



GATTI
SCHUBERT
WEBERN

Donnerstag 11.10.2018
Freitag 12.10.2018
1. Abo C
Herkulesaal
20.00 – ca. 21.45 Uhr

18/19

DANIELE GATTI
Leitung

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr

Moderation: Michaela Fridrich

Gast: Klaus-Peter Werani, Bratschist im BR-Symphonieorchester

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 12.10.2018

Pausenzeichen:

Falk Häfner im Gespräch mit Benjamin Schwartz,

zuständig für die künstlerische Planung beim BR-Symphonieorchester

ON DEMAND

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

Programm

Franz Schubert

Symphonie Nr. 3 D-Dur, D 200

- Adagio maestoso – Allegro con brio
- Allegretto
- Menuetto. Vivace – Trio
- Presto vivace

Anton Webern

»Langsamer Satz« für Streichquartett

Bearbeitung für Streichorchester von Gerard Schwarz

- Langsam, mit bewegtem Ausdruck

Pause

Anton Webern

»Fünf Sätze«, op. 5

Fassung für Streichorchester

- Heftig bewegt – Sehr ruhig
- Sehr langsam
- Sehr lebhaft
- Sehr langsam
- In zarter Bewegung

Franz Schubert

Symphonie Nr. 6 C-Dur, D 589

- Adagio – Allegro
- Andante
- Scherzo. Presto – Trio. Più lento
- Allegro moderato

»Funken des Genius«

Zu Franz Schuberts Dritter Symphonie

Susanne Schmerda

Entstehungszeit

Mai bis Juli 1815

Uraufführung

Vermutlich im Spätsommer oder Frühherbst 1815 im Rahmen eines Privatkonzerts unter der Leitung von Josef Prohaska

Vierter Satz: 2. Dezember 1860 im Wiener Redoutensaal unter der Leitung von Johann Herbeck

Erste vollständige öffentliche Aufführung:

19. Februar 1881 im Crystal Palace in London unter der Leitung von August Friedrich Manns

Lebensdaten des Komponisten

31. Januar 1791 am Himmelfortgrund in Wien (heute im Gemeindebezirk Alsergrund) –

19. November 1828 in Wien

Lange Zeit wurde das symphonische Schaffen Franz Schuberts mit insgesamt acht Gattungsbeiträgen nur partiell wahrgenommen, standen die frühen Werke doch im Schatten seiner *Unvollendeten* von 1822 und seiner *Großen C-Dur-Symphonie* von 1825, allenfalls die Fünfte

(1816) wurde gelegentlich aufs Programm gesetzt. Ansonsten galt für die Symphonien Nrn. 1 bis 4 die Ansicht, es würde sich um zweitklassige »Jugendwerke« (Walter Riezler) handeln, nachkomponiert im Stil der Wiener Klassik. Brahms, der die Edition der Symphonien für die erste Schubert-Gesamtausgabe betreute, hielt sie gar für »Vorarbeiten«. Die Erste Symphonie erlebte ihre Erstaufführung wohl im halb-privaten Rahmen des k.k.-Stadtkonvikts in Wien, in dessen Schulorchester Schubert bis November 1813 als Violinist mitgewirkt hatte; als Schüler litt er unter dem strengen Regiment dieser Einrichtung, verdankte ihr aber eine profunde musikalische Ausbildung und wertvolle Kenntnisse der Orchesterliteratur. Öffentliche Aufführungen seiner Symphonien gab es zu seinen Lebzeiten nicht, und selbst die *Unvollendete* wurde erst 1865 uraufgeführt, die Dritte schließlich vollständig erst 1881 in London.

Insgeheim strebte Schubert nach der »großen Symphonie«, um als professioneller Komponist – zumal in der Nachfolge Beethovens, der in derselben Stadt lebte und arbeitete – vor dem kritischen Urteil eines öffentlichen Publikums bestehen zu können. »Heimlich im Stillen hoffe ich wohl selbst noch etwas aus mir machen zu können, aber wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?«, gestand er seinem Jugendfreund Joseph Spaun. Schwer wog für ihn diese Bürde. Doch obgleich Schuberts frühe Symphonien noch ganz erfüllt sind von den großen Vorbildern Haydn, Mozart und Beethoven, mit deren Musik er – gleichsam wie eine Muttersprache – aufwuchs, zeigen sie doch schon einen eigenen Tonfall. »In seiner III. Symphonie beginnt Schubert zum ersten Mal in seiner eigenen Musiksprache zu schreiben, die beiden Vorläufer sind immer noch in der Haydns und Mozarts gehalten«, heißt es in *The Times* vom 21. Februar 1881 nach der zwei Tage zuvor erfolgten Uraufführung im Londoner Crystal Palace.

Die Dritte Symphonie in D-Dur entstand in der unglaublich kurzen Zeit von nur neun Tagen vom 11. bis 19. Juli 1815 (im Mai hatte er bereits die ersten 65 Takte bis nach dem Einsetzen des zweiten Themas im *Allegro con brio* skizziert); obendrein schrieb er in dieser Kürze noch drei Lieder. Schubert, der in ärmlichen Verhältnissen lebte und nach der Zeit im Konvikt als Schulgehilfe einer Wiener Vorstadtschule arbeitete, an der sein Vater angestellt war, muss in jeder freien Minute komponiert haben, um diesen beengten Verhältnissen zu entfliehen – »Ich bin für nichts als das Componieren auf die Welt gekommen«, lautete seine Überzeugung.

In dieser Symphonie des 18-Jährigen, einem Werk von ungemeiner Frische und gelöst-heiterem Tonfall, manifestiert sich Schuberts Suche nach einem eigenen symphonischen Stil. Als wolle der junge Komponist hier Rechenschaft ablegen über seine zurückgelegte Entwicklung als Symphoniker, besitzt das Werk deutliche Bezüge zur zwei Jahre zuvor entstandenen Ersten Symphonie: Sie steht in derselben Tonart D-Dur, und wie dort gibt es eine langsame Einleitung am Beginn, deren Motivik ebenfalls im anschließenden *Allegro* wiederkehrt.

