

**Donnerstag 9.11.2017**  
**Freitag 10.11.2017**  
**3. Abo A**  
**Philharmonie**  
**20.00 – ca. 22.00 Uhr**

**17/18**

MARISS JANSONS  
Leitung

DANIEL BARENBOIM  
Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG  
18.45 Uhr  
Moderation: Julia Smilga

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND  
im Radioprogramm BR-KLASSIK  
Freitag, 10.11.2017  
Pausenzeichen:  
Bernhard Neuhoff im Gespräch mit  
Daniel Barenboim – zum 75. Geburtstag  
des Pianisten und Dirigenten

VIDEO-LIVESTREAM  
auf [br-klassik.de](http://br-klassik.de)  
Freitag, 10.11.2017

ON DEMAND  
Das Konzert ist in Kürze auf [br-klassik.de](http://br-klassik.de)  
als Audio und Video abrufbar.

## PROGRAMM

### Ludwig van Beethoven

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 5 Es-Dur, op. 73

- Allegro
- Adagio un poco moto
- Rondo. Allegro, ma non troppo

Pause

### Sergej Prokofjew

Symphonie Nr. 5 B-Dur, op. 100

- Andante
- Allegro marcato
- Adagio
- Allegro giocoso

## Anspielen gegen die Marschmusik

### Zu Ludwig van Beethovens Fünftem Klavierkonzert

Renate Ulm

#### Entstehungszeit

1809 bis Februar 1810 in Wien

#### Widmungsträger

Erzherzog Rudolph von Österreich

#### Uraufführung

28. November 1811 im Leipziger Gewandhaus mit dem Pianisten Friedrich Schneider

#### Lebensdaten des Komponisten

16. (Taufdatum 17.) Dezember 1770 in Bonn – 26. März 1827 in Wien

»Der Lärm und die Verwirrung auf der Gasse war groß [...] und mir hatten keinen Menschen an unserer Seite, der unserem guten Papa [Haydn] Trost zusprechen konnte, als wir aber noch beschäftigt waren, den Papa aus dem Beth zu bringen, geschahen vier Kartetschen Schüsse bey der Linie einer nach dem anderen [...], von diesen Schüssen ist die Thür im Schlafzimmer im Vollen aufgesprungen und alle Fenster schittelten sich. Über dieses erschrock unser guter Papa und schrie in vollem Laute: »Kinder fürchtet euch nicht, denn wo Haydn ist, kann nichts geschehen!« und zitterte am ganzen Leibe heftig«, schrieb Haydns Adlatus Johann Eißler über den 10. Mai 1809, als Napoleon mit seinen Truppen Wien besetzte und eine Batterie von 20 Haubitzen in Stellung brachte. Granaten schlugen in zahlreiche Häuser ein, ohrenbetäubender Kanonendonner hallte durch die Gassen, Tote und Verletzte waren zu beklagen. Der schon altersschwache, kranke Haydn starb kurze Zeit später am 31. Mai. Sein noch junger Komponistenkollege Beethoven – er war zu diesem Zeitpunkt 38 Jahre alt – verbrachte die Tage der schlimmsten Zerstörung im Keller seines Bruders. Sein Schüler Ferdinand Ries berichtete, dass Beethoven »den Kopf mit Kissen bedeckte, um ja die Kanonen nicht zu hören«. Trotz beginnender Taubheit war für ihn der Kriegslärm unerträglich. Seine Lebenssituation gestaltete sich zudem schwierig, weil seine finanzstarken Gönner selbst in Bedrängnis geraten waren und ihn nicht mehr unterstützten. So hatte sein Schüler, Verehrer und Mäzen Erzherzog Rudolph zum größten Bedauern von Beethoven bereits die Stadt Wien verlassen. »Wir haben in diesem Zeitraum ein recht zusammengedrängtes Elend erlebt, – wenn ich Ihnen sage, dass ich seit dem 4. Mai wenig Zusammenhängendes auf die Welt gebracht, beinahe nur hier und da ein Bruchstück. [...] Meine kaum kurz geschaffene Existenz beruht auf einem lockern Grund [...] von Fürst Kinsky habe ich noch keinen Heller erhalten. – und das jetzt zu der Zeit, wo man es am meisten bedürfte. [...]

