

ROSSINI



PROKOFJEW

JANSONS



BEETHOVEN

ZIMMERMANN



Donnerstag 26.4.2018
Freitag 27.4.2018
3. Abo D
Herkulesaal
20.00 – ca. 22.00 Uhr

17/18

MARISS JANSONS
Leitung

FRANK PETER ZIMMERMANN
Violine

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr
Moderation: Antje Dörfner

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Freitag, 27.4.2018
Pausenzeichen:
Fridemann Leopold im Gespräch mit Frank Peter Zimmermann

VIDEO-LIVESTREAM
auf br-klassik.de
Freitag, 27.4.2018

ON DEMAND
Das Konzert ist in Kürze auf br-klassik.de als Audio und Video abrufbar.

BR FERNSEHEN
Sonntag, 27.5.2018, 10.10 Uhr
(Beethoven: Symphonie Nr. 3)

PROGRAMM

Gioachino Rossini

Ouvertüre zur Oper »Guillaume Tell«

- Andante – Allegro – Andante – Allegro vivace

Sergej Prokofjew

Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 D-Dur, op. 19

- Andantino – Andante assai
- Scherzo. Vivacissimo
- Moderato – Allegro moderato – Più tranquillo

Pause

Ludwig van Beethoven

Symphonie Nr. 3 Es-Dur, op. 55

»Eroica«

- Allegro con brio
- Marcia funebre. Adagio assai – Maggiore
- Scherzo. Allegro vivace – Trio
- Finale. Allegro molto

»Freiheit, komm wieder vom Himmel herab«

Zur Ouvertüre von Gioachino Rossinis Oper *Guillaume Tell*

Doris Sennfelder

Entstehungszeit

1828/1829 (gesamte Oper); Juli 1829 (Ouvertüre). Libretto von Victor-Joseph Étienne de Jouy und Hippolyte Louis Florent Bis nach Friedrich Schillers Schauspiel *Wilhelm Tell* und Jean-Pierre Claris de Florian's Erzählung *Guillaume Tell ou La Suisse libre*

Uraufführung

3. August 1829 unter der Leitung von Henri Valentino an der Opéra (Salle Le Peletier der Académie Royale de Musique) in Paris

Lebensdaten des Komponisten

29. Februar 1792 in Pesaro (Region Marken) – 13. November 1868 in Paris (Arrondissement Passy)

Normalerweise wäre es für die feine Pariser Gesellschaft Anfang August höchste Zeit gewesen, sich vor der drückenden Hitze der Großstadt in die Sommerfrische aufs Land zurückzuziehen. Nicht so 1829: Geduldig hatten die Administration der Opéra und mit ihr das Publikum monatelange Verzögerungen bei Komposition und Einstudierung hingenommen, bis Gioachino Rossinis *Guillaume Tell* – sein einziges komplett neues Bühnenwerk in französischer Sprache – endlich präsentiert werden konnte. Entsprechend groß war nun der Andrang. Allein für den Besuch der Generalprobe, die dann prompt für die Öffentlichkeit gesperrt wurde, waren angeblich 4000 Anfragen beim Komponisten eingegangen. Auch wenn die Zahl sicher übertrieben ist, zeigt sie anschaulich, welche Bedeutung diesem Meister des Belcanto, dessen Todestag sich heuer zum 150. Mal jährt, in der damaligen Musikwelt zukam. Auf dem Schwarzmarkt schossen die Preise für die Premierenbillets in die Höhe, und wer das Glück hatte, bei der Uraufführung am 3. August 1829 dabei zu sein, konnte einen wahren Triumph miterleben: Obwohl das Spektakel über

viereinhalb Stunden dauerte, wollte der anschließende Applaus kein Ende nehmen. Wenige Tage später wurde Rossini mit dem Orden Légion d'honneur ausgezeichnet; im Gegenzug überreichte er König Charles X. bald darauf eine Ausgabe der Oper. Die Zeichen standen also auf Ver-söhnung; während der Probenphase hatte Rossini noch gedroht, *Guillaume Tell* zurückzuziehen: ein Druckmittel, um – letztlich erfolgreich – eine Leibrente und einen Vertrag für weitere Opern auszuhandeln. Welche Ironie der Geschichte aber, dass Rossini dem als reaktionär geltenden Bourbonen ausgerechnet die symbolträchtige Vertonung des Freiheitskampfes der Schweizer gegen die Habsburger zueignete! Ein knappes Jahr später wurde Charles X. im Zuge der Julirevolution seines Amtes enthoben und durch den sogenannten Bürgerkönig Louis-Philippe I. ersetzt.

Von all diesen Turbulenzen, ob historischer oder tagespolitischer Art, scheint die Ouvertüre zu *Guillaume Tell* zunächst gänzlich unberührt. Allerdings beginnt sie nicht in unbeschwerter Italianità, wie man vielleicht erwarten könnte. Vielmehr vertraute Rossini hier ganz auf die subtilen Künste des Pariser Opernorchesters: Die langsame Einleitung hebt mit einer improvisatorisch wirkenden Kantilene des Solocellos an – unterstützt von vier weiteren solistischen Celli und den Kontrabässen. Ein melancholischer Zug liegt über diesem Beginn, was sich durchaus als Hinweis auf die Handlung der Oper verstehen lässt: Die Eidgenossen ächzen unter dem Joch des habsburgischen Reichsvogts Gessler. Oder, wie Tell es formuliert: »Helvetien weint um seine Freiheit.« Wer ein Ohr für die Untertöne dieses ersten Ouvertürenabschnitts hat, weiß: Trotz des Sieges über die Unterdrücker, den die Schweizer der Legende nach am Ende davontragen, wird völlige Freiheit immer Utopie bleiben. Und selbst wenn sie zeitweise Realität wird, kostet sie ihren Preis. In *Guillaume Tell* sind es der Schweizer Verschwörer Arnold und die Habsburger-Prinzessin Mathilde, die ihn bitter bezahlen: Ihre Liebe wird kaum eine Zukunft haben.

