

JANSONS

8

BRUCKNER

Donnerstag 16.11.2017

Sonderkonzert

20.00 – ca. 21.30 Uhr

Samstag 18.11.2017

2. Abo S

19.00 – ca. 20.30 Uhr

Philharmonie

17/18

MARISS JANSONS

Leitung

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

Donnerstag, 16.11.2017: 18.45 Uhr

Moderation: Markus Thiel

Gast: Elfriede E. Landmann, Musiktherapeutin

Samstag, 18.11.2017: 17.45 Uhr

Moderation: Johann Jahn

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Samstag, 18.11.2017, 19.05 Uhr

ON DEMAND

Das Konzert ist in Kürze auf br-klassik.de
als Audio abrufbar.

PROGRAMM

Anton Bruckner

Symphonie Nr. 8 c-Moll

Fassung von 1890

- Allegro moderato
- Scherzo. Allegro moderato – Trio. Langsam
- Adagio. Feierlich langsam, doch nicht schleppend
- Finale. Feierlich, nicht schnell

»Vollständiger Sieg des Lichtes«

Zu Bruckners Achter Symphonie

Jörg Handstein

Entstehungszeit

Juni/Juli 1884 – 10. August 1887; Umarbeitung Oktober 1887 – 10. März 1890

Widmung

Kaiser Franz Joseph I. von Österreich

Uraufführung

18. Dezember 1892 in Wien mit den Wiener Philharmonikern unter der Leitung von Hans Richter

Lebensdaten des Komponisten

4. September 1824 in Ansfelden (Oberösterreich) – 11. Oktober 1896 in Wien

»Halleluja! Endlich ist die Achte fertig und mein künstlerischer Vater muss der Erste sein, dem diese Kunde wird.« Die frohe Botschaft ging nach München, an Hofkapellmeister Hermann Levi. Anton Bruckner musste sich dem 15 Jahre jüngeren »Vater« tatsächlich verbunden fühlen, denn vor allem die triumphale Münchner Aufführung der Siebten im März 1885 hatte ihm endlich zu gebührender Anerkennung verholfen. Dass sich ausgerechnet der berühmte Dirigent der *Parsifal*-Uraufführung seiner angenommen hatte, dürfte Bruckner dabei besonders geschmeichelt haben. Und dann, zur Feier des Konzertes, erhob Levi auch noch sein Glas auf ihn, »den größten Symphoniker nach Beethovens Tod«! Es verwundert kaum, dass Bruckner nun, am 19. September 1887, mit der frischen Partitur der Achten Symphonie auch euphorische Erwartungen nach München schickte: »Die Freude über die zu erhoffende Aufführung durch hochdesselben Meisterhand ist allgemein eine unbeschreibliche!« Natürlich hoffte er, den Triumph im Odeon zu wiederholen – diesmal mit einer Uraufführung. Zwar hatte der wachsende Erfolg auch in Wien das Klima etwas verbessert; der Dirigent Hans Richter hatte feierlich erklärt, in den Bruckner zuvor verschlossenen Philharmonischen Konzerten solle künftig »jede neue Bruckner-Symphonie zuerst in tönende Wirklichkeit übertreten«. Doch er selbst blieb misstrauisch. Zu übermächtig war die Furcht vor dem Kritikerpapst Eduard Hanslick, der ihm zunehmend schlechte Noten erteilte und gerade erst das böse Wort von der »symphonischen Riesenschlange« geprägt hatte.

In München wurde Bruckner erstmals als Symphoniker und Mensch ernst genommen. Niemand machte sich über seine mangelnde Bildung und ungeschlachte Kleidung lustig, die Künstler-Elite begegnete ihm mit freundlichem Interesse, Kaulbach porträtierte ihn (angeblich mit zu großer Nase) in Imperatoren-Pose. Die höchste Auszeichnung wurde ihm auf Vermittlung Hermann Levis zuteil: Im Juli 1886 verlieh ihm der Kaiser von Österreich den Franz-Josephs-Orden, was Bruckner, versessen auf Titel und Ehrungen, mit besonderem Stolz erfüllte. Bei dieser Gelegenheit zeigte sich auch, welch seltsame Vorstellung vom Obrigkeitsstaat er pflegte: Während der mit der Ordensverleihung verbundenen Audienz soll er auf des Kaisers Frage nach einem Wunsch geäußert haben: »Majestät, wann's halt dem Hanslick allergnädigst verboten taten, daß er so schlecht über mi schreibt!« Es erscheint nur folgerichtig, dass Bruckner, der seine Symphonien