Welch zerstörendes, wüstes Leben um mich her, nichts als Trommeln, Kanonen, Menschenelend in aller Art«, schrieb Beethoven am 26. Juli 1809 an Breitkopf & Härtel.

Ein Vierteljahr später hörten sich die Nachrichten aus Wien kaum optimistischer an. So klagte Beethoven am 1. November 1809 seinem Verleger: » – nach der wilden Zerstörung einige Ruhe, nach allem unerdenklichen ausgestandenen Ungemach – arbeitete ich einige Wochen hintereinander, dass es schien, mehr für den Tod als für die Unsterblichkeit [...]. Was sagen Sie zu diesem toten Frieden? – Ich erwarte nichts Stetes mehr in diesem Zeitalter, nur in dem blinden Zufall hat man Gewissheit.«

Die Tagespolitik bestimmte all die Monate, in denen das Fünfte Klavierkonzert entstand, und wirkte sogar in den Schaffensprozess hinein, denn das Grollen des Kriegslärmes – verbunden mit Marschanklängen – hallt im *Allegro* wider.

Begann Beethoven sein Viertes Klavierkonzert mit einem Solo des Pianisten und sprengte damit die klassische Konzertform, so eröffnet er das Fünfte in Es-Dur mit einem Fortissimo-Schlag des Orchesters, zu dem der Pianist wie in einer Kadenz präludiert. Beethoven stellt hier das Prinzip Kadenz auf den Kopf: Nicht am Ende des Satzes, kurz vor Schluss, darf der Pianist »improvisieren«, sondern gleich im ersten Takt und des Öfteren auch mitten im Stück. Damit wird angedeutet, dass die bekannte Ordnung außer Kraft gesetzt ist, dass das Schema »Solistenkonzert« von ihm nicht mehr bedingungslos erfüllt wird. Stattdessen scheint Beethoven über die beiden Bedeutungen des Begriffs Kadenz nachgedacht und diese Begriffsverknüpfung in einer Art Einleitung verarbeitet zu haben: das freie Spiel des Solisten und die Schlussformel aus den drei Haupttonstufen im Orchester (I–IV–V–I). Da noch kein Thema vorgegeben ist, setzt sich der Solistenpart auch nur aus Tonleitern, Dreiklängen und Trillern, also aus Geläufigkeitsfloskeln zusammen. Es wird weniger Kunstfertigkeit präsentiert – der Part außerhalb dieser Kadenzräume ist deutlich anspruchsvoller – als ein Aufwärmprogramm abgespult, das allerdings Bestandteil der Exposition ist, denn es kehrt zu Beginn der Reprise wieder. Die girlandenartigen »Fingerübungen« des Pianisten werden vom Orchester durch die Harmonieschwerpunkte gegliedert, die im Fortissimo herausgeschleudert werden – und wie Kanoneneinschläge und Haubitzenbeschosse im Wien des Jahres 1809 zu lärmern scheinen.