Formal geht es zunächst um die Erfüllung klassischer Modelle, es werden keine Grenzen gesprengt, vielmehr scheint Schubert sich auf das Wesentliche konzentrieren zu wollen: die Themenbearbeitungen in Exposition oder Durchführung werden nur knapp angedeutet, die Mittelsätze sind von geradezu lässiger Kürze mit gerade einmal je vier Minuten Spieldauer für den zweiten Satz (*Allegretto*) und das *Menuetto* samt *Trio*. Dabei ist die Dritte Symphonie »nicht etwa bloß bei weitem kürzer, sondern auch bei weitem konzentrierter« als ihr Schwesterwerk in gleicher Tonart, befand Alfred Einstein. Gleichwohl sind in ihr bereits »Freiheit und Abstand« zu den musikalischen Vorbildern auskomponiert, »gedeckt durch strukturelle Finessen« (Peter Gülke) sowie vielfältige Korrespondenzen zwischen den einzelnen Sätzen. Erfindungsreich und phantasievoll gestaltet Schubert dabei vertraute Formen um. Eine besondere Rolle spielt schließlich die Klarinette, die mit ihrem naturhaften Ton in die Romantik vorausweist.

Eine prachtvolle 18 Takte lange *Adagio maestoso*-Einleitung eröffnet das Werk und bezieht sich in mehrfacher Weise auf das nachfolgende liedhaft-schlichte *Allegro con brio*. Das einleitende Skalenmotiv der Violinen nämlich übernimmt dort strukturelle Aufgaben, es wird zu einem eigenständigen Motiv, das die Satzentwicklung in Gang setzt und an thematischen Prozessen teilnimmt. Zwischen Haupt- und Seitenthema sorgt es für Aufmerksamkeit, und in der späteren Reprise setzt es gar dramatische Akzente frei. Die beiden Themen des Satzes aber, ein munter punktiertes erstes, vorgestellt in der Klarinette, und das mit einem Terzsprung abwärts beginnende zweite in der Oboe, sorgen für einen intimen Ton und gleichen einem »wie von außen hereinklingenden naturhaften Rufen« (Peter Gülke).

Der zweite Satz ist ein zart instrumentiertes tänzerisches *Allegretto*, »traurig und süß«, so der *Monthly Musical Record* vom 1. März 1881 nach der Londoner Uraufführung, fast durchgehend im Piano gehalten. Vermeintlich einfach ist die Satzstruktur, ohne eine dicht gewobene Durchführung, dafür mit zwei melodisch klaren Abschnitten, bestimmt von einer volksliedhaften Melodiestimme und Begleitung; Streicher und Bläser musizieren alternierend. Der Mittelteil erinnert mit stampfenden Akzenten an die Tanzboden-Atmosphäre der Wiener Vorstadt, an die Welt der Grinzinger Weinlokale. Eine feine Ironie ist hier spürbar in Form von rhythmischer Übertreibung: Vier unterschiedliche Rhythmen sind simultan verwoben, Triolen in den begleitenden Violinen, pulsierende Achtel in den tiefen Streichern, darüber die Melodie in Flöte und Klarinette, auf die Horn und Fagott mit Punktierungen reagieren.

Das *Menuett* ist ein rascher Tanz mit stampfenden Sforzato-Akzenten auf den – eigentlich unbetonten – Auftakten sowie schroffen Kontrasten in Dynamik und Harmonik. Im walzerhaften, kammermusikalischen *Trio* lässt Schubert wieder den »naturhaften Klangraum« (Peter Gülke) des ersten Satzes anklingen, indem die Oboe an dessen zweites Thema anknüpft und Oboe und Fagott außerdem ein Duo im Ländlerton anstimmen.

Das *Finale* gestaltet Schubert als vorwärtsstürmendes *Presto vivace* mit dem packenden Schwung einer Tarantella, gespickt mit harmonischen Überraschungen und kühnen Modulationen. Der Satz ist mit seinem überbordenden Schmiss und Buffo-Flair zugleich eine Vorwegnahme der Italianità eines Gioachino Rossini, die damals in Wien gerade aufkam. Schroffe Rückungen von h-Moll nach B-Dur in der Exposition und von fis-Moll nach F-Dur in der Reprise sorgen für unerwartete Wendungen.

Dieses ungestüme *Finale* war »der charakteristischste Satz der ganzen Symphonie«, so der Rezensent des *Monthly Musical Record* vom 1. März 1881. Er »weist allein durch seine Selbständigkeit, Originalität und Unabhängigkeit das ganze Werk als Schöpfung eines außerordentlichen Geistes aus. Er ist von Lebendigkeit und Kraft geprägt und zeigt deutlicher als seine Vorgänger den Funken jenes Genius, der jetzt als typisch schubertisch gewürdigt wird.«

War Schuberts Erste Symphonie wohl einst vom Schulorchester des Wiener Stadtkonvikts aus der Taufe gehoben worden, so war es im Fall seiner Zweiten und Dritten das Orchester des Geigers Josef Prohaska, in dem zweimal wöchentlich Berufsmusiker und Laien probten und Schubert selbst die Bratsche spielte. Mit diesem Orchester erklang die Dritte Symphonie vermutlich erstmals unter der Leitung Prohaskas im Rahmen eines Wiener Privatkonzerts im Spätsommer oder Frühherbst 1815; am 2. Dezember 1860 – 32 Jahre nach Schuberts Tod – wurde in einer öffentlichen Aufführung im Wiener Redoutensaal der vierte Satz gespielt. August Friedrich Manns, ein britischer Dirigent deutscher Herkunft, leitete schließlich die erste vollständige Aufführung dieses Werks am 19. Februar 1881 in London.

Noch immer hat Schuberts Dritte Symphonie keinen angemessenen Platz in unserem Konzertleben gefunden. So besitzen jene Worte der *Times* nach der Londoner Uraufführung 1881 bis heute eine beklemmende Aktualität: »Insbesondere das *Allegretto* und das *Menuett* sind voller Anmut und herrlichster Melodik, und das ganze Werk verdient eine herausragende Stellung in unseren Konzertprogrammen. Es wird immer mit Vergnügen aufgenommen werden, wenn nicht sogar mit tiefer Empfindung.«

Romantischer Überschwang und äußerste Konzentration

Zu Anton Weberns *Langsamem Satz* und *Fünf Sätzen*, op. 5

Monika Lichtenfeld

Entstehungszeit

Langsamer Satz: Juni 1905

Fünf Sätze: Frühjahr 1909 (Fassung für Streichquartett); 1928/1929 (Fassung für Streichorchester)