gern mit höchsten Autoritäten zierte, das neue Werk Seiner Majestät zueignete. Im März 1890 ersuchte er dann auch mit pompöser Unterwürfigkeit, »die allerehrfurchtvollste Dedication im Falle Allerhöchster Auszeichnung allergnädigst[er] Gnade zu bewilligen, u. im Falle Allerhöchster Auszeichnung allergnädigst gestatten, die allerunterthänigste Dedication auf das Titelblatt der Partitur setzen zu dürfen!« Übrigens deutet sich schon in Bruckners Widmungspolitik eine Ästhetik der Steigerung, ja Überbietung an: Zuletzt König Ludwig II., nun der Kaiser – damit war das Ende der irdischen Hierarchien erreicht, für die Neunte blieb dann nurmehr »der liebe Gott«.

Aber zurück zur Achten: Ihre Entstehungszeit vom Sommer 1884 bis zum August 1887 fällt genau in die Jahre, in denen Bruckner den Gipfelpunkt seiner Karriere erreichte. Man darf annehmen, dass die internationalen Konzerterfolge und Ehrungen sein stets etwas labiles Selbstbewusstsein stärkten und neue Schaffensimpulse lieferten, wenn sich auch der Erwartungsdruck verschärfte. Ein euphorisches »Halleluja!« findet sich bereits im ersten Entwurf, wo die berühmte Schlussidee der gleichzeitig erklingenden Hauptthemen aller vier Sätze notiert ist. Hat also der deutliche Wendepunkt in Bruckners Leben die Konzeption der Achten beeinflusst? Zunächst fällt auf, dass er nach vier Dur-Symphonien wieder zur Tonart der ersten beiden zurückkehrt: c-Moll. Das wirkt wie neues Ausholen zu großen Taten, zumal diese Tonart durch die Beethoven-Rezeption entsprechend vorgeprägt war und Vorstellungen von Helden und Schicksalen wachrief. Der Topos »durch die Nacht zum Licht« war damit schon einkomponiert. Die Wahl der Tonart signalisiert also bereits den Anspruch, eine Symphonie von höchster Bedeutsamkeit zu schaffen. Ähnliches gilt für die schiere Ausdehnung, die mit über 80 Minuten Spieldauer (und das ohne Chorfinale) nur als gigantisch bezeichnet werden kann. Und wie schon das erste Hauptthema klarmacht, stellt die Achte weit größere Ansprüche an den Hörer als die relativ eingängige – und daher populäre – Siebte. Last but not least kündigt das unvergleichlich kühn entworfene *Finale* von Bruckners neuem Selbstvertrauen. Es ist nicht nur doppelt so lang wie das der Siebten, sondern auch der gewagteste Sonatensatz, der bislang komponiert wurde, für Bruckner schlicht »der bedeutendste Satz meines Lebens«.

Bei aller Euphorie wusste Bruckner, dass er an Grenzen rührte. Als er die Partitur für Hermann Levi einpackte, gab er ihr noch den Wunsch mit: »Möge sie Gnade finden!« Doch den schlimmsten Fall hatte er nicht einmal in Erwägung gezogen: Levi fand keinen Zugang zu dem Werk. »Kommen Sie da noch mit?«, fragte dieser zunächst einen Schüler Bruckners. Levi empfand »die Instrumentation unmöglich«, die Form erschreckend schablonenhaft. »Und gar der letzte Satz – das ist mir ein verschlossenes Buch.« So schonend wie möglich versuchte er, Bruckner beizubringen, dass »die zu erhoffende Aufführung« nicht stattfinden würde. Und er setzte hinzu: »Vielleicht läßt sich durch eine Umarbeitung viel erreichen.« Die Ablehnung durch einen wohlgesonnenen Förderer traf Bruckner schlimmer als Hanslicks giftigste Pfeile. Aber trotz der niederschmetternden Enttäuschung machte er sich bald an die Umarbeitung. Im Februar 1888 schrieb er an Levi: »Freilich habe ich Ursache, mich zu schämen wegen der Achten. Ich Esell! Jetzt sieht sie schon anders aus.« Aber erst im März 1890 hatte er die letztgültige Fassung fertig. Die Sätze eins bis drei waren nun ebenso wie zuvor nur das *Finale* mit dreifachem Holz, acht Hörnern und vier Tuben besetzt (die Siebte hat nur zweifaches Holz und vier Hörner). Damit ließ sich der Bläsersatz, den Levi stark kritisiert hatte, weit differenzierter gestalten. Die bei Bruckner einzigartigen Harfen kommen nun außer im *Adagio* auch im neukomponierten *Trio* des *Scherzos* zum Einsatz. Gekürzt wurden insgesamt 164 Takte, was vor allem das *Finale* traf – allerdings mit 62 von ursprünglich 747 (!) Takten nicht sehr einschneidend. Es ist interessant, dass ausgerechnet dieser sperrige, von vielen unverstandene Satz in seiner Struktur sonst unbehelligt blieb. Hier war sich der oft von Selbstzweifeln geplagte Bruckner seiner Sache offenbar sicher.

