



HARDING

KAVAKOS

BERG

MAHLER

Donnerstag 9.5.2019
Freitag 10.5.2019
7. Abo A
Philharmonie
20.00 – ca. 22.15 Uhr

Samstag 11.5.2019
4. Abo S
Philharmonie
19.00 – ca. 21.15 Uhr

18/19

DANIEL HARDING
Leitung

LEONIDAS KAVAKOS
Violine
Artist in Residence

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
Do./Fr., 9./10.5.2019
18.45 Uhr
Sa., 11.5.2019
17.45 Uhr
Moderation: Elgin Heuerding

PRE-CONCERT
nur Do./Fr., 9./10.5.2019
19.15 Uhr
Projektleitung: Minas Borboudakis
und Ivanna Ternay

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Freitag, 10.5.2019
Pausenzeichen:
Elgin Heuerding im Gespräch mit Leonidas Kavakos und Daniel Harding

ON DEMAND
Das Konzert ist 30 Tage auf br-klassik.de abrufbar.

PROGRAMM

Alban Berg

Konzert für Violine und Orchester

»Dem Andenken eines Engels«

- Andante – Allegretto (scherzando)
- Allegro – Adagio

Pause

Gustav Mahler

Symphonie Nr. 5

Erste Abteilung

- 1. Trauermarsch. In gemessenem Schritt. Streng.
Wie ein Kondukt
- 2. Stürmisch bewegt. Mit größter Vehemenz

Zweite Abteilung

- 3. Scherzo. Kräftig, nicht zu schnell

Dritte Abteilung

- 4. Adagietto. Sehr langsam
- 5. Rondo-Finale. Allegro

Zwölftonreihe, Volkslied und Choral

Zu Alban Bergs Violinkonzert

Monika Lichtenfeld

Entstehungszeit

Februar – 11. August 1935 in Bergs »Waldhaus« am Wörther See

Widmung

Für Louis Krasner

Uraufführung

19. April 1936 in Barcelona mit dem Solisten Louis Krasner unter der Leitung von Hermann Scherchen

Lebensdaten des Komponisten

9. Februar 1885 in Wien – 24. Dezember 1935 in Wien

Alban Bergs Violinkonzert, heute eines der meistgespielten Solokonzerte des 20. Jahrhunderts und neben der Oper *Wozzeck* gewiss sein bekanntestes Werk, hat sich früh schon selbst bei Verächtern der Wiener Schule großer Wertschätzung erfreut. Man rühmte an ihm die Sinnfälligkeit und Transparenz der Faktur, die Wärme und Intensität des Gefühlsausdrucks und die »eingängige«, tonales Idiom nicht scheuende Sprache, nicht zuletzt den symbolhaften Einbezug von Traditionszitaten wie Choral und Volkslied. Für die überaus günstige Aufnahme und anhaltende Faszination sind indes, neben solch musikalisch benennbaren Charakteren, auch andere, biographisch verklärende Motive verantwortlich. Sie haben dem Werk von Beginn an eine geradezu romantisierende Aura verliehen und zu mancherlei kryptischen Deutungen geführt. Das Violinkonzert ist Bergs letzte abgeschlossene Komposition, zu deren Gunsten er die Orchestrierung des dritten Akts seiner – dann unvollendet hinterlassenen – Oper *Lulu* unterbrach. Und dass Alban Berg, der überaus akribisch arbeitete und durchweg mehrere Jahre für die Ausführung einer größeren Instrumentalkomposition brauchte, die Partitur in der unglaublich kurzen Zeit von knapp vier Monaten niederschrieb, ließ manche Biographen mutmaßen, er habe das Konzert in vager Vorausahnung des nahen Todes als sein eigenes Requiem gestaltet. Als