Uraufführung

Langsamer Satz: 27. Mai 1962 beim 1. Internationalen Webern-Festival in Seattle

Fünf Sätze: 8. Februar 1910 in Wien (Fassung für Streichquartett); 26. März 1930 in Philadelphia durch die Philadelphia Chamber String Sinfonietta unter der Leitung von Fabien Sevitzky (Fassung für Streichorchester)

Lebensdaten des Komponisten

3. Dezember 1883 in Wien – 15. September 1945 in Mittersill

Anton Webern, der seit 1902 an der Wiener Universität Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte studierte, nahm ab Herbst 1904 Kompositionsunterricht bei Arnold Schönberg. Er war Schönbergs erster Privatschüler, und ihm folgten bald weitere wie Karl Horwitz, Heinrich Jalowetz, Alban Berg, Erwin Stein und Egon Wellesz. Schönbergs charismatische Persönlichkeit, seine kreative Energie, sein unbedingter künstlerischer Anspruch wirkten von Anfang an ungemein fesselnd und inspirierend auf die etwa ein Jahrzehnt jüngere Schülerschar, und sie alle blieben ihm zeitlebens in enthusiastischer, ja fanatischer Loyalität verbunden. Über Schönbergs Lehrmethode hat Webern rückblickend in einem Aufsatz von 1912 berichtet: »Man ist der Meinung, Schönberg lehre seinen Stil und zwingt den Schüler, sich diesen anzueignen. Das ist ganz und gar falsch. Schönberg lehrt überhaupt keinen Stil; er predigt weder die Verwendung alter noch die neuer Kunstmittel [...]. Schönberg verlangt vor allem, dass [der Schüler] in den Arbeiten für die Stunden nicht beliebige Noten zur Ausfüllung einer Schulform schreibe, sondern dass er diese Arbeiten aus einem Ausdrucksbedürfnis heraus leiste. Also, dass er tatsächlich schaffe [...]. Er folgt mit höchster Energie den Spuren der Persönlichkeit des Schülers, sucht sie zu vertiefen, ihr zum Durchbruch zu verhelfen, kurzum dem Schüler ›den Mut und die Kraft‹ zu geben, ›sich so zu den Dingen zu stellen, dass alles, was er ansieht, durch die Art, wie er es ansieht, zum außergewöhnlichen Fall wird‹. Dies ist eine Erziehung zur äußersten Wahrhaftigkeit gegen sich selbst. Sie ergreift neben dem rein musikalischen auch alle anderen Gebiete des menschlichen Lebens. Ja wahrlich, man erfährt bei Schönberg mehr als Kunstregeln. Wessen Herz offen steht, wird hier den Weg des Guten gewiesen.«

Webern war freilich, als er im Herbst 1904 als Autodidakt zu Schönberg kam, kein Novize mehr in der Kunst des Tonsatzes. Er beherrschte sein Metier nahezu perfekt, und er hatte neben Klavierliedern und Orchestergesängen bereits eine groß dimensionierte Symphonische Dichtung mit dem Titel *Im Sommerwind* komponiert. Schönberg riet ihm offenbar, sich zunächst auf die klassische Disziplin instrumentaler Kammermusik zu konzentrieren, denn aus der ersten Zeit des Unterrichts sind vorwiegend Quartett- und Quintettkompositionen erhalten: Studien, einzelne Sätze, auch wenige komplette Zyklen.

Der *Langsame Satz* (M. 78) trägt das Datum »Juni 1905«, und er wurde, wie aus einem Satz handschriftlicher Stimmen hervorgeht, bei privaten Quartettsoireen im Schönberg-Kreis damals auch aufgeführt. Es ist ein Stück romantisch inspirierter Musik, voller Überschwang und emotionaler Intensität – formal durchaus regelhaft gebaut und in der Technik motivisch-thematischer Entwicklung an Brahms orientiert. Webern schrieb diesen Satz unter dem unmittelbaren Eindruck eines Pfingstausflugs ins Österreichische Waldviertel mit seiner Cousine – und späteren Frau – Wilhelmine. Natur- und Liebeserlebnis verschmolzen zu einem ekstatischen Hochgefühl, wie seine Tagebuchnotizen von dieser Reise belegen: »Leuchtend blau der Himmel! So immer zwischen Blumen hin zu wandeln, die Liebste neben sich, sich so ganz mit dem All verwachsen zu fühlen, sorglos frei, wie die Lerche droben im Äther, o welche Herrlichkeit!« Wie so viele seiner Jugendwerke hat Webern auch den *Langsamen Satz* nicht selbst zum Druck freigegeben. Er wurde erst viele Jahre nach seinem Tod unter den nachgelassenen Autographen entdeckt und 1965 im New Yorker Verlag Carl Fischer publiziert. Dort erschien auch 1991 die

Transkription für Streichorchester, die der amerikanische Dirigent Gerard Schwarz erstellte. Die Uraufführung der Originalfassung fand am 27. Mai 1962 beim 1. Internationalen Webern-Festival in Seattle statt.

Weberns *Fünf Sätze* op. 5, im Original ebenfalls für Streichquartett gesetzt, gehören zusammen mit seinen *Bagatellen* op. 9 und den *Orchesterstücken* op. 6 und op. 10 zu den Hauptwerken der Wiener atonalen Schule. Mehr noch: Sie gelten als Inkunabeln jenes expressionistischen Stils, der sich ähnlich auch in Schönbergs und Bergs chronologisch benachbarten Kompositionen artikuliert, der indes für Weberns Œuvre generell verbindlich blieb. Man hat diesen Stil, dessen Beredsamkeit aus dem Gegenteil von Geschwätzigkeit, aus der Allergie gegen jedes rhetorische Pathos erwächst, oft wortreich zu umschreiben versucht: Von »visionärer Sprache in stenographischen Kürzeln« war da die Rede, von »Musik des Überdrucks« und »Musik am Rande des Verstummens« oder vom »Anstau der Klangenergien«, denen ein Äußerstes an Expression aufgebürdet wird. Unübertroffen in ihrer Prägnanz und Poetik ist freilich immer noch die Metapher, die Schönberg für diese so knappe wie emphatische Sprache gefunden hat: »Man bedenke«, schrieb er 1924 über Weberns op. 9, »welche Enthaltensamkeit dazu gehört, sich so kurz zu fassen. Jeder Blick lässt sich zu einem Gedicht, jeder Seufzer zu einem Roman ausdehnen. Aber einen Roman durch eine einzige Geste, ein Glück durch ein einziges Aufatmen auszudrücken: zu solcher Konzentration findet sich nur, wo Wehleidigkeit in entsprechendem Maße fehlt.«