In der Ouvertüre kündigt indessen ein leiser Paukenwirbel drohendes Unheil an. Ein Sturm erhebt sich, der vom Orchester plastisch nachgezeichnet wird – von leichten Böen in den Streichern und den wie Regentropfen hingetupften Tönen der Holzbläser bis hin zu wild aufblitzenden Tonleitern und heftigen Sforzato-Akzenten auf dem Höhepunkt des Unwetters. Ein Topos insbesondere der französischen und italienischen Musikgeschichte, dessen sich Rossini gern bediente: Schon in seiner frühen Streichersonate Nr. 6 findet sich eine »Tempesta«; Beispiele in seinen Opern sind etwa die Szene des biblischen Menetekels in *Ciro in Babilonia* oder das Gewitter in *Il barbiere di Siviglia*. In *Guillaume Tell* weist die Sturmpassage der Ouvertüre auf die entsprechende Stelle der Handlung voraus, die für die Schweizer die entscheidende Wende bringt: Tell wurde gefangen genommen und soll über den Vierwaldstättersee gerudert werden. Da nur er in der Lage ist, das Boot im Unwetter zu steuern, nimmt man ihm die Fesseln ab. Mit einem kühnen Sprung ans Ufer entkommt Tell dem Tyrannen Gessler, den er bald darauf töten wird.

Von zentraler Bedeutung ist in *Guillaume Tell* die Schweizer Landschaft mit ihren Bergen und Seen. Sie hat metaphorischen Charakter; die alpenländische Idylle steht für das Aufgehobensein des Menschen in der Natur. Daher wird etwa in der Szenenangabe zur Introdution des 1. Akts detailliert der Schauplatz – das Dorf Bürglen im Kanton Uri mit dem Fluss Schächen – beschrieben. Der dritte Abschnitt der Ouvertüre bezieht sich auf diese Schilderungen: Hier wie auch an anderen Stellen in der Oper imitiert und variiert Rossini die Melodien pastoraler Kuhreigen (»Ranz des vaches«), über die Jean-Jacques Rousseau 1763 geschrieben hatte, sie würden in den Schweizern tausend Erinnerungen an ihr Heimatland wachrufen und könnten fern von zuhause wahre Tränenfluten auslösen. Mit dem echoartigen Wechsel und kontrapunktischen Ineinander von Englischhorn und Flöte wusste auch Rossini zu rühren, traf er doch damit exakt das Idiom der beliebten Hirtenweisen.

Ein Signalmotiv der Trompeten und Hörner leitet den vierten und letzten Abschnitt der Ouvertüre ein, der es im 20. Jahrhundert u. a. als Titelmusik einer amerikanischen Westernserie zu einiger Bekanntheit gebracht hat. In straffem Galopp-Rhythmus wird das Getrappel von Pferden tonmalerisch eingefangen, zuerst pianissimo und dann abrupt im Fortissimo, so als ob Rosse und Reiter kaum mehr zu bändigen seien. Ein fulminantes Klangfeuerwerk, dem aber ein martialisches Moment anhaftet: Die militärische Übermacht der Habsburger lässt sich damit ebenso assoziieren wie der Sieg der Schweizer über ihre Peiniger.

Bleibt zu fragen, warum Rossini trotz seines Vertrags mit der französischen Krone keine weiteren Opern mehr schrieb. Schon im Herbst 1828 war in der *Revue musicale* zu lesen: »Alles lässt befürchten, dass dies seine letzte Produktion sein wird. Zumindest hat er seine Absicht bekundet, die Feder niederzulegen und sich nach Bologna zu begeben, um dort in Frieden seinen Ruhm und sein zu Recht verdientes Vermögen zu genießen.« Im Alter von 37 Jahren und mit einem künstlerischen Ertrag von 39 Opern kehrte Rossini der Bühne den Rücken. Seine physisch wie psychisch angeschlagene Gesundheit mag hierfür ebenso ein Grund gewesen sein wie die Wirren der Julirevolution, in deren Folge er um seine Pension bangte, und die Erfordernisse des Opernbetriebs. Mit *Guillaume Tell* hatte Rossini der aufkeimenden Ästhetik der Grand Opéra selbst den Weg bereitet; die stilistischen Konsequenzen konnte und wollte er vielleicht nicht mehr mittragen. Und schließlich mag ihn auch eine zunehmend pessimistische Weltsicht geleitet haben, die sich sogar im vordergründig freudigen Finale von *Guillaume Tell* spiegelt, wenn die Schlussverse mehr nach flehentlicher Bitte denn nach abschließender Gewissheit klingen: »Freiheit, komm wieder vom Himmel herab. Möge dein Reich aufs Neue erstehen!«

»Vom Sonnenlicht übergossen«

Zu Sergej Prokofjews Erstem Violinkonzert

Andrea Lauber

Entstehungszeit

1915 – 1917

Uraufführung

18. Oktober 1923 im Saal der Opéra de Paris mit dem Solisten Marcel Darrieux und dem Concertgebouworkest Amsterdam unter der Leitung von Serge Koussevitzky

Lebensdaten des Komponisten

11. (23.) April 1891 auf dem Gut Sonzowka (Gouvernement Jekaterinoslaw, heute Dnipro / Ukraine) – 5. März 1953 in Moskau