Requiem war das Werk freilich konzipiert worden. Anfang 1935 hatte sich der amerikanische Geiger Louis Krasner an den Komponisten mit der Bitte um ein Violinkonzert gewandt, dessen exklusives Aufführungsrecht er für eine gewisse Zeit erbat. Den finanziell höchst willkommenen Auftrag empfand Berg zunächst als große Belastung, wie er in einem Brief an seine Schwester bekannte: »Nach zweijähriger ununterbrochener, bis zur Erschöpfung an Nerven und Hirn erfolgten Arbeitsleistung an *Lulu* nun diese Viehsarbeit an einem ganzen Violinkonzert, das im Herbst vollendet sein muss!« Erste Skizzen entwarf er zwar schon im Februar und März, doch den entscheidenden Schaffensimpuls gab erst der Tod der 18-jährigen Manon Gropius, die im April 1935 nach langem qualvollem Leiden an Kinderlähmung starb. Die Tochter Alma Mahlers aus ihrer zweiten Ehe mit Walter Gropius wurde von allen, die sie kannten, als ein so schönes wie hochbegabtes Mädchen von bezaubernder Anmut und geradezu ätherischem Wesen beschrieben. Berg, seit langem eng verbunden mit Alma Mahler und ihrer Familie, war tief betroffen von diesem tragischen Ereignis und widmete das Konzert, das er nun in fieberhafter Eile auszuarbeiten begann, »dem Andenken eines Engels«.

»Ich höre mit Freude«, so hatte er schon im April an Krasner geschrieben, »dass Sie über den Sommer in Europa bleiben und arbeiten wollen. Da ich ab Mai am Wörthersee (schräg vis à vis von Pörschach, wo das Violinkonzert von Brahms entstanden ist) ›unser‹ Violinkonzert komponieren werde (wofür ich schon allerhand Vorarbeit geleistet habe), können wir vielleicht auch in der Zeit der Entstehung dieses Werkes in Kontakt bleiben.« Anfang Juni war Krasner zu Besuch bei Berg in Velden am Wörthersee, wo die beiden sich intensiv über Details der Komposition und spezielle Raffinessen der Violintechnik berieten.

Am 15. Juli berichtete Alban Berg dem Freund Anton Webern, er habe »nach einem fast dreizehnstündigen Arbeitstag [...] die Komposition des Violinkonzerts soviel wie beendet« und hoffe nun, die Partitur rasch fertigzustellen, um dann »die *Lulu*-Partitur wieder in Angriff nehmen zu können«. Und in einem weiteren Brief an Webern vom 7. August heißt es: »Augenblicklich schreib' ich wie ein Rasender an meiner Partitur, um sie Mitte August fertig zu bekommen und lasse daher alles andere liegen.« Schon am 11. August wurde die Niederschrift der Partitur vollendet und sogleich an Krasner zum Studium in die Schweiz geschickt. Auch den von Rita Kurzmann angefertigten Klavierauszug konnte der schwerkranke Berg zehn Tage vor seinem Tod in Wien noch durchsehen. Die Uraufführung des Konzerts hat er freilich nicht mehr erlebt – sie fand vier Monate später, am 19. April 1936, beim Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) in Barcelona unter der Leitung von Hermann Scherchen statt. Solist dieser Premiere wie vieler rasch folgender Aufführungen in Europa und den USA war der Auftraggeber Louis Krasner, und er hat der Entstehungsgeschichte des Werks 1980 eine sehr persönliche, mit Erinnerungen und Briefzitate reich ausgestattete Studie gewidmet.