Nach dieser Einleitung pausiert der Pianist für die nächsten 100 Takte. Es erklingt das »traditionelle« Orchestervorspiel, in dem die Violinen erstmals das Thema vorstellen. Zwei markante Motive verarbeitet Beethoven auf höchst interessante Weise in seinem mit 581 Takten umfangreichsten und mit etwa 20 Minuten Dauer längsten Kopfsatz: Ein punktiertes Motiv – Auftakt zur Themenwiederholung – entwickelt sich sehr bald hin zum Marschartigen, klingt sogar militärisch-martialisch durch ungebundene Akkordfortschreitungen; und eine tonumspielende Triole in den tiefen Stimmen erinnert, da sie mehrfach aneinandergereiht wird, an ein fernes Grollen, vergleichbar mit zahlreichen Paukenwirbeln. Auch das Seitenthema, das im Pianissimo in den Streichern zuerst auftritt, erhält in der Wiederholung durch Hörner und Pauken diesen marschartigen, militärischen Unterton, der sich wie ein roter Faden durch den Orchestersatz zieht. Im Klavierpart wird aber genau dieser raue Ton nahezu ausgespart, hier wird »dolce«, »leggiermente«, »espressivo« und auch »cantabile« als Gegensatz bevorzugt. Wenn der Pianist fantasiert und sich in fremden, fernen Tonarten wie Ces und Ges aus der Realität wegzuträumen scheint, kehrt diese schneidend scharf und voller Brüche wieder: Nach dem absteigenden Ges-Dur-Dreiklang im Klavier dröhnt im Forte ein B-Dur-Klang fast wie ein falscher Akkord, führt in das Alltagsgeschehen zurück und setzt das forsche Marschidiom fort, als hätte eine exerzierende Patrouille Beethoven beim Komponieren gestört. Zweimal nur taucht das punktierte Motiv, die Keimzelle des Marschrhythmus, unversehens im Klavierpart auf: Als das Orchester wieder einmal insistierend daran festhält, hämmert es der Pianist im Fortissimo – wie wütend – zwischen die Orchesterpassagen mit anschließenden Oktavparallelen, und das andere Mal gibt der Solist damit den Anstoß zur Coda und dem Ende des Satzes.

Wegen seiner Marschanklänge wird das Es-Dur-Konzert auch heute noch in Frankreich *L'Empereur*, in Italien *L'Imperatore* und in England *The Emperor Concerto* genannt, da man wohl der Meinung war, Beethoven habe mit diesem Werk Napoleon Bonaparte geehrt. Dabei hatte sich seine Bewunderung für den Franzosen schon lange gelegt und war einer Enttäuschung bis hin zur Ablehnung gewichen. Der Titel verfälscht daher das Werk, in dem Beethoven, wenn man genau hinhört, nicht dem Expansionsbedürfnis Napoleons in Form von zackigen Marschrhythmen huldigt, sondern ihm vielmehr in seiner Musik, mit der solistischen Stimme am Klavier, ständig zu

entkommen versucht. Der Ursprung des Namens liegt wohl eher in der Widmung: »Dédié à Son Altesse Imperiale Roudolphe Archi-Duc d'Autriche«.