Genauso zart, träumerisch und zurückhaltend wie der Beginn von Sergej Prokofjews Erstem Violinkonzert, so scheinbar unauffällig und beiläufig liest sich die Kompositionsgeschichte dieses Werkes. Der 24-jährige Prokofjew, Schüler von Nikolaj Rimskij-Korsakow und Anatol Ljadow, hatte soeben sein Studium am St. Petersburger Konservatorium abgeschlossen, als er 1915 den Anfang des Violinkonzerts skizzierte. Ursprünglich hatte er im Sinn, ein kleines Concertino zu schreiben, aber schon nach den ersten Takten unterbrach er die Arbeit, um die Oper *Der Spieler* und die *Symphonie classique* zu vollenden. Im Nachhinein – so ist in seinen Tagebüchern zu lesen – bedauerte er es, dass ihn »andere Arbeiten daran hinderten, zu dem träumerischen Anfang des Violinconcertinos zurückzukehren«. Erst im Sommer 1917, den er alleine auf dem Land in der Nähe von St. Petersburg verbrachte, beschäftigte er sich wieder mit dem bereits begonnenen Violinkonzert. »Ich las Kant und arbeitete viel. Den Flügel hatte ich absichtlich nicht mit aufs Land genommen, da ich versuchen wollte, ohne Flügel zu komponieren.« Bei langen Spaziergängen über die Felder komponierte er im Kopf und erdachte die Instrumentierung für das Konzert. »Allmählich wurde die Musik zum Sommer 1917 fertig, das Concertino hatte sich zu einem Konzert ausgewachsen, und die Partitur wurde abgeschlossen«, so Prokofjew weiter. Die Stimmung dieses Sommers auf dem Land ist der Partitur des Violinkonzerts wie eingraviert. Der Geiger David Oistrach beschrieb die Assoziationen, die er beim Spielen dieses Werkes empfand, mit »einer Landschaft vom Sonnenlicht übergossen, vom frischen Duft einer Naturstimmung durchweht«. Zu Beginn des Herbstes verließ Prokofjew sein Refugium auf dem Land. »Aus Petersburg kamen verwirrende Nachrichten über die Oktoberrevolution und über die Bildung der Lenin-Regierung. [...] Ich entschloss mich, nach Petersburg zurückzukehren, obwohl es unwahrscheinlich erschien, dass die in Aussicht genommene Aufführung meines Violinkonzerts [...] stattfinden würde.« In der Tat, das für November 1917 geplante Konzert wurde abgesagt. Solist der Uraufführung hätte Pawel Kochański sein sollen, der nicht nur ein bekannter polnischer Geiger, sondern zugleich Prokofjews Lehrer am Petersburger Konservatorium war und seinem Schützling bei geigerischen Fragen in Bezug auf Stricharten und technische Feinheiten beratend zur Seite gestanden hatte.

Aufgrund der politischen Situation traf Prokofjew die Entscheidung, seine Heimat zu verlassen, obwohl er sich gerade in dieser Zeit einer zunehmenden Anerkennung als Komponist und brillanter Pianist erfreute. Der überzeugte Bolschewik Anatoli Lunatscharski hatte noch versucht, ihn zum Bleiben zu überreden: »Sie sind ein musikalischer Revolutionär, wir sind Revolutionäre des Lebens. Wir sollten zusammenarbeiten.« Diese berühmt gewordenen Worte schlug Prokofjew in den Wind, ebenso die Warnung eines Freundes, nicht vor der Geschichte davonzurennen. »Ich glaubte, dass Russland in dieser Zeit keinen Bedarf an Musik hätte, wogegen ich in Amerika viel lernen und überdies manche Leute für meine Musik interessieren könnte«, so der Komponist. Von diesem Selbstbewusstsein gestärkt, verließ er im Mai 1918 St. Petersburg, ursprünglich in der Absicht, einige Monate später wieder zurückzukehren. Anfang September des Jahres 1918 traf er in New York ein, dabei hatte er nur die Noten seines Ersten Violinkonzerts, der *Skythischen Suite*, der *Symphonie classique* sowie einiger kleiner Klavierstücke.

Doch Prokofjews Erwartungen wurden bitter enttäuscht. Es gelang ihm nicht, sich in den USA zu etablieren. »Manchmal schlenderte ich durch den riesigen Park im Zentrum New Yorks, und beim Anblick der Wolkenkratzer ringsum dachte ich mit kalter Wut an die wunderbaren amerikanischen Orchester, die nichts mit meiner Musik zu tun haben wollten. [...] Ich war zu früh hierher gekommen. [...] Sollte ich wieder nach Hause fahren?«, reflektierte Sergej Prokofjew voller Selbstzweifel in seinen Tagebüchern. 1920 verließ er New York, um sich – nach einer Zwischenstation im bayerischen Ettal – in Paris niederzulassen. Dort fand am 18. Oktober 1923 – mit sechs Jahren Verspätung – die Uraufführung des Ersten Violinkonzerts statt. Aber auch die Aufführungsgeschichte dieses Werkes begann nicht so fulminant, wie von Prokofjew ersehnt: Verschiedene Geigenvirtuosen – darunter auch der berühmte Geiger Bronislaw Huberman – hatten es abgelehnt, »diese Musik« einzustudieren. Bei der Uraufführung in der Opéra de Paris mit dem Concertgebouworkest Amsterdam unter der Leitung von Serge Koussevitzky übernahm schließlich der Konzertmeister des Orchesters, Marcel Darrieux, den Solopart, »der ihn recht gut spielte«, so Prokofjew. Doch die Kritik war zurückhaltend. Zu altmodisch erschien dem Pariser Publikum, das stets auf der Suche nach dem »dernier cri« war, der lyrische Charakter des Konzerts.

Denn anstatt mit einem schnellen Satz eröffnet Prokofjew das Violinkonzert mit einem *Andantino*. Fast magisch erhebt sich zu Beginn die erste Phrase der Solo-Violine. Dieses Thema verarbeitet Prokofjew noch einmal in der Coda des *Finales*, so dass ein Bogen über das gesamte Konzert gespannt wird. Nach einer mit Trillern gespickten Überleitung folgt das mit »narrante« (»erzählend«) überschriebene Seitenthema des ersten Satzes, das von Vorschlägen und chromatischen Läufen gekennzeichnet ist. Die Durchführung bringt schließlich einen Farb- und Tempowechsel: Über klopfenden Pizzicato-Bässen brilliert die Solo-Violine, bevor der erste Satz mit einem Abschnitt im *Andante assai* schließt. Der zweite Satz ist ein *Scherzo* in Rondoform, das dem Solisten ein Höchstmaß an Virtuosität abverlangt: Schnelle Tonleiterskalen durch mehrere Oktaven, Pizzicato-Passagen in der linken Hand, Glissandi, Doppelgriffe, Prellbogen (*ricochet*) und schnelle Sprünge wechseln sich ab. Der dritte Satz vereint die Lyrik des ersten mit der Virtuosität des zweiten Satzes. Mitreißend sind die Rhythmik und die schillernden Klangfarben des Orchesters, die Prokofjew als einen Meister der Instrumentierung ausweisen.