Die meisten der vielen kleinen Änderungen betreffen die Instrumentation. Man hat eingewendet, dass dies zu einer »Glättung« des Klangbilds geführt habe, wobei Bruckners Schüler und Freunde ihre Finger im Spiel gehabt hätten. Es wurde sogar versucht, »den fremden Einflussbereich zu tilgen«, um Bruckners Intentionen zu rekonstruieren. Diese 1938 erschienene Fassung ist natürlich ein bloßes Konstrukt des Herausgebers, eine willkürliche Mischung beider Varianten. 1972 wurde erstmals die Urfassung von 1887 veröffentlicht, wird aber bis heute sehr selten gespielt. Die meisten Dirigenten, und so auch Mariss Jansons, entscheiden sich dann doch für die Fassung von 1890, die immerhin Bruckners letzten Willen spiegelt und die durch die von Levi angeregte Umarbeitung auch gewonnen hat. Das betrifft vor allem den ersten Satz, dessen Schluss mit

Bruckners üblich lautstarker Themenapotheose dem Rotstift zum Opfer fiel. Nun endet der Satz nach den niederschmetternden Blechbläser-Signalen mit einem Auflösungsfeld, das zu dumpfen Schlägen allmählich verebbt. Bruckner hörte darin eine »Totenuhr« und soll erklärt haben: »Dös is so, wie wenn einer im Sterben liegt und gegenüber hängt die Uhr, die, während sein Leben zu Ende geht, immer gleichmäßig fortschlägt [...].« Vor allem aber fügt sich dieser bei Bruckner einzigartige Satzschluss jetzt perfekt ins Gesamtkonzept der Symphonie ein.

Die Achte gehört zu dem seit Beethovens Fünfter verbreiteten Typus der Finalsymphonie. Aber sie realisiert das Schema neu, radikal auf eine allmähliche Steigerung zugespitzt. Dabei spannt sie einen Bogen von bislang nicht erreichter Stringenz von den ersten bis zu den letzten Takten. Deshalb musste auch der erste Satz derart offen enden. Triumphiert werden durfte wirklich erst am Schluss, wenn sich der Zyklus rundet. Im Großen sind Bruckners Strategien der Steigerung offensichtlich: Das *Adagio* rückte er (relativ spät im Schaffensprozess) an die dritte Stelle nach dem *Scherzo*, das mit seinem auf der Stelle tretenden Hauptmotiv eher retardierend wirkt. Immer breiter werden die Formen. So wächst das Monumentale der Symphonie allmählich, aber den Keim legt bereits das erste Thema. Der Beginn holt aus und verstört zugleich, nicht nur, weil das Hauptthema sich bedrohlich aus der Tiefe emporwindet. Harmonisch betrachtet, erscheint es tatsächlich als eine Art Monster, tonal so deformiert, dass nicht einmal die Grundtonart deutlich wird. Es zu einer klaren, strahlenden Gestalt zu verwandeln, ist das Ziel der Symphonie. Zu Beginn der Durchführung wird es zunächst auf seine dreifache Länge gedehnt (womit die Zeit selbst an den Rand des Stillstands gerät), dann auf seinen nackten Rhythmus reduziert, den Bruckner als »Todesverkündigung« bezeichnet hat. Auf dem Höhepunkt kollidiert das Thema mit sich selbst in zwei verschiedenen Tempi. Eine »ordentliche« Reprise in der Grundtonart verhindern diese Vorgänge offenbar; die Durchführung scheint einfach weiterzulaufen, bis die übliche »Gesangsperiode« anzeigt, dass man sich bereits in der Reprise befindet. Selbst das Grundmuster der Form, an dem Bruckner sonst sehr hängt, verändert sich also unter dem Einfluss des verformten Themas.