An Dichte der Struktur wie an klanglichem und expressivem Reichtum auf kleinstem Raum haben diese *Fünf Sätze* in der zeitgenössischen Literatur nicht ihresgleichen – auch nicht in Schönbergs fis-Moll-Quartett op. 10, das so gern als Vorbild herbeizitiert wird. Weberns op. 5 erscheint viel radikaler sowohl in der Formreduktion wie in der dynamischen und koloristischen Differenzierung. Der ausgedehnteste der *Fünf Sätze* (Nr. 5) dauert etwa dreieinhalb Minuten, der kürzeste (Nr. 3) kaum 40 Sekunden. Festumrissene motivisch-thematische Gestalten im herkömmlichen Sinn wird man hier vergebens suchen; stattdessen verwendet Webern kleinste Klangzellen – eine kurze Melodiefloskel, einen ostinaten Bewegungsgestus oder einen gedehnten Einzelton – als Mittel der Formkonstruktion. Gleichwohl schimmert im Globalgefüge dieser »Momentformen« etwas von der traditionellen Idee eines mehrsätzigen Zyklus durch. Das einleitende *Heftig bewegt – Sehr ruhig* erinnert mit seinen krassen gestischen Kontrasten an den thematischen Antagonismus eines Sonatenhauptsatzes, der Mittelsatz *Sehr lebhaft*, von hektischer Motorik erfüllt, bewahrt Charaktere des klassischen Scherzotyps. Nr. 2 und 4, beide *Sehr langsam* und äußerst leise zu spielen, vertreten gleichsam die Stelle des Adagio, während das Schlussstück *In zarter Bewegung* Epilog im emphatischen Sinn ist: ein auskomponierter Abschied.

Verblüffend ist auch die Vielfalt an instrumentalmusikalischen Möglichkeiten, die Weberns op. 5 in knapp zwölf Minuten Spieldauer entfaltet – freilich nicht als Demonstration handwerklicher Bravour, um des Effekts willen, vielmehr als integrales Moment von Form und Ausdruck. Klangfarbe wird hier zur Verdeutlichung der Struktur eingesetzt, besonders eindrucksvoll etwa in den Anfangstakten des Eröffnungssatzes, wo die Spielarten der Streichinstrumente zwischen Flageolett, tremolo, pizzicato, arco, mit Dämpfer, am Steg und col legno extrem rasch wechseln.

Etwa 20 Jahre nach der Entstehung der Streichquartett-Urfassung im Frühjahr 1909 hat Webern auf Anregung seines Verlegers die *Fünf Sätze* für Streichorchester bearbeitet. Der Entwurf wurde im Sommer 1928 niedergeschrieben und im Januar/Februar 1929 definitiv ausgearbeitet. »Ich benütze das Original lediglich als Partiturskizze«, schrieb Webern damals seinem verehrten Lehrer Arnold Schönberg. »Ich lege die motivische Arbeit bloß, komme so des öfteren bis zu 14 Systemen und glaube damit den Beweis zu erbringen, dass ich Deine bisherige Bearbeitung von Bach-Werken verstanden habe. Ich freue mich sehr darauf, Dir diese Arbeit zu zeigen.« Die Idee der strukturellen Instrumentation erscheint in der Orchesterversion womöglich noch plastischer ausgeprägt, und zwar dadurch, »dass Melodieverläufe, im Original von einem Instrument gespielt, jetzt auf verschiedene Instrumente aufgeteilt werden, die dazu noch zwischen Soli und Tutti abwechseln. Durch den Wechsel des akustischen Ortes – links, rechts, vorne, hinten – entsteht in der Orchesterversion zusätzlich eine räumlich-perspektivische Dimension, die in der Quartettfassung naturgemäß nicht möglich ist«, erläuterte dazu Walter Levin, der Primarius des LaSalle-Quartetts. Die Uraufführung der Streichorchesterfassung, auf die Webern erklärtermaßen »sehr stolz« war, fand am 26. März 1930 in Philadelphia statt, gespielt von der Philadelphia Chamber

String Sinfonietta unter Leitung von Fabien Sevitzky. Gut ein Jahr später, am 8. Mai 1931, dirigierte Webern selbst seine Transkription des Opus 5 in einem Londoner BBC-Konzert.

»Sie passt in kein Schema«

Zu Franz Schuberts Sechster Symphonie

Wolfgang Stähr

Entstehungszeit

Oktober 1817 – Februar 1818

Uraufführung

Vermutlich kurz nach der Vollendung in einem Privatkonzert des »Hatwig'schen Orchesters« in Wien; öffentlich zum ersten Mal in einem Abonnementkonzert der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates am 14. Dezember 1828 im Großen Redoutensaal der Wiener Hofburg unter der Leitung von Johann Baptist Schmiedel