Nach der enttäuschenden Uraufführung 1923 sollte Prokofjew einen Geiger finden, der sich sein Konzert zu eigen machte und damit beinahe missionarisch durch die Lande zog: Joseph Szigeti. »Im Sommer 1924 spielte Szigeti mein Violinkonzert beim Internationalen Musikfest in Prag und reiste nachher mit ihm durch alle größeren Städte Europas. Als er nach Paris kam und ich den Wunsch aussprach, zur Generalprobe zu kommen, verzog er das Gesicht: ›Wissen Sie‹, sagte er, ›ich liebe das Konzert, und ich kenne es so gut, dass ich manchmal dem Dirigenten Anweisungen gebe, als wäre ich der Komponist. Sie werden verstehen, dass unter diesen Umständen die Anwesenheit des Autors für mich hemmend wäre.‹ Ich stimmte zu und ging nur am Abend ins Konzert. Szigeti spielte herrlich.« Am 8. Oktober 1924 führte Joseph Szigeti das Erste Violinkonzert in Leningrad auf, und seitdem zählte es auch zum Repertoire aller namhaften sowjetischen Geiger. Eine wohlthuende Bestätigung für Prokofjew, der mittlerweile gelernt hatte, die schleppende Akzeptanz seiner Werke zu ertragen: »1927 fragte mich ein New Yorker Journalist in einem Interview, was nach meiner Meinung Klassik sei. Den Amerikaner etwas neckend, gab ich folgende Auslegung: ›Der klassische Komponist ist ein Wahnsinniger, der Stücke komponiert, die seiner Generation unverständlich sind. [...] Erst einige Zeit später werden die von ihm skizzierten Wege, sofern sie richtig sind, auch den anderen verständlich. Nur nach den Regeln der

vorausgegangenen Klassik zu schreiben, heißt Schüler sein und nicht Meister.« Die Rezeptionsgeschichte beweist: Sergej Prokofjew war ein Meister.

Von der Ästhetik des Widerstands

Zu Ludwig van Beethovens Dritter Symphonie

Matthias Henke

Entstehungszeit

1802/1803

Widmung

»Composta per festeggiare il sovvenire di un grand' uomo e dedicata A Sua Altezza Serenissima il Principe di Lobkowitz«

Erste öffentliche Aufführung

7. April 1805 im Theater an der Wien in einer Akademie des Geigers Franz Clement unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

Wahrscheinlich 16. (getauft am 17.) Dezember 1770 in Bonn – 26. März 1827 in Wien

Es geschah im Jahr 1801, als Beethoven seine *Mondscheinsonate* vollendete, dass ein junger Mann zu Fuß aus dem nahe Leipzig gelegenen Grimma aufbrach, um seinen Liebeskummer zu vergessen. Er unternahm einen Gewaltmarsch, der bis August 1802 dauerte. 6000 Kilometer legte er dabei zurück – eine Tour de Force, auch wenn er euphemistisch von einem Spaziergang sprach. Der führte ihn bis nach Syrakus. Kaum weniger sensationell als eine solche, »auf Schusters Rappen« zurückgelegte Reise war der Bericht über das Erlebte, den der »Spaziergänger« 1803 veröffentlichte. Denn Johann Gottfried Seume, so hieß der Akteur, zeigte sich hier als Chronist, dem ein sicheres Gespür für die politischen Entwicklungen in Europa zu eigen war. Eindrucksvoll sind seine Schilderungen des postrevolutionären Paris, das Seume auf der Rückreise streifte. So zeichnete er ein widersprüchliches bis negatives Bild Napoleons, dessen Hang zur Tyrannei er scharf rügte. Er bewunderte »seinen Scharfblick, seine politische wie militärische Größe«, aber Bonaparte sei »inzwischen absoluter und despotischer als irgendein König von Frankreich«.

1803, das Jahr, in dem Seumes *Spaziergang nach Syrakus* in Buchform erschien, war auch für Beethoven ein besonderes. Denn er vollendete damals jenes Werk, das sein Image wie kein zweites prägen sollte: die *Eroica*, seine inzwischen Dritte Symphonie. Die Umstände ihrer Widmung gehören seit eh und je zum bildungsbürgerlichen Allgemeinwissen. Anfangs hatte Beethoven seine neue Schöpfung Napoleon zueignen wollen, wenig später aber den entsprechenden Vermerk in der Partitur getilgt. Ob er die Änderung vornahm, weil er Bonaparte, den Kaiser von eigenen Gnaden, als Verräter an der Revolution betrachtete, oder ob er die *Eroica* aus taktischen Gründen umwidmete, weil er sich durch die neue Adressierung (an seinen Gönner Fürst Lobkowitz) finanzielle Vorteile versprach, sei dahingestellt. Jedenfalls teilte Beethoven Seumes ambivalente Haltung zu Napoleon und hegte für den sächsischen Schriftsteller eine besondere Sympathie. Er besaß nicht nur ein Exemplar des *Spaziergangs*, sondern zitierte in seinem 1812 eröffneten Tagebuch auch einige Sätze des Reiseberichts. Ja, als Beethoven 1811 den nordböhmisches Badeort Teplitz besuchte, in dem Seume kurz zuvor verstorben war, ließ er es sich nicht nehmen, dessen Grab zu besuchen.