Wenn nach den letzten marschartigen Rhythmen und dem Es-Dur-Schlussakkord des ersten Satzes ganz leise und sanft ein H-Dur-Akkord erklingt, wird der Hörer im *Adagio un poco moto* in eine seltsam ferne, friedliche Welt entrückt. Robert Schumann, für den Beethoven einer der bedeutendsten Tonsetzer war, hat diese Rückungen zum Kompositionsprinzip in seinen Werken erhoben. (Die bekannteste Stelle ist in seinen *Waldszenen* zu finden, im *Vogel als Prophet*.) Beethovens Mittelsatz im Es-Dur-Klavierkonzert kommt in seinem schwebend-leichten Ton vollkommen ohne dualistisches Prinzip aus, wie es etwa noch im Vierten Klavierkonzert ausgeführt worden war. Dieser Satz ruht in sich und zählt zu den innigsten langsamen Sätzen Beethovens. Wie selbstvergessen wirkt der Solist, wenn er nach der ergreifenden Themenvorstellung der Streicher mit Pizzicato-Bass »dämmernd«, im Pianissimo, »espressivo« und bei gehaltenem Pedal wie aus elysischen Höhen in Triolen herabsteigt, als sei er nicht von dieser Welt. Der Pianist scheint in seinen Klavier-Episoden mehr zu improvisieren und träumerisch den Klängen und Spielfiguren nachzulauschen. Die Themenfragmente, die von den Streichern eingestreut werden, halten den Solisten nicht davon ab, sich traumwandlerisch und fantasierend durch die helle Tonart H-Dur zu bewegen. Trillernd steigt er die chromatische Leiter hinauf, um dann endlich das Thema in einer Variante aufzugreifen, zu der die Streicher herzklopfartige Pizzicato-Akzente setzen. Eine weitere Variante schließt sich sogleich an: Das Thema wird nun von den Bläsern aufgegriffen, von den Streichern in den Synkopen echoartig versetzt und vom Pianisten in einer 16tel-Bewegung weiter paraphrasiert. Immer leiser wird diese fließende Bewegung (»sempre più diminuendo« und schließlich »morendo«). In den letzten Takten des *Adagios* wird diese Entrücktheit – fast unsanft – wieder auf den Boden der Grundtonart Es-Dur zurückgeholt: Ein neues Thema wird zögerlich vorgestellt, worauf sich der Übergang zum dritten Satz (*Rondo. Allegro, ma non troppo*) fließend und wie neu geerdet vollzieht. Führte Beethoven dieses Thema am Ende des langsamen Satzes im 4/4-Takt ein, so erscheint es im *Finale* zuerst fast unmerklich in einem 6/8-Takt, der zunehmend tänzerischen Gestus annimmt. Das Zögerliche gerade dieses Übergangs hat Methode: Wie gebremst lässt Beethoven das Hauptthema des Schlusssatzes auftreten. Es braucht mehrere Anläufe, um in Bewegung zu kommen, es stolpert in die Fröhlichkeit hinein, bremst wieder ab, wie wenn der vorausgegangenen friedlichen Stimmung nicht so recht zu trauen wäre. Auch die weiterführenden Läufe schreibt Beethoven nicht durchgängig in gleichmäßigen Triolen, sondern versieht sie mit kleinen Ecken und Kanten (wenn anstelle der Triole plötzlich nur noch zwei Achtel stehen), die in feinen Nuancen den Fluss hemmen. Das freudige *Finale*, das angestrebt wird, muss sich erst dorthin entwickeln. Das marschartige Idiom, das auch hier im Thema angelegt ist, klingt in den Blechbläseranfaren wie ein Menetekel. Demgegenüber liegt im Seitenthema in nuce ein punktierter Tanz verborgen, der erst »dolce« gespielt wird, dann aber immer deutlicher hervortritt. So wandelt sich schließlich der punktierte Marschrhythmus in einen ausgelassenen Tanz. Dennoch ist der Grundrhythmus immer präsent und kehrt wie eine traumatische Erinnerung selbst am Ende noch in einem Dialog zwischen Klavier und Pauke wieder: Ganz leise pochend wird er dem Klavierpart unterlegt und verebbt allmählich. Mit der Coda scheint diese letzte beunruhigende Erinnerung jedoch wie weggewischt.

Man kann das politische Umfeld dieses Werks nicht ausklammern, das mit Marschanklängen in den Ecksätzen spielt und damit den Charakter der Themen deutlich beeinflusst. Zu offensichtlich war Beethoven als »zoon politikon« nachweislich von den zeitgeschichtlichen Eindrücken geprägt: Der Krieg mit seinen Zerstörungen und den zahlreichen zu beklagenden Opfern, bei denen es sich nicht mehr ausschließlich um Soldaten auf dem Schlachtfeld, sondern auch um die Zivilbevölkerung handelte, hatte Angst, Tod und Trauer verbreitet. Beethoven aber zu unterstellen, er hätte gar ein kriegerisches Werk geschrieben, widerspricht nicht nur seiner pazifistischen Lebenseinstellung, sondern auch dem Inhalt seiner Noten. Der Widmungsträger Erzherzog Rudolph dürfte die Aussage Beethovens verstanden haben, als er bei seiner Rückkehr nach Wien gleich zwei Werke von Beethoven überreicht bekam, in denen sich seine damalige Lebenssituation spiegelte: die Klaviersonate *Les Adieux* op. 81a mit den Sätzen *Les Adieux – L'Absence – Le Retour* und eben das Fünfte Klavierkonzert.