Wichtiger als die Höhepunkte selbst ist in dieser Symphonie das Spiel der Vorbereitung, Verzögerung und Zurücknahme, welches das Verlangen nach dem Erreichen des Gipfels noch steigert. Eben dies führt zu den außergewöhnlichen harmonischen und thematischen Verwicklungen. Der Weg zum Durchbruch problematisiert sich damit selbst, wie man es sonst eher bei Gustav Mahler erwarten würde. So einfältig Bruckner manchmal erschien – hinter dem »Bauernschädel« steckte durchaus ein reflektierend gestaltender Geist. Auch der Aufbau des *Adagios*, weitgehend dem der Siebten entsprechend, wird im Hinblick auf die Gesamtentwicklung modifiziert: Wieder gibt es zwei variierend wiederholte Gesangsteile und ein Gang zum mächtigen Höhepunkt. Nun aber wird der Schlussteil zu einer gewichtigen Durchführung, die in mehreren Steigerungswellen auf den Gipfel zusteuert. In der Urfassung toste das Orchester hier (mit drei Beckenschlägen) in C-Dur, das Bruckner in der Überarbeitung nach Es-Dur versetzte, aber noch anklingen lässt. Der überwältigende Symphonieschluss wird damit harmonisch nicht vorausgenommen und dennoch subtil angedeutet. Obwohl das *Finale* mit wuchtigen Fanfaren beginnt, ist der Weg »per aspera ad astra« längst nicht zu Ende. Breit setzt das Thema mit dem Ton »fis« ein – so weit wie möglich von C-Dur entfernt. Immer wieder kommt es zu Komplikationen und Rückschlägen. Noch gegen Schluss sorgt das Monsterthema des ersten Satzes für harmonische Verwirrung. Erst die letzte Steigerungswelle gipfelt sich auf »zu den Sternen«. Dass Bruckner hier die vier Hauptthemen übereinander türmt, ist weniger ein kontrapunktisches Meisterstück (wie in Mozarts *Jupiter*-Finale), sondern eine klangliche Synthese. Unter dem gleißenden Licht des C-Dur verlieren die Themen ihre Individualität, werden zu einfachen Elementargestalten, die erst in ihrer Verschmelzung die bislang angestauten, gewaltigen Energien freisetzen.

Da Hermann Levi auch nach der Umarbeitung sich nicht mit dem Werk anfreunden konnte, sollte Felix Weingartner 1891 in Mannheim die Uraufführung übernehmen, die allerdings nicht zustande kam. So trat am 18. Dezember 1892 die Achte dann doch unter der Leitung von Hans Richter »zuerst in tönende Wirklichkeit«. Das Wiener Heimspiel machte Bruckner etwas nervös, aber diesmal lief es besser als erwartet: »Es war ein vollständiger Sieg des Lichtes über die Finsternis, und wie mit elementarer Gewalt brach der Sturm der Begeisterung aus. Kurz, es war ein Triumph,

wie ihn sich ein römischer Imperator nicht schöner wünschen könnte.« So berichtete Hugo Wolf, der die Symphonie als »die Schöpfung eines Giganten« bezeichnete. Hanslick, offenbar von keinem kaiserlichen Verbot behindert, sprach dagegen von einem »unmenschlichen Getöse« und »traumverwirrtem Katzenjammerstyl«. Aber das konnte Bruckner nun nichts mehr anhaben. Was die Kunst zuvor visionär in Szene gesetzt hatte, vermochte diesmal das richtige Leben einzulösen.

Von Pult zu Pult (2)

Die neue Interviewreihe »Von Pult zu Pult« gibt unserem Publikum die Möglichkeit, das Orchester und seine Mitglieder noch besser kennenzulernen. In dieser Folge spricht Vera Baur mit zwei Mitgliedern des BRSO, die seit zwölf Jahren ein Paar sind. Bettina Faiss spielt seit 17 Jahren Klarinette im Orchester. Ben Hames, Mitglied seit 2004 und in Australien aufgewachsen, ist Stellvertretender Solo-Bratschist.

VB Wie empfinden Sie es, als Paar im selben Orchester zu arbeiten?