Die Entstehungszeit der *Eroica*, also die Jahre 1802 bis 1803, waren für Beethoven aber auch deshalb weichenstellend, weil er sich damals gründlich mit seiner schleichenden Ertaubung auseinandersetzte und seine Lebensperspektiven auslotete – mit dem Fazit, dass er sein Leid tragen wolle, »dieses elende Leben«, bis er »all das« hervorgebracht habe, wozu er sich »aufgelegt fühle«. Das von Beethoven im sogenannten *Heiligenstädter Testament* skizzierte Selbstbild trug zweifelsohne Züge des Heroischen, verstand er sich doch als Künstler, der persönliche (aber auch gesellschaftliche) Widrigkeiten überwinden will, um sein Werk zu vollenden. So gesehen kann man Beethovens *Testament*, hinter dem sich eigentlich ein Brief an

seine Brüder verbirgt, als Seitenstück der *Eroica* deuten, die ja ebenfalls das Schicksal eines Menschen reflektiert, der – aus welchen Gründen auch immer – einen schweren, außergewöhnlichen Weg zu gehen hat. »Composta per festeggiare il sovvenire di un grand'uomo«, lautet denn auch der Untertitel der Symphonie: »Komponiert, um die Erinnerung an einen großen Mann zu feiern«.

Die Kategorie des Außergewöhnlichen hat Beethoven auf eine Weise umgesetzt, die seine Zeitgenossen in den Bann zog, gelegentlich gar verschreckte. »Ohrenfällig« ist vor allem die ungewöhnliche Dauer der *Eroica*. Schon die Länge des ersten Satzes (*Allegro con brio*) muss überrascht haben, entspricht sie doch der einer frühen Haydn- oder Mozart-Symphonie insgesamt. Unfassbar, unbegreiflich erschien den Hörern aber auch die eigenartige Sogwirkung der Symphonie, die ihnen förmlich den Atem raubte. Nicht von ungefähr bat 1807 ein Rezensent der in Leipzig erscheinenden *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, man möge doch nach dem zweiten Satz, dem Trauermarsch, eine »stille, feyerliche Pause von einigen Minuten« einfügen. Außergewöhnlich sind aber nicht nur Rahmen wie Dramaturgie der *Eroica*, exzeptionell sind auch zahlreiche ihrer Details – etwa gleich die eröffnenden Akkorde. Sie zertrümmern gewissermaßen die musikalischen Restbestände des Absolutismus. Denn sie fegen die langsame Einleitung der sogenannten »Französischen Ouvertüre« hinweg, die Jean-Baptiste Lully am Hof von Sonnenkönig Ludwig XIV. etabliert hatte. Haydn hatte dieser festlichen, meist von punktierten Rhythmen durchwirkten Einleitung noch in seinen *Londoner Symphonien* gehuldigt. Jetzt, nur wenige Jahre später, mit der wirkungsmächtigen *Eroica*, scheint sie bereits einer versunkenen Welt anzugehören, wirkt sie veraltet wie eine höfische Perücke. Querständig zur Konvention zeigt sich Beethoven aber auch in der Behandlung des thematischen Materials. Nach den beiden Einleitungsakkorden beginnt in den Celli eine dreiklangsmelodisch geprägte, den Ton ›C‹ umkreisende Phrase. Sie mündet alsbald in einem ›Cis‹. Es stellt nicht nur die Grundtonart Es-Dur infrage, sondern bestimmt als Moment der Verunsicherung und Destabilisierung auch den weiteren Verlauf des *Allegro con brio* überschriebenen Kopfsatzes. Denn Themen im Sinn einer festumrissenen Kontur, beispielsweise eines aus jeweils vier Takten bestehenden Gebildes, sucht man vergebens. Vielmehr wohnt der Hörer einem Prozess unablässiger Veränderungen bei, der für ständige Spannung sorgt. Das relativ kurze zweite Thema, den Seitensatz, führen die Holzbläser ein, Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott – mit blockhaften Akkorden, die sich jedoch unversehens in stufenmelodische Wendungen auflösen. Synkopierende Sforzati bringen gegen Ende der Exposition das metrische Grundmuster (den Dreiviertel-Takt) ins Wanken. Der Wiederholung der Exposition folgt eine Durchführung, die das bislang Gehörte kaleidoskopartig bricht und immer wieder neu zusammensetzt. Besonders auffällig mutet hier ein Abschnitt an, den beinahe 50 Sforzati interpunktieren: Das Prozesshafte, das dynamisch Drängende scheint sich zu stauen, bevor es sich in einem dritten Thema, das dem Zwiegesang der Oboen überantwortet ist, freundlich auflöst. Über den Tremoli der hohen Streicher leitet das Horn mit dem verkürzten Dreiklangsmotiv des Satzbeginns alsbald die Reprise ein – eine irritierende Aktion, die wie ein falscher Einsatz klingt, weil die Celli unmittelbar mit der kompletten Phrase folgen.

Außergewöhnlich ist auch der zweite Satz, eine *Marcia funebre* c-Moll im Tempo eines *Adagio assai*. Denn sie steht am Beginn einer langen, bis ins 20. Jahrhundert reichenden Tradition, die symphonische Architektur durch Märsche oder Marschhaftes zu bereichern, man denke nur an Hector Berlioz und seinen *Marche au supplice* in der *Symphonie fantastique* oder die entsprechenden Charaktere bei Gustav Mahler. Die Kommentatoren verweisen meist auf die Tatsache, dass Beethovens »Trauermarsch« an die Usancen der Französischen Revolution erinnert, gefallene Helden mit einer festlichen Musik zu ehren. Die anfänglichen Rollfiguren in den Kontrabässen untermauern diese Verwandtschaft, ebenso die vielen trommelhaften Tonrepetitionen. Beethoven übernimmt das Muster eines zeremoniellen Marsches, aber keinesfalls eins zu eins. Er überhöht ihn viel-mehr, etwa indem er ihm durch die Fugato-Strukturen des C-Dur-Mittelteils eine sakrale Aura verleiht oder aber durch heftige Ausbrüche für eine Emotionalität sorgt, die sich mit ritueller Würde nur schlecht vereinbaren lässt.