Lebensdaten des Komponisten

31. Januar 1791 am Himmelpfortgrund in Wien (heute im Gemeindebezirk Alsergrund) –
19. November 1828 in Wien

Verkehrte Welt: Das Große erscheint klein, das Leichte fällt schwer, das Einfache gibt Rätsel auf. Franz Schuberts Sechste Symphonie verwickelt ihre Kommentatoren in Widersprüche, stürzt sie in Komplikationen, die der Komponist und seine Zeitgenossen diesem Werk wohl niemals zugetraut hätten. In der Literatur dient sie ebenso als Beweis für Schuberts angebliche Beethoven-Abhängigkeit wie als Beleg des glatten Gegenteils. Sie wird als die stärkste der frühen Symphonien gerühmt oder als die schwächste der ersten sechs gerügt. Der eine findet sie »reizlos« und »trivial«, der andere »graziös« und »reizvoll«. Was muss das für eine Symphonie sein? »Sie passt in kein Schema«, bemerkte Alfred Einstein kurz und treffend. Schubert nannte sie eine »Große Sinfonie in C«, ein Titel, der Erwartungen weckt, die das Werk selbst nur bedingt einzulösen scheint. Spätere Generationen, von der Gigantomanie riesenhafter Orchester geblendet, empfanden eine Besetzung nicht mehr als groß, nur weil sie Trompeten und Pauken einschließt. Und für einen Komponisten, der gerade noch Lieder wie *Der Wanderer* (D 489), *Der Tod und das Mädchen* (D 531) oder *Gruppe aus dem Tartarus* (D 583) geschrieben hatte, mochte sich eine auf Glanz und Geste basierende »Größe« sowieso nicht schicken. Überdies ließe sich hier mit Schubert gegen Schubert argumentieren, der seinen Begriff der »Großen Symphonie« in den 1820er Jahren tiefgreifend überdenken und mit der Achten, ebenfalls in C-Dur, einen Maßstab setzen sollte, an dem gemessen die Sechste nur noch »klein« erscheinen konnte. Und unter diesem Namen, als »Kleine C-Dur-Symphonie«, firmiert sie mittlerweile auch in den Konzertprogrammen und Tonträgerkatalogen. Die Vollendung der Fünften Symphonie lag genau ein Jahr zurück, als der 20-jährige Schubert im Oktober 1817 seine Sechste in Angriff nahm, an der er, wie im Autograph vermerkt, bis in den Februar 1818 (aber sicher nicht ohne Unterbrechungen) arbeitete. Sie war gleich ihrer Vorgängerin für jenes Wiener Liebhaberorchester bestimmt, in dem Schubert als Bratschist spielte und mit dem er die neue Partitur durchsprechen, erproben und schließlich vor einer überschaubaren Zuhörerschaft »uraufführen« konnte. Vor einem größeren Auditorium erklang sie erst mehr als zehn Jahre danach, am 14. Dezember 1828, in einem Abonnementkonzert der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde – zu spät: Schubert war wenige Wochen vor diesem denkwürdigen Tag gestorben.

»Große Sinfonie in C«: Als Schubert sie komponierte, im Winter 1817/ 1818, fühlte er sich durch den begrenzten Wirkungskreis seines Amateurorchesters schon mehr beengt als beflügelt. Aber merkt man dies seiner Musik an, den Drang in die Öffentlichkeit, zu Größe und Geltung? Die Gefahr der Überinterpretation liegt bei solchen Betrachtungen bedenklich nahe. Gewiss, der Kopsatz beginnt mit einer langsamen Einleitung, dieses Markenzeichen symphonischer Größe allerdings zielt alle frühen Gattungsbeiträge Schuberts, von der Fünften einmal abgesehen. Mit majestätischen Tutti-Schlägen des Orchesters und gewaltig anrollenden Bassfiguren hebt diese *Adagio*-Introduktion an. Nach nur vier Takten jedoch verlässt Schubert die breite Allee und ergeht sich neugierig auf stilleren Seitenpfaden, tagträumerisch und gedankenverloren, und daran ändern

auch die gelegentlich dazwischenfahrenden Sforzati nichts. Die Musik schlägt eine gemächliche, schlendernde Gangart ein, spinnt melodische Einfälle aus, verliert sich an den Augenblick und lenkt am Ende doch die Aufmerksamkeit mit schlafwandlerischer Sicherheit auf den Hauptsatz. Dass die Introduction nicht bloße Konvention, sondern sogar unentbehrlich ist, bestätigt der Beginn des *Allegro*, der ohne diesen Vorspann, unvermittelt und unvorbereitet, nicht denkbar wäre. Schubert war offenbar nicht auf Originalität um jeden Preis erpicht, er zielte vielmehr bewusst auf einen Wiedererkennungseffekt, denn unweigerlich mussten seine Freunde im Orchester bei dem Hauptthema, das sie damals zu spielen und zu hören bekamen, an Haydns *Militär-Symphonie* (Hob. I: 100) denken: Zu ähnlich sind sich Haydns und Schuberts *Allegros* in den Anfangstakten – der solistische Einsatz, der helle Holzbläserklang, der zierliche Tanzschritt, die spieluhrenhafte Manier verbinden sie. Der heutige Konzertbesucher wird vielleicht seltener an Haydn als an Tschaikowskys *Nussknacker* erinnert, eine anachronistische und trotzdem erhellende Assoziation. Die heftigen Kontraste mit dem vollen Orchester betonen noch das Eigenleben der tönenden »Miniaturwelt«, und diese kindliche Poesie, die – naiv oder raffiniert? – den Hauptsatz prägt, dürfte in einer »Großen Symphonie« wohl kaum jemand vermuten. Flöte und Klarinette stimmen bald das Seitenthema an, eine Aufforderung zum Tanz, fröhlich, beschwingt, beinahe gassenhauerisch. Von dem Nachsatz dieses Achttakters kann sich Schubert kaum trennen, er gibt ihn auch im Epilog nicht auf, ehe die Exposition mit einer anmutig sich verneigenden Melodie ausklingt. Und die lässt ihn in der kurzen Durchführung des formal regelmäßigen Sonatensatzes nicht mehr los, mit feinstem Gespür bindet er sie an den »Spieldosentanz« des Hauptthemas. Eine besondere Überraschung sparte sich Schubert für den Schluss des Satzes auf, eine jählings losstürmende *Stretta*, die mit erfrischender Unbekümmertheit die Freude des jungen Komponisten am aufrauschenden Orchesterspiel verrät. Mag Schubert seine Sechste Symphonie auch nicht zum Vergnügen geschrieben haben, mit Vergnügen hat er sie ohne Zweifel komponiert.

Das Thema des *Andante*, des langsamen zweiten Satzes der C-Dur-Symphonie, vereint die unverfälschte Schlichtheit eines Volksliedes mit jener persönlichen Ausdruckshaltung des Komponisten, die sich äußerst subtil in Umspielungen der melodischen Linie, Verzierungen und Rhythmisierungen mitteilt. Welch eine Kunst gehört dazu, eine einfache, achttaktige Melodie von solch aparter Schönheit zu erfinden! An Beispielen der Symphonien Joseph Haydns konnte Schubert lernen, ein *Andante* im Wechsel schlichter und aufwendiger, in sich gekehrter und extrovertierter Abschnitte zu schreiben, nur tat er in diesem Fall bei der Komposition der kontrastierenden Teile des Guten zu viel, indem er das Orchester mit einer Mischung aus Geschwindmarsch und italienischer Opernmelodik auftrumpfen ließ. Zwar entfachte er damit eine hinreißende Wirkung, aber die Grenze zur Trivialität, zu einer Musik aus zweiter Hand wird mehr als einmal berührt. Das *Andante* erweist sich folglich als ein doppelgesichtiger, zwiespältiger Satz, der beiden Seiten Recht gibt, den Freunden dieser Symphonie und den Skeptikern.