## »Ausdruck eines optimistischen Lebensgefühls«

### Zu Sergej Prokofjews Fünfter Symphonie

Renate Ulm

#### Entstehungszeit

Sommer 1944 in Iwanowo, nordöstlich von Moskau

#### Uraufführung

13. Januar 1945 im

Großen Saal des Moskauer Konservatoriums mit dem Staatlichen Symphonieorchester der UdSSR unter der Leitung des Komponisten

#### Lebensdaten des Komponisten

11. (23.) April 1891 auf dem Gut Sonzowka im Gouvernement Jekaterinoslaw –

5. März 1953 in Moskau

Das Russland nach der Oktoberrevolution 1917 war Sergej Prokofjew zu unruhig, so dass er dem jungen Sowjetstaat den Rücken kehrte und 16 Jahre in den USA und in Frankreich lebte. Dann die Heimkehr 1934 nach Moskau: Was den Komponisten bewegt haben mochte, sich von Freiheit und Selbstbestimmung in ein Regime der Unfreiheit, in eine Diktatur zu begeben, hat bis heute für Diskussionsstoff gesorgt. Unwissenheit, sogar Opportunismus warf man Prokofjew vor. »Prokofjew reiste mehrmals in die Sowjetunion und war daher mit den politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Verhältnissen in Russland vertraut«, schreibt Victor Seroff 1968 in seinem Buch *Sergej Prokofjew – eine sowjetische Tragödie*. »Er wusste deshalb ganz genau, was er tat. Er hatte alle Pros und Contras auch sorgfältig abgewogen.« Unkenntnis der politischen Lage dürfte jedenfalls nicht zu diesem Schritt geführt haben. Im Jahr 1929 war Prokofjew noch der Meinung, dass »Musik und Politik unvereinbar seien, sich gegenseitig sogar zurückwiesen« und dass »ein passionierter Musiker im Interesse für seine Kunst auch allein leben könne«. Seine Rückkehr verlangte von ihm dann aber doch, sich den Gepflogenheiten des Sowjet-Regimes unterzuordnen.

Strotzten die Werke des ehemaligen »enfant terrible« der russischen Musik früher vor Sarkasmus, Karikatur und Groteske, so hatten sie nun staatsfreundlich zu sein, wie zum Beispiel die *Vier Märsche* für Blasorchester (1935), die *Kantate zum 20. Jahrestag der Oktoberrevolution in zehn Teilen* (1936), die *Sieben Massenlieder* (1939) und der *Trinkspruch* (1939) zum 60. Geburtstag Stalins. »Politische« Musik macht aber nur einen verschwindend kleinen Teil im Œuvre Prokofjews aus, ist wohl nur Zugeständnis gewesen, um unbehelligt arbeiten zu können. Die Sehnsucht nach Russland muss demnach größer gewesen sein als die Furcht vor Gängelei: »Die Luft der Fremde bekommt meiner Inspiration nicht, weil ich Russe bin, und das Unbekömmlichste für einen Menschen wie mich ist es, im Exil zu leben, das mir nicht entspricht. Ich muss mich wieder in die Atmosphäre meines Heimatbodens einleben. Ich muss die russische Sprache in meinem Ohr widerhallen hören.«

Zurückgekehrt als »verlorener Sohn« musste Prokofjew dann auch zu den Vorwürfen des »Formalismus« Stellung nehmen und sich dem Diktat der staatlichen Kulturkritik beugen. Selbstanklage wegen westlicher Einflüsse in seinen Kompositionen war die Folge. Das bedeutete Absage an Atonalität und Bekenntnis zum Volkstümlichen, zur Melodie und zur Tonalität. Das Kulturdezernat in Person des mittelmäßigen Komponisten und Sekretärs des sowjetischen Komponistenverbands, Tichon Chrennikow, überwachte die Arbeit der Komponisten und maßte sich an, seine Vorstellungen von einer nationalen russischen Musik gegebenenfalls auch mit Repressalien durchzusetzen. Davon spürte Prokofjew allerdings deutlich weniger als Dmitrij Schostakowitsch, vielleicht weil er sich freiwillig und offiziell sogar reumütig in die Sowjetunion zurückbegeben hatte.