BF Ich finde es wunderbar, dass wir den Berufsalltag miteinander teilen, dass wir uns auch dort sehen und die gleichen Erlebnisse haben. Es ist z. B. ein unglaublich schönes und verbindendes Erlebnis, wenn wir beide ein Konzert als geglückt empfinden und high sind. Ich bin aber auch froh, dass wir nicht in der gleichen Instrumentengruppe sitzen und innerhalb des Orchesters nicht direkt miteinander diskutieren müssen. In der Kammermusik haben wir schon erlebt, wie schwer das sein kann.

BH Ich genieße es auch sehr. Wenn wir nach Hause kommen, können wir über alles sprechen, wie wir die Aufführung fanden usw. Und wir können uns sogar während des Spielens einen Blick zuwerfen.

BF Außerdem habe ich mit Ben immer jemanden, der mir ein ehrliches Feedback geben kann und der mich auf eine sehr gute Art kritisiert. Er ist der erste, den ich frage, wie eine bestimmte Stelle klingt.

VB Haben Sie immer ein Ohr auf die Stimme des jeweils anderen?

BH Ich habe mehr ein Ohr auf Bettina als umgekehrt, weil sie ja mit der Es-Klarinette exponiert ist, ich dagegen meistens im Tutti spiele. Letzte Woche hatten wir *Till Eulenspiegel* von Strauss auf dem Programm, da hat Bettina große Soli. Dann bin ich natürlich stolz, wenn es gut klingt!

BF Es hilft mir sehr, dass Ben weiß, warum ich in einer Woche wie dieser mit dem Strauss-Programm wirklich angespannt bin. Umgekehrt, wenn Ben einmal eine exponiertere Stelle hat oder Stress in der Gruppe, kann ich das besser nachvollziehen, als wenn ich nicht in diesem Orchester spielen würde.

VB Sind Sie denn immer einer Meinung, wie die Proben gelaufen sind?

BF Nein, das stellt sich manchmal ganz unterschiedlich dar, vielleicht auch wegen der räumlichen Distanz und weil wir in verschiedenen Gruppen spielen. Manche Dirigenten proben viel intensiver mit den Streichern, da haben wir in den Bläsern oft auch mal zähe Tage. Das kann aber für die Streicher gerade sehr spannend sein. Natürlich haben wir auch rein fachlich manchmal unterschiedliche Meinungen. Das ist aber für die Arbeit im Orchester nicht schlimm, da streiten wir nicht (*lacht*).

BH Aber in der Kammermusik ist es schlimm! Wir haben in zwölf Jahren nur einmal zusammen Kammermusik gespielt, das war ganz am Anfang. Wir probten das Klarinettenquintett von Mozart, und nach etwa einer Stunde beschlossen wir, das nie wieder zu machen.

BF Naja, wir waren frisch verliebt, alles war rosarot. In dieser Phase, in der man den anderen so idealisiert, hat mich Bens Kritik wirklich getroffen. Auch dass der Mensch, den man liebt, in einem so elementaren Punkt plötzlich ganz anderer Meinung sein kann. Es gab eine ganz grundsätzliche Diskussion über das Tempo und die Interpretation. Da das Stück sehr von der Klarinette ausgeht, hatte ich meine Idee vorgegeben, und der einzige, der sich so richtig dagegengestellt hat, war Ben. Ich fand es schwer, das nicht persönlich zu nehmen. Das Konzert war dann aber sehr schön. Wir könnten es mal wieder wagen (*lacht*).

VB Von Brahms gibt es zwei Klarinettensonaten, von denen er auch Fassungen für Bratsche erstellt hat. Welche ist denn die schönere?

BH Natürlich die für Bratsche! Es klingt wunderbar mit Bratsche, mit Klarinette klingt es (*denkt nach*) – nicht so gut, nicht romantisch. Ein bisschen langweilig.

BF Natürlich die für Klarinette! Für mich ist völlig klar, dass das Klarinettensonaten sind. Brahms hat sie nur für Bratsche eingerichtet, um sie besser verkaufen zu können. Ich gebe aber zu, dass ein Streichinstrument, was Farben und Intonation anbelangt, mehr Möglichkeiten hat.

VB Mit den unregelmäßigen Arbeitszeiten und den vielen Abenddiensten ist die Kinderbetreuung sicher nicht ganz leicht?

BH Meine Eltern leben nicht in Deutschland, und Bettinas Eltern können nicht mehr so gut reisen. So haben wir also viele Babysitter. Bei den Tourneen machen wir es im Moment so, dass Bettina mitreist und ich bei den Kindern bleibe und Hausmann bin. Das ist für mich kein Problem.