Nachdem in den vorangegangenen Symphonien die dritten Sätze allesamt *Menuette* waren oder zumindest so hießen, bezeichnete Schubert das *Presto* seiner Sechsten nun ausdrücklich als *Scherzo*. Wiederum orientierte er sich an einem Modell, an Beethovens Erster Symphonie, deren *Menuett* – dem Namen zum Trotz ein echtes *Scherzo* – ihm die Grundidee eingab: das metrische Spiel mit der vorwärtstreibenden Energie des Auftakts. Anders als Beethoven, der eine geradewegs aufstrebende Crescendo-Linie schrieb, erdachte Schubert eine frei in alle Richtungen, kreuz und quer springende Bewegungsform. Und seine Phantasie kennt keine Schranken: Er operiert mit dem Moto-perpetuo-Gleichlauf, lässt die Akzente wild und unberechenbar durch die Stimmen geistern, löst den rhythmischen Schwung zum launigen Tanzlied, bevor er wieder zum Anfang zurückkehrt – ein umwerfendes, begeisterndes *Scherzo*, mal erdenschwer stampfend, mal schwerelos schwebend. Das Auf-der-Stelle-Treten bleibt dem *Trio* vorbehalten. Mit provozierender Gleichförmigkeit, über träge pumpenden Fortepiano-Einsätzen, wiederholen sich formelhafte, elementar-einfache Rufmotive, melodische Vor- und Frühformen, Tonleitern, aufsteigend, absteigend. Derselbe Komponist, der seine Hörer soeben noch mit vertracktesten Kunststücken verblüffte, zieht sich jetzt auf eine radikale Kunstlosigkeit zurück, eine »musique pauvre«, karg in sich kreisend, archaisch, gleichsam uralten Gesängen abgelauscht. Wie sagte doch Alfred Einstein: Diese Symphonie passt in kein Schema.

Auch das *Finale* nicht. Mit dem *Allegro moderato* scheint endgültig die Stunde der italienischen Oper zu schlagen. Die Form, ein potpourrihafter Sonatensatz ohne Durchführung, aber mit nicht enden wollender Coda, nur dem reihenden, nie dem dynamischen Prinzip unterstellt, gleicht der einer italienischen Ouvertüre. Und auch das musikalische Innenleben neigt sich unüberhörbar dem »welschen Geschmack« zu, mit eleganten melodischen Schlenkern, Staccato-Tupfern, rotierenden Sechzehntelläufen, punktierten Terzenketten, und schreckt selbst (im Seitensatz) vor modischer Banalität nicht zurück. Der Ton der Opera buffa findet sich auch in vielen Kehraus-Finali der Wiener Klassiker, Schubert begab sich also in beste Gesellschaft. Und Rossini, dessen Stern hell über Wien leuchtete? Als der Enthusiasmus für den Italiener seinen Siedepunkt erreichte, brachte Schubert im November 1817, unmittelbar nach dem Kompositionsbeginn der C-Dur-Symphonie, zwei Ouvertüren »im italienischen Stile« (D 590 und D 591) zu Papier, die offenbar jedoch nicht als Huldigung an Rossini gedacht waren, sondern als selbstbewusste Antwort, sinngemäß dem Grundsatz folgend: Was der kann, kann ich schon lange! Sollte Schubert im *Finale* seiner Sechsten tatsächlich ein drittes Mal versucht haben, den Erfolgskomponisten aus Pesaro mit seinen eigenen Waffen zu schlagen? Oder wollte er sich von der Welle der Begeisterung tragen lassen, die der italienischen Musik entgegenschlug, in der Hoffnung, seine Sechste Symphonie eines nicht mehr fernen Tages einem großen Publikum vorstellen zu können? Vielleicht führen diese Fragen ja auf die richtige Spur, und doch sollte das »rossineske« *Finale* wenigstens probeweise einmal aus einer anderen Perspektive begutachtet werden. Wenn Dirigent und Orchester die Überschrift *Allegro moderato* wörtlich nehmen und ein nur mäßig schnelles Tempo anschlagen, zeigt diese Musik ein ganz anderes Gesicht, ein gemütlicher, genießerischer, gelassen-sinnenfroher Zug tritt hervor, kein italienischer, ein wienerischer Charakter.

Die Sechste Symphonie, »größer« als die Fünfte, leichter als die Vierte, hat einen schweren Stand sogar unter Schubertianern. Ein Grund, nicht der einzige, für diese Vorbehalte mag in den historischen Wandlungen des Schubert-Bildes liegen. Die Zeitgenossen schätzten seine Werke, sofern sie nicht zu »düster« oder »schaurig« waren. Im 20. Jahrhundert dagegen interessierte an seinem Schaffen fast nur noch das Abgründige, Nachtseitige, Todtraurige, die *Winterreise* ragte in der Gunst weit über das *Forellenquintett* hinaus. »Früher war Schubert herzlich und leichtsinnig; heute muss er offenbar ganz und gar depressiv sein, und seine Musik trägt einen permanenten Trauerrand«, stellte Alfred Brendel fest. Die Sechste ist eine Symphonie ohne Trauerrand. Doch sie gehört nicht weniger zu Schubert als die *Unvollendete*, das d-Moll-Streichquartett oder die *Heine-Lieder* aus dem *Schwanengesang* (D 957).

Von Pult zu Pult (8)

September/Oktober 2018

Bratschist Klaus-Peter Werani (Mitglied im BRSO seit 2000) und Cellist Hanno Simons (Mitglied seit 1996) verbringen auch außerhalb des Orchesters viel Zeit miteinander: im TrioCoriolis, einem Streichtrio, das sich intensiv der zeitgenössischen Musik widmet. Im Gespräch mit Vera Baur erzählen sie, was sie verbindet und was sie antreibt.

VB Wie haben Sie sich für die Arbeit im TrioCoriolis gefunden?

KPW Wir hatten ein Konzert mit Quartetten von Giacinto Scelsi und dem Trio von Goffredo Petrassi im Museum Franz Gertsch in der Schweiz. Damals traten wir noch als Quartett auf, aber es ergab sich dann ganz selbstverständlich, dass wir uns auch Trio-Literatur vornahmen, z. B. das Trio von Gideon Klein. Wir hatten zunächst keine feste Agenda, wir haben nur schnell gespürt, wie gut alles zusammenpasst, und bald bekamen wir Anfragen von Komponisten, die etwas für uns schreiben wollten. Von 2010 bis 2012 hatten wir eine eigene Konzertreihe in München, »Hörblicke 21«, wo wir für jedes Konzert einen Auftrag vergeben haben.