Die Suche nach einer »neuen Einfachheit«, nach einer volkstümlichen, sangbaren Melodik ging also bei Prokofjew einher mit dem Verlust der radikalen Schärfe seiner früheren Musiksprache. Aber trotz der von außen gesetzten musikästhetischen Grenzen fand Prokofjew neue Wege, die sein weiteres Komponieren nicht etwa zur Banalität verurteilten. Wodurch dieser Wandel zum »Volkstümlich-Melodischen mit klassizistischem Gepräge« bewirkt wurde, lässt ein Brief

Prokofjews vom Februar 1948 an Tichon Chrennikow erahnen: »Die Kraft und Lebendigkeit alles dessen, was die großen Meister der Musik geschaffen haben, liegt darin, dass ihre Werke stets dem Volke verständlich und lieb waren. Die Millionen einfacher Menschen begreifen die formalistischen Verrenkungen nicht. Ich selbst bin, wie man so sagt, nicht frei von Sünde, in meinem Schaffen unter dem Einfluss gewisser westlicher Strömungen formalistische Fehler gemacht zu haben. Ich habe [...] viel über den künstlerischen Stil meiner Musik nachgedacht und bin zu dem Schluss gekommen, dass ich nicht den richtigen Weg ging. Das Ergebnis war, dass ich nach einer klareren und gehaltvolleren Sprache suchte. Über die Frage der Bedeutung des Melodischen gab es für mich niemals Zweifel, ich liebe die Melodie, halte sie für das wichtigste Element in der Musik. In der Fünften Symphonie habe ich mich bemüht, mich von den Elementen des Formalismus frei zu machen, und mir scheint, das ist mir in gewissem Grade gelungen.« Was hier devot oder demütig klingt, war sicherlich auch Prokofjews diplomatisches Geschick: Durch Selbstanklage und Besserungswillen war er der Kritik der Kulturbehörde weniger ausgeliefert, was gleichbedeutend war mit freierem, ungehinderterem Arbeiten. Denn das Kontrollsystem des Staates funktionierte. Daher verwundert es kaum, dass mehrere Rechenschaftsberichte Prokofjews über seine Arbeit und zukünftigen Projekte vorliegen, die an das Sowjetische Informationsbüro adressiert sind, so auch derjenige vom 24. Mai 1944: »Nach der Fertigstellung der Suite ›Romeo und Julia‹ denke ich eine Fünfte Symphonie zu schreiben, deren Themenmaterial bereits vorliegt.«

Eben diese Symphonie vollendete Prokofjew drei Monate später, am 26. August 1944, in Iwanowo. Hier befand sich das vom Staat gegründete »Haus der Musikschaaffenden«, in dem sich während der Sommermonate der Jahre 1944 und 1945 Komponisten und Musikwissenschaftler trafen, unter ihnen Glière, Schostakowitsch, Kabalewski, Muradeli, Mjaskowski, Chatschaturjan und Schaporin. Gespräche und geistiges Umfeld unter Gleichgesinnten förderten die schöpferische Arbeit. Zu der in Iwanowo entstandenen Symphonie, in der Prokofjew wieder am klassizistischen Stil früherer Werke anknüpfte, um eben eine verständlichere Musiksprache zu sprechen, äußerte er sich offiziell so: »Mit dieser Komposition kehre ich nach 16-jähriger Unterbrechung wieder zur symphonischen Form zurück. Ich konzipierte sie als eine Symphonie der Größe des menschlichen Geistes. Das ganze Schaffen ist auf die Freude ausgerichtet als Ausdruck eines optimistischen Lebensgefühls. Mit der Fünften Symphonie wollte ich ein Lied auf den freien und glücklichen Menschen anstimmen, seine schöpferischen Kräfte, seinen Adel, seine innere Reinheit.«