BF Der BR ist ein sehr familienfreundlicher Arbeitgeber, das muss man betonen. Wenn Ben während der großen Tourneen zu Hause bleibt, kann er unbezahlten Urlaub nehmen. Dass wir es so regeln, hat übrigens überwiegend Besetzungsgründe. Es ist oft leichter, einen Streicher zu ersetzen.

VB Welche Rolle spielt die musikalische Erziehung der Kinder?

BH Raphi, der Ältere, hat Klavierunterricht, aber kein wirkliches Interesse daran und spielt lieber Fußball. Er sieht, dass wir üben müssen und war auch schon in einigen Konzerten, aber letztlich ist er nicht begeistert, daran kann ich nichts ändern. Und beide Kinder mögen die Bratsche überhaupt nicht. Als ich kürzlich eine Pizzicato-Stelle übte, fragte mich Hanna, die Jüngere, was das für ein schreckliches Geräusch sei.

VB Wie schnell hat es denn zwischen Ihnen gefunkt, nachdem Ben ins Orchester kam?

BH Naja, es war Oktober, als ich ins Orchester kam, und im November ... (*lacht*). Nein, es war so: Ich zog in ein Appartement im selben Haus. In den ersten drei, vier Monaten sah ich dich aber gar nicht, du warst weg, oder?

BF (*lacht*) Du hast einfach nicht nach mir geschaut ...

BH Wie auch immer, nach einigen Monaten trafen wir uns und sind uns nähergekommen. Bettina sprach kaum ein Wort Englisch und ich kein Wort Deutsch. Also fingen wir an, Englisch zu sprechen. Und das ist mein Problem, später haben wir es nicht mehr geschafft, ins Deutsche zu wechseln, deswegen ist mein Deutsch so schlecht. Aber es ging dann recht schnell, Februar oder März waren wir zusammen.

BF Gegendarstellung: Ich sah Ben zum ersten Mal bei seinem Probespiel, als er auf der Bühne stand und ich sozusagen in der Jury des Orchesters saß. Lustig ist, dass er mich nie gefragt hat, ob ich für ihn gestimmt habe. Ich habe es. Ich fand ihn großartig, er hat einen sehr unkonventionellen Bartók gespielt. Dann wurde in meinem Haus eine Wohnung frei. Wir wussten

ja, dass der australische Kollege kommt, und man fragte untereinander, wer helfen könne. Zu meinem Englisch: So schlecht war es nicht. Aber es hat sich durch Ben natürlich wesentlich verbessert.

VB Hat er Ihnen denn schon beim Probespiel gefallen?

BF Als Musiker ja, als Mann war es eher Liebe auf den zweiten Blick.

BH Ich war für ein Probespiel sehr sonderbar gekleidet ...

BF Er spielte in Jeans und einem »Tim und Struppi«-T-Shirt, was ich dann doch recht ... originell fand für einen erwachsenen Mann. Das T-Shirt gibt es übrigens heute noch, es liegt als Glücksbringer im Schrank.

VB Haben Sie ein gemeinsames Lebensmotto?

BF/BH Humor und kein Stress!

BF Wir neigen als Musiker ja gerne dazu, die Wichtigkeit unseres Tuns maßlos zu überschätzen. Immer wenn einer von uns gestresst ist, kommt der andere und sagt, es wird niemand sterben, wenn du heute Abend einen Fehler machst. Es ändert nichts daran, was für ein Mensch du bist. Auch die Kinder erden einen. Sie zwingen einen zu einem gewissen Pragmatismus, der zumindest mir sehr gut tut. Wenn ich weiß, dass ich mir meine Stimme in einer limitierten Zeit draufschaffen muss, dann reicht das in der Regel auch. Ich könnte auch fünf Mal so viel Zeit investieren und würde immer noch etwas finden, das ich verbessern kann.

BH Ich brauche nicht viel Zeit zum Üben, da habe ich einfach Glück.

BF Ich neige dazu, mich in irgendeinem Ideal zu verlieren, dem ich sowieso nie gerecht werden kann. Ben kommt öfters zufrieden aus einem Konzert. Das kenne ich von mir nicht. Ich stelle mir immer vor, was ich noch hätte anders machen können. Dabei ist die Spannbreite wahrscheinlich ganz klein.