Wie Berg seinem Freund und Schüler Willi Reich erzählte, ist das Violinkonzert indes nicht nur als Requiem für Manon, vielmehr auch als eine Art Charakter- und Lebensporträt zu deuten: Im ersten Teil habe er »Wesenszüge des jungen Mädchens in musikalische Charaktere zu übersetzen« versucht, während der zweite Teil »deutlich in Katastrophe und Lösung« gegliedert sei. Die »programmatische« Werkidee ist freilich in Form und Struktur der Komposition unmissverständlich verankert. Dem ganzen Werk liegt eine Zwölftonreihe mit auffälliger Terz- und Ganztonintervallik zugrunde – eine Reihe, deren Töne sich ohne Umstellung zu vier verschiedenen tonalen Dreiklängen summieren lassen. Dank dieser Anlage hat Berg die tonalen Zitate und Reminiszenzen – im ersten Satz die Kärntner Volksweise *Ein Vogerl auf'm Zwetschgenbaum*, im zweiten den Choral *Es ist genug* von Johann Rudolph Ahle in der Harmonisierung aus Bachs berühmter Kantate *O Ewigkeit, du Donnerwort* – bruchlos in den musikalischen Prozess integrieren können. Beide Sätze sind ihrerseits in zwei Abschnitte gegliedert und durch eine beziehungsweise rückblickende Coda auch zyklisch miteinander verknüpft.

Im Kopfsatz exponiert Berg, nach zehntaktiger Introduction, ein dreiteiliges, nach Art der »entwickelnden Variation« gebautes *Andante* und lässt, gewissermaßen als heiteres Seitenstück, ein Ländler-*Scherzo* (*Allegretto*) mit zwei *Trios* folgen, das nach dem Modell Mahler'scher Scherzi rustikalen Tonfall in einer kunstvollen Montage aus realen und fiktiven Volksliedzitate beschwört. Dem Sonatensatz-*Allegro* des zweiten Teils ist die dramatische Klimax zugewiesen – mit einer Solokadenz, deren Beginn deutlich an den »Todesschrei« der Lulu gemahnt. Abgesang und Verklärung bringt dann das *Final-Adagio* mit Variationen über *Es ist genug*. Die Textzeilen des Chorals hat Berg dem Originalzitat des Bach'schen Satzes, gleichsam als Quellenangabe, in der

Partitur unterlegt. Alban Berg, der die Programmkonzepte seiner Werke meist verschwieg oder in Tonbuchstaben, Zahlenproportionen und Symmetriestrukturen kunstvoll verschlüsselte, hat sich über den »Inhalt« des Violinkonzerts mit bemerkenswerter Offenheit geäußert. Ein authentisches Zeitdokument ist die von ihm angeregte und autorisierte »Werkbeschreibung«, die Willi Reich verfasste und erstmals am 31. August 1935 im *Neuen Wiener Journal* als Geburtstagshuldigung für Alma Mahler publizierte: »Aus dem auf- und niederschwebenden Präludieren der Introduction dämmern zarte Andante-Melodien auf, die sich zu einem Grazioso-Mittelteil verdichten und dann wieder in das Wogen des Anfangs sich lösen. Über dem gleichen Untergrund erhebt sich der Beginn des Allegretto-Scherzos, das die Vision des lieblichen Mädchens als anmutigen Reigen festhält, der bald zart-verträumten Charakter, bald den urwüchsigen einer Kärntner Volksweise annimmt. Ein wilder Aufschrei des Orchesters leitet den zweiten Hauptteil ein, der als freie, stürmisch bewegte Kadenz einsetzt. Unaufhaltsam rast das dämonische Treiben, nur von einem kurzen, verhaltenen Ruhepunkt unterbrochen, der Katastrophe zu. Stöhnen und grelle Hilferufe werden im Orchester laut, erstickt von dem in beklemmendem Rhythmus andringenden Verderben. Schließlich – über einem langen Orgelpunkt – allmählicher Niederbruch. Im Augenblick höchster Bangigkeit setzt ernst und feierlich in der Sologeige der Choral ein. Orgelmäßig registriert beantworten die Holzbläser jede Strophe mit den Originalharmonien des klassischen Modells. Es folgen kunstvolle Variationen, denen aber immer die ursprüngliche Chormelodie als *cantus firmus* zugrunde liegt, die *misterioso* aus dem Basse aufsteigt, während die Sologeige dazu einen sich langsam emporringenden *Klagegesang* intoniert. Immer lauter wird die Totenklage; der Solist macht sich mit sichtbarer Gebärde zum Führer des ganzen Violinen- und Bratschenkörpers, der in mächtiger Steigerung nach und nach in seine Melodie einstimmt und sich dann wieder allmählich von ihr loslöst. Eine ›wie aus der Ferne‹ hereintönende, unbeschreiblich wehmütige Reprise der Kärntner Volksweise erinnert noch einmal an das holde Mädchenbild, dann beschließt der Choral, herb harmonisiert und von immer erneuten Ansätzen des Klagegesangs in der Sologeige hoch überwölbt, den tieftraurigen Abschied.«