HS Aus meinem Munde klingt die Geschichte etwas anders (*lacht*) ... Klaus-Peter ist ja ein Freak und hat die Neue Musik schon mit der studentischen Muttermilch aufgesogen, während ich im

Studium eher mit dem Instrument beschäftigt war und versucht habe, meine cellistischen Probleme zu kurieren. Dann fragte Klaus-Peter für das Projekt mit den Scelsi-Quartetten an. Das war ein Kopfsprung ins eiskalte Bergwasser. Ich hatte erst mal nur damit zu tun, die Noten zu entziffern. Wenn ich ehrlich bin, war der Anfang richtig grausam. Und trotzdem hat es Spaß gemacht. Schließlich war es für mich der Einstieg in diese intensivere Beschäftigung mit der Neuen Musik. Was uns angetrieben hat, war die Neugierde, immer wieder neue Stücke zu realisieren. Wir wollten Neuer Musik die Chance geben zu erklingen. Das ist auch eine Frage der Überzeugung. Es macht ja nicht immer alles Spaß, und es ist auch nicht immer alles gut, was man spielt.

KPW Deswegen haben wir auch schnell eine Übereinkunft getroffen, die bis heute gilt: Zunächst einmal lassen wir die Stücke erklingen. Es ist ganz wichtig, dass zuerst das Publikum sie hört. Erst danach sprechen wir darüber und bilden uns eine Meinung.

VB Gibt es objektive Kriterien für ein gutes neues Werk?

KPW Nein, aber was sich bei mir einstellt, wenn ich ein Werk toll finde, ist das Staunen davor, was ein Komponist sich hier hat einfallen lassen.

HS Wir haben auch unterschiedliche Erfahrungen gemacht in der Reaktion der Zuhörer. Es gab Werke, die wir nicht so geschätzt haben, die aber unglaublich gut ankamen, und umgekehrt Werke, die wir handwerklich sehr gut gearbeitet fanden, deren Idee und Klanglichkeit uns begeistert hat, die dann aber beim Publikum keinen Anklang gefunden haben.

VB Wie studieren Sie ein neues Werk ein?

HS Wenn wir eine neue Partitur vorliegen haben, treffen wir uns, um zu lesen und einen Eindruck von der Klanglichkeit zu bekommen. Das machen wir, bevor wir mit der intensiven Probenphase beginnen.

KPW (*Andeutungsvoll*) Dazwischen liegt aber noch ein Arbeitsgang ...

HS Ja, das Notenkleben ... Wir spielen meistens aus der Partitur, um die anderen Stimmen mitlesen zu können. Die Stimmen so zu präparieren, dass sie auch spielbar sind, ist manchmal tatsächlich eine Herausforderung.

KPW Es ließe sich schon so machen, dass wir gut blättern können, aber die Zuhörer wollen uns ja auch immer noch sehen (*lacht*). Wir würden also hinter wahren Tapeten von Papier verschwinden, wenn wir danach gehen würden, wie es für uns bequem ist.

HS Unser Geiger, Thomas Hofer, macht sich vorbildliche Partituren mit Pappe und Leinenband, 1-a. Wir beide sind da nicht so genau. Außerdem unterscheiden wir uns in unserem Blätterverhalten. Klaus-Peter blättert gerne schnell und gewagt, so dass die Noten durchaus mal runterfallen oder gleich mehrere Seiten mitgehen, ich dagegen bin etwas biederer. Aber wir helfen uns auch gegenseitig – wir blättern füreinander!

VB Was schätzen Sie aneinander, musikalisch und menschlich?

KPW Ich mag es, wenn Leute so eine Präsenz haben, sowohl menschlich als auch mit dem Instrument. Der Hanno ist da, und darauf kann man sich verlassen.

HS Ich schätze an Klaus-Peter, dass er unglaublich viel Idealismus mitbringt. Er ist nicht unterzukriegen. Es kann kommen, was will, er macht immer weiter und weiß alles Schwierige ins Positive zu wenden. Das strahlt eine ungeheure Kraft aus. Und wir musizieren einfach sehr gut zusammen. Vor allem die Intonation verbindet uns. Wir können perfekt Akkorde spielen. Wir schwingen auf einer Tonhöhe, das ist etwas sehr Spezielles und sehr Schönes.

KPW Auch die Tongebung verbindet uns, das Finden einer gemeinsamen Balance und Stabilität, egal ob man leise oder laut und welche Farbe man spielt. Das Angenehme ist, dass wir nicht darüber reden müssen.

VB **Wir sitzen wenige Meter von der Baugrube entfernt, über der das Konzerthaus München entstehen wird, Ihre zukünftige Heimstätte. Was wünschen Sie sich für den Neuanfang an diesem Ort?**

HS Ich würde mir wünschen, dass wir uns noch viel mehr dieser Stadt und unseren Zuhörern öffnen, in der ganzen Vielfalt, die wir präsentieren können. Wir können noch viel weiter nach draußen gehen, mit neuen Konzertformaten, vielfältigeren Ensembleangeboten und einer größeren stilistischen Bandbreite. Wir können mehr Räume und Tageszeiten bespielen, was im Moment kaum möglich ist. Ich hoffe, dass es uns gelingt, die Distanz, die in einem klassischen Konzertsaal aufgebaut wird, aufzulösen.

KPW Ich denke, dass wir mit dem neuen Konzerthaus eine Art »homebase« haben werden, von der aus wir erst so richtig loslegen können. Für viele Formate, etwa in der Jugendarbeit, fehlen uns zur Zeit die technischen Möglichkeiten. Bisher können wir auch unser Publikum nicht einfach zu den Proben einladen. Ich vermisse hier auch die Studenten von der Hochschule. Die Umgebung und Infrastruktur des neuen Konzerthauses müssen möglichst offen gestaltet sein. Es soll ein Magnet sein.

VB **Wir erleben einen gravierenden Veränderungsprozess der Medien und Kommunikation. Hat das Auswirkungen auf die Musikausübung?**

KPW Ich finde ja. Nie war das Denken in musikalischen Parametern so stark wie heute, weil man sie eben so gut messen kann. Und unsere Wahrnehmung hat sich der Messbarkeit der Parameter angeglichen. Deswegen sollten wir uns immer wieder darauf besinnen, dass wir mit Vorstellungen, Klangfarben und Texturen zu tun haben, die sich nicht alleine durch messbare Parameter bestimmen und erzeugen lassen.