Die Fünfte Symphonie ist viersätzig, ganz nach klassischem Vorbild. Allerdings beginnt der Kopfsatz, entgegen der Tradition, mit einem *Andante* in Sonatensatzform. Vier recht gegensätzliche Themen wetteifern miteinander: Zuerst das getragene Hauptthema im 3/4-Takt, das ansetzend auf dem Quintton den Raum einer Oktav durchmisst und dessen auffallende Punktierung dem gesamten Satz immanent ist. Ihm folgt eine Art melodischer Überleitungsgedanke im 4/4-Takt, der selbst thematisches Material wird, dann ein liedhafter, zarter Seitengedanke, der von ständig aufstrebenden Streichermotiven kontrapunktiert wird. Am Ende der Exposition schließlich erscheint – zugleich als Antizipation des Schlusssatzes – ein Thema volkstümlichen Charakters. Diese vier Themen, besonders aber der Hauptgedanke, werden in der Durchführung tonal verändert, ständig variiert und harmonisch eigenwillig behandelt, so dass sie immer wieder in neuem Licht erscheinen – bis hin zum heroischen *Finale*, das die Grundidee Prokofjews von einer »Symphonie der Größe des menschlichen Geistes« monumental zum Ausdruck bringt.

Prokofjew konterkariert das Pathos des ersten Satzes mit einem *Scherzo (Allegro marcato)*: Kammermusikalisch beginnt es mit einer heiteren Melodie in der Solo-Klarinette und Staccato-Begleitung der Ersten Violinen. Mehr als alle anderen Sätze erinnert dieses *Scherzo* an die *Symphonie classique*. Mit jeder Themenvariante vergrößert sich der Orchesterapparat, auch das immer üppigere Schlagwerk: Militärtrommel, Holzblöcke, Tambourin, Triangel und so fort. Humorvoll ist der Einfall, das Thema in den Fagotten durch Verbreiterung hervorzuheben. Ein pastoraler Mittelteil wird zweimal von einem volkstümlichen Tanz im 3/4-Takt unterbrochen. In der Reprise verdunkelt sich die anfängliche Heiterkeit mit geschärften Intervallen und Akkordschichtungen: Die Tragik des dritten Satzes wirft ihren Schatten voraus. Melancholisch und verträumt beginnen die Klarinetten im *Adagio* über dem Triolengrund der Violinen. Dieser Stimmung setzen die Militärtrommel und die damit gekoppelte dissonanzenreiche

Fortschreitung ein Ende. Pizzicati und Triller lassen erschauern und martialische Fortissimo-Effekte verzerren die Anfangsstimmung; es sind Anklänge an die grausigen Ereignisse des Zweiten Weltkrieges, die Prokofjew in diesem Satz als tragischen Einbruch in die Welt des vermeintlich »glücklichen Menschen« miteinflucht.

Nach der kammermusikalischen Einleitung des *Finales*, in der das Hauptthema des ersten Satzes wie verklärt in den Celli erscheint, entwirft Prokofjew wieder ein Bild der Lebensfreude in der Art eines fulminanten und volkstümlichen Tanzes, jeglichen düsteren Beigeschmack abweisend. Doch dann setzt eine melancholische Bass-Melodie ein, die bald in einen seltsam fröhlichen Taumel übergeht und zu der immer deutlicher das Schlagzeug mit Militärtrommel einen grotesk-martialischen Unterton beimischt. Der orchestrale Farbenreichtum als lebhaftes Utopie eines friedlichen Lebens wird von den militärischen Rhythmen aufs Neue erschüttert – eine reale Bedrohung im letzten Jahr des Zweiten Weltkriegs.

Als die Symphonie am 13. Januar 1945 unter Prokofjews Leitung in Moskau uraufgeführt wurde, saß der Pianist Swjatoslaw Richter unter den Zuhörern: »Niemals vergesse ich die Aufführung seiner Fünften Symphonie im Jahre 1945, am Vorabend des Sieges. Es war das letzte Auftreten Prokofjews als Dirigent. Er stand da wie ein Denkmal auf seinem Postament. Und plötzlich, als Stille eintrat und der Taktstock schon erhoben war, ertönten die Artilleriesalven. Er wartete und begann nicht eher, als bis die Kanonen schwiegen. Wie viel Bedeutsames, Symbolhaftes kam da zu Wort. [...] Die Fünfte Symphonie spiegelt seine abgeschlossene, innere Reife und seinen Rückblick. Er sieht von der Höhe auf sein Leben herab und auf alles, was war. Etwas Olympisches liegt darin.«