»Es ist eine Welt für sich«

Leonidas Kavakos über Bergs Violinkonzert Auszüge aus einem Gespräch mit Allan Nilles

Die Konzeption des Violinkonzerts und seine Form ist vermutlich im gesamten Konzertrepertoire einzigartig. Natürlich gibt es auch andere Stücke mit programmatischen Elementen, aber hier geht es um ein ganz persönliches Erlebnis des Komponisten: um den Tod von Manon Gropius, der Tochter Alma Mahlers. Dieser Tod traf ihn sehr. Als er das Stück schrieb, stand ihm aber auch schon sein eigener Tod vor Augen. Im Violinkonzert entwirft Berg daher in gewisser Weise auch ein Selbstporträt. Es ist faszinierend, wie gut es ihm gelang, all diese Emotionen zusammenzufügen, die Dramatik, aber auch seine eigene Situation und seine Ansichten. Dafür verwendete er das Kompositionssystem, das sein Lehrer Arnold Schönberg erfunden hatte. Aber Berg verwandelte es in etwas Anderes, etwas ganz Persönliches. Einige Zwölftonstücke, auch von Schönberg, sind fantastisch komponiert, aber repräsentieren die Schule, das Konzept, die Technik, das System. Bei Berg ist das Zwölftonsystem so selbstverständlich wie die Oktave für Beethoven, Mozart, Bach. Er nutzt es, lässt sich davon aber nicht einengen. Die daraus resultierenden Klangfarben sind einzigartig. Natürlich dominiert die Zwölftonwelt, das Werk klingt aber auch impressionistisch, romantisch und ätherisch. Es kann zudem brutal und verstörend dissonant klingen. Und das alles wirkt ganz natürlich, denn es ist von einem tiefen Gefühl bestimmt, das dem Werk zugrunde liegt.

Das Konzert besteht aus zwei Sätzen, die in sich noch einmal unterteilt sind. Zu Beginn wird die Zwölftonreihe präsentiert. Das hilft den Zuhörern und den Musikern, in die Welt der Komposition hineinzufinden. Wir betreten eine Welt, die anfangs von Frieden, Ruhe und Reinheit bestimmt ist. Nach unserem Eintritt in diese Welt lässt Berg uns Zeit, uns darauf einzustellen. Der Anfang ist also eine Art Einleitung. Danach wird die Musik langsam verspielter, Berg porträtiert das kleine Mädchen Manon: Sie ist naiv, unschuldig und ahnt nicht, was das Leben ihr bringen wird. In der Musik wird die Persönlichkeit des Mädchens gespiegelt. Doch darunter ist stets eine Art Subtext zu

spüren: Es ist alles gut, aber das Ende ist noch nicht erreicht. Die Atonalität kann das sehr gut vermitteln. Am Ende des ersten Satzes hören wir dann plötzlich ein Volkslied. Es enthält einen Jodler und ist faszinierend anzuhören. Irgendwie scheint das Lied nicht in die Welt dieses Stücks zu passen. Es erzählt vom »Vogel auf'm Zwetschgenbaum«, der »mich aufgeweckt« hat. »Sonst hätte ich verschlafen in Miazales Bett«. »Miazale« war vielleicht Manons Spitzname. Möglicherweise sind hier Botschaften Bergs versteckt. Die Schönheit des Volksliedes verblasst allmählich, und die Musik wird fast gewalttätig.