Beethovens Vorstoß in neue, bis dahin nicht erahnte Dimensionen lässt sich ebenfalls am dritten Satz ablesen, einem *Allegro vivace* untitleden *Scherzo*. Auch ihn kann man als Absage an den Geist des Absolutismus verstehen. Denn mit seinem Vorläufer, dem galant-zierlichen Menuett, dem Lieblingstanz des Sonnenkönigs, hat es kaum noch etwas gemein. Vor allem durch sein

rasantes Tempo versetzt es in Champagnerlaune, eignet ihm etwas Ekstatisches. Dem rasanten Treiben bietet das *Trio*, der Mittelteil des *Scherzos*, Einhalt. Es wartet – erstmals in der Geschichte der Symphonie – mit dem prächtigen Klang dreier (!) Hörner auf. Sie verstehen es, den Raum zu öffnen, atmen Weite und zaubern eine Atmosphäre von Freiheit wie Frische herbei.

Der »Schluss«, so der anfangs erwähnte Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, »vereinigt nochmals alles, was ein gut besetztes Orchester an Leben, Fülle und Energie geben kann; er ist ein wahrer Jubel aller Instrumente, der den Zuhörer ergreifen, begeistern, fortreißen muss.« Doch ist es nicht nur die klangliche Opulenz, die das *Finale* auszeichnet. Das *Allegro molto*, hinter dem sich ein aufgelockerter Variationensatz verbirgt, weiß auch durch seine Steigerungswellen und den Reichtum seiner Texturen zu begeistern. Ein mächtiges Unisono, das in wuchtige Akkorde mündet, bildet den Anfang. Ihm folgt, im Pizzicato der Streicher, zunächst der Bass des Themas, dann das anmutige Thema selbst: vorgetragen von den Holzbläsern. Es ist allerdings weit mehr als eine rein musikalische Figuration, sondern ein versteckter Hinweis auf Napoleon. Beethoven hatte das tänzerische Thema nämlich aus seinem 1801 uraufgeführten Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus* übernommen, das wiederum eine Eloge auf Bonaparte war. Denn bevor sich dieser zum Kaiser hatte krönen lassen (1804), sah man in ihm einen Freiheitskämpfer – dem griechischen Halbgott Prometheus vergleichbar, der den Menschen einst die Kultur geschenkt hatte. Beethovens den Idealen der Revolution verpflichtete Haltung offenbart sich außerdem in einem von ihm begründeten symbolischen Kunstgriff, der sogenannten Themenapotheose. Sie kommt gegen Satzende zum Tragen, wenn das »Napoleon«-Thema im Fortissimo, unterstützt von Hörnern und Pauken, seine größte Strahlkraft entfaltet: Als habe der Komponist bekunden wollen, dass die Revolution dereinst siegen und er selbst das ihm auferlegte Schicksal letztendlich meistern würde.

Von Pult zu Pult (6)

April/Juni 2018

Andrea Karpinski und Michael Friedrich spielen gerne und häufig am selben Pult. Sie sind beide seit 1990 Mitglied der Ersten Geigen, Andrea Karpinski gehörte zuvor bereits sieben Jahre der Gruppe der Zweiten Geigen an. Vera Baur sprach mit ihnen über das Miteinander im Orchesteralltag.

VB Als Konzertbesucher fragt man sich oft, nach welchen Kriterien in den Streichergruppen die Pulte besetzt werden. Auch kann man bemerken, dass Sie beide häufig nebeneinandersitzen.

AK Das wird in jeder Gruppe anders gehandhabt. In den Zweiten Geigen und den Celli wird die Sitzordnung, soweit ich weiß, von einem Diensteinteiler festgelegt. Bei uns in den Ersten Geigen kann sich jeder hinsetzen, wo er gerne möchte. Wenn man öfters mit demselben spielt, liegt das sicher daran, dass man sich mit ihm wohl fühlt. Ich bin im Konzert oft nervös, und es hilft mir, diese Nervosität besser in den Griff zu bekommen, wenn ich neben Pultpartnern spiele, bei denen ich mich geborgen fühle, die meine Stärken und Schwächen genau kennen. Mit manchen kann man am Pult auch besser kommunizieren als mit anderen. Teilweise ist es aber auch Zufall. Einige wollen unbedingt weiter vorne sitzen, andere unbedingt am letzten Pult. Oft bleibt dann auch nicht so viel übrig.

VB Wenn man spezielle Wünsche hat, empfiehlt es sich also, nicht allzu spät zur ersten Probe zu erscheinen?

AK Ja, tatsächlich sind bei uns am Montagmorgen einige Kollegen oft extrem früh da (*lacht*).

MF Mit wem man gerne am Pult sitzt, ist natürlich in erster Linie eine Frage der musikalischen Übereinstimmung bezüglich geigenspezifischer Parameter wie Intonation oder Bogeneinteilung.

Aber es ist natürlich auch eine Frage der Sympathie. Trotzdem ist es sinnvoll, immer mal wieder durchzuwechseln, damit sich das Ganze nicht zu sehr verfestigt und man seine eigene Flexibilität schult.

AK Wir beide sind einfach die gleiche Generation, das spielt sicher auch eine Rolle. Ich merke gerade bei den jüngeren Kolleginnen, dass sie gerne zusammenspielen. Sie sind oft schon verabredet, und es ist gar kein Platz mehr frei, wenn ich komme und frage.

MF Ich glaube auch, dass das ein wichtiger Punkt ist: Wir haben uns unsere Stellen im selben Probespiel erspielt: 1990, Anfang Februar. Das ist doch ein Wink des Schicksals (*lacht*).

VB Wie verschmelzen die vielen Einzelpersönlichkeiten einer Gruppe zu einem homogenen Ganzen?

MF Jeder Kollege hat spezifische Eigenschaften, was das klangliche Volumen anbelangt. Einige agieren eher defensiv, andere bringen sich offensiver ein. Am Ende ist entscheidend, dass man im Lauf der Probenarbeit einen gemeinsamen Nenner findet, einen Gruppenklang, der sich mischt. Das Faszinierende ist, dass das ganz automatisch passiert und sich aus der Vielfalt der unterschiedlichen Individuen ein gemeinsamer Klang amalgamiert, auch ohne dass man darüber groß Worte verliert.