BIOGRAPHIEN

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelík, Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Seit 2003 setzt Mariss Jansons als Chefdirigent neue Maßstäbe. Von den Anfängen an haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Symphonieorchester geprägt. Heute sind Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Als »Orchestra in Residence« tritt das Orchester seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern auf, 2006 wurde es für seine Einspielung der 13. Symphonie von Schostakowitsch mit einem Grammy geehrt. Bei einem Orchesterranking der Zeitschrift *Gramophone*, für das international renommierte Musikkritiker nach »the world's greatest orchestras« befragt wurden, kam das Symphonieorchester auf Platz sechs.

Mariss Jansons

Der 1943 in Riga geborene Sohn des Dirigenten Arvīds Jansons absolvierte seine Ausbildung am Konservatorium in Leningrad (Violine, Klavier, Dirigieren) mit Auszeichnung; Studien in Wien bei Hans Swarowsky und in Salzburg bei Herbert von Karajan folgten. 1971 war Mariss Jansons Preisträger beim Dirigentenwettbewerb der Karajan-Stiftung in Berlin, im selben Jahr machte ihn Jewgenij Mravinskij zu seinem Assistenten bei den Leningrader Philharmonikern, den heutigen St. Petersburger Philharmonikern. Bis 1999 blieb er diesem Orchester als ständiger Dirigent eng verbunden. Von 1979 bis 2000 setzte Mariss Jansons Maßstäbe als Chefdirigent der Osloer Philharmoniker, die er zu einem internationalen Spitzenorchester geformt hat. Außerdem war er Erster Gastdirigent des London Philharmonic Orchestra (1992–1997) und Musikdirektor des Pittsburgh Symphony Orchestra (1997–2004). Seit 2003 ist Mariss Jansons Chefdirigent von Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks. Von 2004 bis 2015 stand er zugleich dem Concertgebouworkest Amsterdam als Chefdirigent vor, das ihn im Februar 2015 zu seinem Ehrendirigenten ernannte. Nach seinem Abschiedskonzert im März 2015 wurde ihm die Silberne Ehrenmedaille der Stadt Amsterdam überreicht. Mariss Jansons arbeitet auch regelmäßig mit den Berliner und den Wiener Philharmonikern, deren Neujahrskonzert er 2016 zum dritten Mal leitete. Mariss Jansons ist Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien sowie der Royal Academy of Music in London. Für seinen Einsatz bei den Osloer Philharmonikern wurde ihm der Königliche Norwegische Verdienstorden verliehen. 2003 erhielt er die Hans-von-Bülow-Medaille der Berliner Philharmoniker, 2004 ehrte ihn die Londoner Royal Philharmonic Society als »Conductor of the Year«, 2006 erklärte ihn die MIDEM zum »Artist of the Year«, außerdem bekam er den Orden »Drei Sterne« der Republik Lettland. Im selben Jahr erhielt er für die 13. Symphonie von Schostakowitsch mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks den Grammy in der Kategorie »Beste Orchesterdarbietung«. Mit dem ECHO Klassik wurde Mariss Jansons 2007 als »Dirigent des Jahres«, 2008 für die Einspielung von Werken von Bartók und Ravel sowie 2010 für Bruckners Siebte Symphonie geehrt. 2009 folgte die Verleihung des Österreichischen Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst, 2010 die des Bayerischen Maximiliansordens. 2013 durfte Mariss Jansons für sein dirigentisches Lebenswerk den renommierten Ernst von Siemens Musikpreis und von Bundespräsident Joachim Gauck das »Große Bundesverdienstkreuz mit Stern« entgegennehmen, 2015 wurde er zum »Commandeur des Arts et des Lettres« der Französischen Republik ernannt.

IMPRESSUM

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

MARISS JANSONS
Chefdirigent
NIKOLAUS PONT
Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk
Rundfunkplatz 1
80335 München
Telefon: (089) 59 00 34 111

PROGRAMMHEFT

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK
Publikationen Symphonieorchester
und Chor des Bayerischen Rundfunks

REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)
Dr. Vera Baur

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG

Antonia Schwarz

TEXTNACHWEIS

Jörg Handstein: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 12./13. Juni 2008; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester, Jansons); Interview Bettina Faiss und Ben Hames: Vera Baur.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft Wien

br-so.de

[fb.com/BRSO](https://www.facebook.com/BRSO)

twitter.com/BRSO

[instagram.com/BRSOrchestra](https://www.instagram.com/BRSOrchestra)