Gleich zu Beginn des zweiten Satzes dominieren Wut und Verzweiflung. Hier kommt das Gefühl auf, etwas zu erleben, das man nicht verdient hat, das ungerecht ist. Über allem steht die große Frage: »Warum?« Das wird kompositorisch wunderbar ausgedrückt. Extrem komplexe Rhythmen, die gleichzeitig erklingen. Große melodische Linien, und das Schlagwerk spielt jetzt eine sehr wichtige Rolle. Berg hatte Asthma, deshalb bereitete ihm das Atmen Probleme. Hierzu habe ich die Hypothese, dass dieses kleine Motiv der Trommel seinen Atem symbolisiert. Dieses Motiv kehrt im ganzen Satz immer wieder.

Ein Schlüsselmoment für mich sind zwei, drei nahezu identische Takte im ersten und zweiten Satz. Im ersten Satz beschreiben die Takte das Mädchen beim Spielen. Im zweiten Satz enthalten sie hässliche Septimen, und sie klingen wie ein Klagelaut. Spielt man die Takte nacheinander, erkennt man, von wo Berg kommt und wohin er geht. Die Musik schreitet weiter voran, und dieses Drama und Leid, diese Agonie und Wut kulminieren. Hier passiert etwas absolut Wunderbares: Nach unglaublich intensiven, rhythmisch und harmonisch dissonanten Klängen hören wir plötzlich einen Bach-Choral: »Es ist genug.« Die Spielanweisungen für die Sologeige bei den drei Einsätzen lauten: deciso, doloroso und dann plötzlich dolce bei der letzten Phrase. Und die Klarinette wiederholt sie als Echo, wobei sie wie eine Orgel klingt. Das ist die faszinierendste Stelle im ganzen Stück. Zu Anfang brachte Alban Berg uns in diese Welt, beschrieb das Mädchen und das Drama ihres Lebens, ihren frühen Tod. Und plötzlich geht es um das Leben nach dem Tod. Das ist für alle eine große Frage, in allen Philosophien und allen Religionen. Berg thematisiert hier also die ewige Frage, die jeden betrifft. Dieser Frage gibt er eine wunderbare Form – mit Hilfe des Bach-Chorals und den Variationen. Das ist wie die Katharsis in der griechischen Tragödie. Alle Probleme sind gelöst. Alles ist verstanden. Man hat alles durchlebt. Und jetzt kommt etwas aus höheren Sphären und rückt alles zurecht. Und wir begreifen, wie die verschiedenen Ebenen des Lebens zusammenhängen. Berg geht noch weiter und dehnt diesen Moment zu einem Wunder an Klang und Kompositionstechnik: Schritt für Schritt kehren wir zu der ätherischen Klangwelt zurück, die wir zu Anfang betreten haben. In den Variationen präsentiert uns Berg einen weiteren Höhepunkt: Der Choral wird zur göttlichen Stimme.

Für mich ist das eine der schönsten Stellen im Geigenrepertoire. Die Orchestergeiger gesellen sich nach und nach zum Solisten, bis der Höhepunkt des Chorals erreicht ist. Der Solist wird auf einmal Teil des Orchesters und bleibt das auch eine ganze Weile. Die Geigengruppe wird damit zum vielstimmigen Solisten. Nach dem Höhepunkt des Chorals nimmt Berg alles wieder zurück. Die Orchestergeiger hören nacheinander auf zu spielen. Dann wird alles wieder zu einer Stimme. Und diese Stimme verteilt Berg über verschiedene Register. Schließlich spielt die Solostimme die Zwölftonreihe in so hoher Lage, dass die Geige an ihre technischen Grenzen gerät. Das Register ist so hoch, dass es unwirklich wirkt. Es ist wie die Seele, die den Körper verlässt und entschwebt. Das Großartige an diesem Stück ist, dass es all diese verschiedenen, wunderbaren Welten zusammenbringt: Volksmusik, extrem intellektuelle und religiöse Musik – Bach. Und dann diese Art des Komponierens, die Zwölftontechnik. Zudem ist es sehr virtuos. Berg ließ sich Paganinis Solo-Capricen vorspielen, um zu lernen, was auf der Geige technisch alles möglich ist. Im Violinkonzert finden sich deshalb Dinge, die es sonst nur bei Paganini gibt, z. B. die Kombination von zwei Stimmen: eine Melodiestimme und eine Pizzicato-Begleitung in der linken Hand. Berg setzte diese Technik auch ein, weil ihm so viele Farben vorschwebten. Ein Pizzicato mit der linken Hand klingt ganz anders als eines mit der rechten, weil man links die Saite ganz am Ende des Griffbretts zupfen muss, wo die Saite recht tief liegt, so dass der Klang nicht sehr hell ist. Er ist viel perkussiver, aber auf unangenehme Art und Weise. Es ging ihm nicht um Virtuosität wie Paganini, sondern er stellt alles in einen inhaltlichen Kontext. Das Violinkonzert ist in jeder Hinsicht ein großartiges Werk. Am meisten beeindruckt mich, dass sich Berg von den strengen Zwölftonregeln löste und gleichzeitig eine Reihe musikalisch sehr wichtiger Elemente einbrachte wie die Volksmusik und den Bach-Choral. Dieses Violinkonzert verbindet einfach alles, es ist eine Welt für sich.