VB Darf denn innerhalb der Gruppe auch Kritik geübt werden?

AK Das kommt schon vor. Wir versuchen natürlich, das sehr subtil zu machen. Jeder von uns macht Fehler. Aber wenn bestimmte Dinge gehäuft auftreten oder man jemanden zu sehr heraushört, spricht man das schon an. Es ist eine heikle Sache, und einige sind damit auch eher vorsichtig. Wir kennen uns alle extrem gut. Oft kommen mir meine Kollegen beinahe wie Familienmitglieder vor, im guten wie im schlechten Sinne. Deswegen hat man manchmal vielleicht auch zu wenige Hemmungen, Kritik zu äußern. Dann gibt es auch mal Konflikte, klar.

MF Die Kunst besteht darin, seine Hinweise auf eine Art zu formulieren, die dem anderen seine Persönlichkeit belässt. Das ist nicht ganz einfach, gehört aber zur Gruppenhygiene und zum Gesamtklima auch dazu.

VB Wie empfindet man die extreme räumliche Nähe?

MF Ich empfinde das schlichtweg als eine Frage der Gewohnheit. Man kennt es ja nicht anders. Es hat auch den Vorteil, dass man schnell mal zwischendurch in gewisser Heimlichkeit miteinander kommunizieren kann. Ansonsten muss man halt jeden Morgen frisch gewaschen zum Dienst erscheinen, dann ist schon alles in Ordnung (*lacht*).

AK Für mich war das auch mit ein ganz wesentlicher Grund, diesen Beruf zu ergreifen: eben gerade nicht alleine in einem Büro zu sitzen, sondern gemeinsam mit anderen Menschen ein schönes Ergebnis zu erwirken.

VB Hat das gemeinsame Musizieren eine stärkere verbindende Kraft als andere Berufe?

MF Absolut. Auch für mich war das Orchester von Anfang an eine Art große Familie, ein Konglomerat unterschiedlicher Menschen, die sich aufgrund der räumlichen, vor allem aber auch der emotionalen Situation sehr nahestehen. Man macht auf dem Podium etwas zusammen, was einen zum Teil zutiefst bewegt, und dieses gemeinsame Erlebnis geht wesentlich weiter als etwa in einem technischen oder wissenschaftlichen Beruf, wo es doch überwiegend um Fakten geht. Man hängt sehr stark an dem Orchester und an den einzelnen Menschen, in jeder Hinsicht.

AK Diese Bindung geht ja bei uns auch schon sehr früh los. Die meisten Menschen ergreifen ihren Beruf nach der Schule, aber wir haben das im Geiste schon viel früher getan. Fast jeder hat bereits als kleines Kind mit dem Instrument begonnen, später hat man im Jugendorchester

gespielt. Mich persönlich begleitet das Orchester, so lange ich denken kann. Das gilt letztlich für uns alle. Die Sache, die einen verbindet, ist sehr stark.

VB Verbringen Sie auch außerhalb des Orchesters viel Zeit miteinander?

AK Ich habe im Orchester einen kleinen, aber sehr netten Freundeskreis, mit dem ich auch privat viel unternehme. Wir beide speziell treffen uns in München eigentlich nicht oft, wir wohnen auch sehr weit voneinander entfernt. Auf Reisen sind wir aber viel zusammen.

MF Auf den Tourneen hat man so seine Clique, von der man weiß, dass man gemeinsame Interessen und einen ähnlichen Tagesrhythmus teilt, der es einem leicht macht, auf einen gemeinsamen Nenner zu kommen. Konkret: Manche brauchen mittags und abends warmes Essen, andere nutzen die Zeit lieber, um viel zu sehen. Zu denen gehören wir beide.

VB Wie erleben Sie den Generationenwechsel im Orchester?

MF Das ist ein ganz spannender Aspekt in der Evolution eines Orchesters. Jedes Alter bringt spezifische Vorteile mit sich. Wenn man direkt vom Studium kommt, ist man technisch-motorisch auf höchstem Niveau. Die jungen Kollegen sind fantastisch ausgebildet, sie spielen makellos, da kann man nur den Hut ziehen und froh sein, dass man überhaupt noch mitspielen darf (*lacht*). Wer dagegen schon einige Jährchen Berufsroutine angesammelt hat, hat ein besseres Gefühl dafür, wo bestimmte Fallstricke lauern. Zum Teil weiß man es einfach, weil man die Stücke schon oft gespielt hat, aber man entwickelt, auch ohne ein Stück zu kennen, schon beim Lesen der Noten ein untrügliches Gespür dafür, was gefährlich und was unproblematisch ist. Diese beiden Seiten ergeben zusammen eine fantastische Mischung, bei der jeder profitiert.

AK Ich bin seit 35 Jahren im Orchester und habe schon einen ganzen Generationenwechsel erlebt. Vor etwa zwölf Jahren gab es einen großen Bruch, viele ältere Kollegen gingen in Rente, und ein ganzer Schwung jüngerer kam nach. Ich hatte fast das Gefühl, in einem völlig neuen Orchester zu sein. Das fand ich sehr schwierig, weil ich das alte Orchester wahnsinnig geliebt habe. Inzwischen habe ich mich daran gewöhnt und finde es auch interessant zu sehen, was für hervorragende junge Musiker kommen.

VB Ist es schwer, sich über eine so lange Zeit die Begeisterung zu bewahren, etwa wenn Teile des Repertoires doch sehr oft gemacht werden?

AK Wir spielen gar nicht so oft dieselben Werke, wie man vielleicht denkt. Wir haben fast jede Woche Stücke, die lange nicht gespielt wurden. Eine gewisse Zeit ist immer vergangen. Man darf auch nicht vergessen, dass mit jedem Dirigenten eine völlig eigene musikalische Arbeit entsteht. Solange diese Arbeit interessant ist und wir immer wieder mit Persönlichkeiten arbeiten, die neue Ideen mitbringen, gibt es kein Problem. Und manchmal freue ich mich auch über Stücke, die ich schon ein paar Mal gespielt habe, dann muss ich nämlich nicht ganz so viel üben (*lacht*).