## 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

## Daniel Barenboim

Pianist, Dirigent, Denker, Mahner, Humanist – Daniel Barenboim ist eine der großen universellen Persönlichkeiten unserer Zeit. Geehrt mit zahllosen Preisen und Auszeichnungen – darunter der Ernst von Siemens Musikpreis und der ECHO Klassik für sein Lebenswerk – zählt er seit vielen Jahrzehnten nicht nur zu den herausragenden Interpreten klassischer Musik, sondern ist auch eine Leitfigur des interkulturellen Dialogs und der Völkerverständigung. Der 1942 in Buenos Aires geborene und ausschließlich von seinem Vater unterrichtete Musiker begann seine Laufbahn als pianistisches Wunderkind und war bald einer der gefragtesten Solisten weltweit. Seit seinem Debüt als Dirigent 1967 beim Philharmonia Orchestra London steht Daniel Barenboim auch regelmäßig am Pult aller international führenden Orchester. Von 1975 bis 1989 war er Musikdirektor des Orchestre de Paris, 1973 leitete er beim Edinburgh Festival mit *Don Giovanni* seine erste Opernproduktion. 1981 gab er sein Debüt bei den Bayreuther Festspielen und war dort bis 1999 mit Produktionen von *Tristan und Isolde*, dem *Ring*, *Parsifal* und *Die Meistersinger von Nürnberg* alljährlich zu erleben. In der Nachfolge von Georg Solti engagierte ihn 1991 das Chicago Symphony Orchestra als Musikdirektor, ein Amt, das er 15 Jahre innehatte. Seit 1992 ist Daniel Barenboim Generalmusikdirektor der Berliner Staatsoper Unter den Linden, im Herbst 2002 wählte ihn die Staatskapelle Berlin zum Chefdirigenten auf Lebenszeit. 2007 begann seine enge Zusammenarbeit mit der Mailänder Scala, der er von 2011 bis 2014 als Musikdirektor vorstand.

Mit seinem Freund, dem palästinensischen Literaturwissenschaftler Edward Said, rief Daniel Barenboim 1999 das West-Eastern Divan Orchestra ins Leben, das jeden Sommer junge Musiker aus Israel, Palästina und den arabischen Ländern zusammenführt und eine Verständigung zwischen den verschiedenen Kulturen des Nahen Ostens durch die Erfahrung gemeinsamen Musizierens ermöglichen möchte. Ein 2005 in Ramallah gespieltes Konzert hatte große politische Signalwirkung, es wurde international übertragen und auf DVD aufgezeichnet. Eine weitere Initiative der beiden Freunde ist die Barenboim-Said-Akademie in Berlin, eine Hochschule für Musik und Geisteswissenschaften im renovierten ehemaligen Magazingebäude der Staatsoper, an der seit 2016 junge Musiker aus dem Nahen Osten ein vierjähriges Bachelor-Studium absolvieren können. Auch mit dem in der Akademie beheimateten Pierre Boulez Saal, entworfen von Frank Gehry, erhält die Musikstadt Berlin wichtige neue Impulse. Beim BR-Symphonieorchester gastierte Daniel Barenboim erstmals 1978 unter Rafael Kubelík. Zuletzt war er hier 2007 mit Brahms' Erstem Klavierkonzert unter Mariss Jansons zu erleben.

## 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

Renate Ulm (Beethoven): aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 18./19. November 2010; Renate Ulm (Prokofjew): aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 25./26. Oktober 1990; Biographien: Vera Baur (Barenboim), Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester, Jansons); Interview Bettina Faiss und Ben Hames: Vera Baur.

## AUFFÜHRUNGSMATERIALIEN

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Beethoven);

© Sikorski Musikverlage, Hamburg (Prokofjew).

[br-so.de](http://br-so.de)

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

[twitter.com/BRSO](https://twitter.com/BRSO)

[instagram.com/BRSOchestra](https://instagram.com/BRSOchestra)