HS Ich erlebe, dass Fantasie nichts mehr ist, was junge Menschen beim Musizieren stark anzieht. Es geht oft um Konkurrenzdenken, um Wissen, wo man gerade steht. In der Musik ist Fantasie aber doch das höchste Gut. Sie muss natürlich mit technischem Können einhergehen, aber Können ohne Fantasie ist leer. Es erfordert viel Mut, eine musikalische Eigenheit zu entwickeln und diese auch darzustellen. Ich würde mir wünschen, dass das wieder einen größeren Stellenwert erhält, dass man nicht danach schaut, sich anzupassen und Dinge zu reproduzieren, die man auf YouTube gehört hat, sondern darum, den Notentext zu lesen und die eigene Vorstellung zu realisieren. Die reine Reproduktion, selbst eine Collage aus verschiedenen YouTube-Aufnahmen, ist zu wenig und höhlt die musikalischen Inhalte aus.

KPW Hanno sorgt durch sein intensives Unterrichten ja selbst dafür, dass junge Musiker vor diesem geistigen Hintergrund ihr Handwerkszeug lernen.

HS Ich versuche es zumindest. Jedenfalls glaube ich fest daran, dass die Kraft eines Live-Konzertes etwas wesentlich anderes ist als die eines aufgezeichneten Konzertes. Es ist doch erstaunlich, dass heute jedes Musikstück jederzeit abrufbar ist, die Menschen aber trotzdem so viel ins Konzert gehen und dort ein Erlebnis suchen, das sie bei der Reproduktion nicht finden.

VB **Musik hat viel mit Stille zu tun, sie entsteht aus Stille und endet in Stille. Zugleich wird die Welt immer lauter. Ist das ein Problem?**

KPW Wenn ein Musiker über Stille nachdenkt oder sie gar fordert, ist das natürlich ein Paradox, wir machen ja schließlich Lärm. Schon bis überhaupt mal geprobt wird, ist es auf der Bühne ziemlich laut. Mit der Zeit wird man da immer empfindlicher.

HS Stille ist ja relativ. Für mich geht es mehr um Konzentration. Die Fokussierung im Konzert ist das Entscheidende. Wenn jemand husten muss, ist das nicht per se tragisch, denn man spürt als Musiker, ob Energie im Raum ist und man die Menschen erreicht.

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 (*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.

Daniele Gatti

Daniele Gatti absolvierte seine musikalische Ausbildung in den Fächern Komponieren und Dirigieren am Giuseppe-Verdi-Konservatorium in Mailand. Er ist »Artistic Advisor« des Mahler Chamber Orchestra und war Chefdirigent des Concertgebouworkest Amsterdam. Zuvor hatte er Chefpositionen an der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom (1992–1997), beim Londoner Royal Philharmonic Orchestra (1996–2009), am Teatro Comunale in Bologna (1997–2007), beim Orchestre National de France (2008–2016) und am Opernhaus Zürich (2009–2012) inne. Außerdem war er Erster Gastdirigent am Royal Opera House Covent Garden in London (1994–1997). Daniele Gatti arbeitet regelmäßig mit renommierten Orchestern wie den Berliner und den Wiener Philharmonikern, dem Orchestra Filarmonica della Scala, dem Philharmonia Orchestra London und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zusammen, bei dem er zuletzt im Februar 2018 mit Schönbergs *Verklärter Nacht* und Mahlers Vierter Symphonie am Pult stand. Zu seinen wichtigsten Opernproduktionen zählen *Falstaff* in der Regie von Robert Carsen in London, Mailand und Amsterdam, *Parsifal* in der Inszenierung von Stefan Herheim zur Eröffnung der Bayreuther Festspiele 2008 und in der Regie von François Girard an der New Yorker Met sowie *Elektra*, *La bohème*, *Die Meistersinger von Nürnberg* und *Il trovatore* für die Salzburger Festspiele. Immer wieder ist Daniele Gatti auch an der Mailänder Scala zu Gast, wo er *Lohengrin*, *Lulu*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Falstaff*, *Wozzeck* und – im Verdi-Jahr 2013 – *La traviata* dirigierte. In jüngerer Zeit leitete er Produktionen von *Pelléas et Mélisande* beim Maggio Musicale Fiorentino, *Tristan und Isolde* am Théâtre des Champs-Élysées in Paris und im Sommer 2017 *Salome* mit dem Concertgebouworkest an De Nationale Opera in Amsterdam. Das Teatro dell'Opera di Roma verpflichtete ihn drei aufeinanderfolgende Jahre für die beliebten Spielzeiteröffnungen: Nach *Tristan und Isolde* (2016) und *La damnation de Faust* (2017) wird im Dezember 2018 *Rigoletto* folgen. Auf CD bzw. DVD erschienen zuletzt Berlioz' *Symphonie fantastique*, Mahlers Zweite Symphonie, Strawinskys *Le sacre du printemps* sowie die *Parsifal*-Produktion der New Yorker Met. 2015 wurde Daniele Gatti mit dem Premio Franco Abbiati als »bester Dirigent« des Jahres 2015 geehrt. Als Auszeichnung für seine Arbeit beim Orchestre

National de France ernannte ihn die Französische Republik 2016 zum Chevalier de la Legion d'honneur. Viel Anerkennung erfuhr Daniele Gatti auch für das Projekt »Side by Side« des Concertgebouworkest, bei dem, in Kooperation mit den Ländern der Europäischen Union, Musiker aus lokalen Jugendorchestern an der Seite der Profimusiker musizieren dürfen.

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
Susanne Schmerda: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 29./30. Januar 2015; Monika Lichtenfeld: Originalbeitrag für dieses Heft; Wolfgang Stähr: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 12./13. Oktober 2000; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks; Interview Hanno Simons und Klaus-Peter Werani: Vera Baur.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL
© Bärenreiter-Verlag, Kassel (Schubert, Symphonie Nr. 3 und Nr. 6); © Carl Fischer (Webern: *Langsamer Satz*); © Universal Edition, Wien (Webern: *Fünf Sätze*).

br-so.de
fb.com/BRSO
twitter.com/BRSO
instagram.com/BRSOchestra