MF (*ehrfürchtig*) Ich finde, es gibt unglaublich viele Stücke, die man gar nicht oft genug spielen kann. Aber in jedem Fall profitiert man sehr von neuem Repertoire. Die Konzentration, die einem dadurch abverlangt wird, braucht man als Musiker unbedingt, auch um seine Reaktionsgeschwindigkeit zu trainieren.

BIOGRAPHIEN

Frank Peter Zimmermann

Geboren 1965 in Duisburg, begann Frank Peter Zimmermann als Fünf-jähriger mit dem Geigenspiel und gab im Alter von zehn sein erstes Konzert mit Orchester. Nach Studien bei Valery Gradov, Saschko Gawriloff und Herman Krebbers begann 1983 sein Aufstieg zur Weltspitze. Frank Peter Zimmermann gastiert bei allen wichtigen Festivals und musiziert mit allen bedeutenden Orchestern und Dirigenten weltweit. In der laufenden Spielzeit ist er »Artist in Residence« des NDR Elbphilharmonie Orchesters. Ein weiterer Höhepunkt ist die Zusammenarbeit mit dem BR-Symphonieorchester und Mariss Jansons in München sowie auf Tournee mit Stationen in Frankfurt, New York, Riga und Helsinki. Als Kammermusiker erhält Frank Peter Zimmermann für seine Interpretationen des klassischen und romantischen Repertoires sowie dem des 20. Jahrhunderts regelmäßig großen Anklang. Mit dem Bratschisten Antoine Tamestit und dem Cellisten Christian Poltéra gründete er das Trio Zimmermann, das in den letzten Jahren Meilensteine der Streichtrio-Literatur wie Beethovens Opera 3, 8 und 9, Mozarts Divertimento Es-Dur KV 563 sowie Trios von Hindemith und Schönberg auf CD eingespielt hat. Frank Peter Zimmermann brachte mehrere Violinkonzerte zur Uraufführung, so Matthias Pintschers *en sourdine* mit den Berliner Philharmonikern unter Peter Eötvös (2003), *The Lost Art of Letter Writing* von Brett Dean mit dem Concertgebouworkest Amsterdam unter der Leitung des Komponisten (2007), *Juggler in Paradise* von Augusta Read Thomas mit dem Orchestre Philharmonique de Radio France unter Andrey Boreyko (2009) sowie zuletzt das Zweite Violinkonzert von Magnus Lindberg mit dem London Philharmonic Orchestra unter Jaap van Zweden (2015). Die umfangreiche Diskographie des Geigers enthält viele preisgekrönte Aufnahmen. Frank Peter Zimmermann hat von Bach bis Ligeti alle großen Violinkonzerte eingespielt. 2015 und 2016 erschienen, gemeinsam mit dem Kammerorchester des BR-Symphonieorchesters, seine Neuaufnahmen der Violinkonzerte und der *Sinfonia concertante* (mit Antoine Tamestit) von Mozart. Zuletzt veröffentlichte er Konzerte von Bach mit den Berliner Barock Solisten. Frank Peter Zimmermann wurde u. a. mit dem Premio Internazionale Accademia Musicale Chigiana, dem Paul-Hindemith-Preis der Stadt Hanau und dem Bundesverdienstkreuz 1. Klasse geehrt. Dem BR-Symphonieorchester ist er seit 1990 eng verbunden, 2010/2011 war er »Artist in Residence«. Bei seinem letzten Auftritt 2016 war er mit Bartóks Erstem Violinkonzert unter Yannick Nézet-Séguin zu erleben. Frank Peter Zimmermann spielt auf der »Lady Inchiquin« von Antonio Stradivari aus dem Jahr 1711, die ihm freundlicherweise von der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen überlassen wird.

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 (*Babij Jar*) 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 arbeitete Mariss Jansons als Chefdirigent mit den Osloer Philharmonikern, 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 Royal Concertgebouworkest Amsterdam als Chefdirigent vor, das ihn 2015 zu seinem Ehrendirigenten ernannte. Nach seinem Abschiedskonzert im März 2015 wurde ihm die Silberne Ehrenmedaille der Stadt Amsterdam überreicht. Mariss Jansons arbeitet regelmäßig mit den Berliner und den Wiener Philharmonikern, deren Neujahrskonzert er 2016 zum dritten Mal leitete. Er ist Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der Royal Academy of Music in London sowie der Berliner Philharmoniker. Für seinen Einsatz in Oslo 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«, im selben Jahr bekam er den Orden »Drei Sterne« der Republik Lettland sowie den Grammy in der Kategorie »Beste Orchesterdarbietung« für die 13. Symphonie von Schostakowitsch mit dem BR-Symphonieorchester. Mariss Jansons wurde 2007 mit dem Echo Klassik als »Dirigent des Jahres«, 2008 für eine CD mit Werken von Bartók und Ravel sowie 2010 für Bruckners Siebte Symphonie ausgezeichnet. 2009 folgte die Verleihung des Österreichischen Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst, 2010 die des Bayerischen Maximiliansordens. 2013 nahm Mariss Jansons den Ernst von Siemens Musikpreis und von Bundespräsident Joachim Gauck das »Große Bundesverdienstkreuz mit Stern« entgegen, 2015 wurde er zum »Commandeur des Arts et des Lettres« der Französischen Republik ernannt. 2017 ehrte ihn die Royal Philharmonic Society in London mit der Gold Medal, und im März 2018 erhielt er den internationalen Léonie-Sonning-Musikpreis.

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

Doris Sennfelder und Matthias Henke: Originalbeiträge für dieses Heft; Andrea Lauber: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 15./16. Januar 2009; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks; Interview Andrea Karpinski und Michael Friedrich: Vera Baur.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Rossini);

© Boosey & Hawkes Ltd. (Prokofjew);

© Bärenreiter-Verlag, Kassel (Beethoven).

br-so.de

fb.com/BRSO

twitter.com/BRSO

instagram.com/BRSOchestra