»Ein ganz neuer Stil«

Zu Gustav Mahlers Fünfter Symphonie

Vera Baur

Entstehungszeit

Sommer 1901 bis Winter 1903

Uraufführung

18. Oktober 1904 in Köln mit dem Gürzenich-Orchester unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

7. Juli 1860 in Kalischt (Böhmen) – 18. Mai 1911 in Wien

»Die Fünfte ist ein verfluchtes Werk. Niemand capiert sie«, notierte Mahler 1905 nach einer von ihm geleiteten Aufführung der Symphonie in Hamburg. Die Uraufführung in Köln am 18. Oktober 1904 lag gerade ein halbes Jahr zurück, und wir wissen nicht, warum Mahler glaubte, dass sein Werk auf so wenig Verständnis stoßen würde. Auch nicht, ob er dies bedauerte oder ob er absichtlich mit verschleierte musikalischen Spuren spielte, die überhaupt nicht entschlüsselt werden sollten. »Verflucht« war die Symphonie jedenfalls nicht nur für Mahlers Zeitgenossen, sondern auch für ihn selbst. Bei keiner anderen seiner Symphonien hat er so um die endgültige Gestalt gerungen wie bei der Fünften. Drei Druckfassungen liegen vor, und für nahezu jede Aufführung instrumentierte Mahler sie neu. Noch im Winter 1910/1911, knapp ein Jahrzehnt nach der Entstehung, unterzog er die Partitur einer letzten Revision und resümierte anschließend: »Die 5. habe ich fertig – sie mußte faktisch völlig um-instrumentiert werden. Es ist unfassbar, wie ich damals wieder so völlig anfängerhaft irren konnte. (Offenbar hatte mich die in den ersten 4 Symphonien erworbene Routine hier völlig im Stich gelassen – da ein ganz neuer Stil eine neue Technik verlangte.)« Dass Mahler mit seiner Fünften einen neuen Weg beschritt, darüber herrschte früh Einigkeit. Schon für Zeitzeugen wie den Dirigenten Bruno Walter oder den Musikkritiker Paul Bekker, Verfasser der ersten großen Mahler-Monographie, markierte die Symphonie eine Wende.

Im Frühjahr und Sommer 1901, kurz vor und während der ersten Arbeiten zur Fünften, beschäftigte sich Mahler intensiv mit der Musik Bachs. »Eine größere Polyphonie war nie da! Unsagbar ist, was ich von Bach immer mehr und mehr lerne«, äußerte er gegenüber seiner Vertrauten Natalie Bauer-Lechner, und auch im Sommer des folgenden Jahres – in der Zwischenzeit war die blutjunge Alma Schindler stürmisch in sein Leben getreten – beobachtete die frisch gebackene Gemahlin, dass in Mahlers Komponierhäuschen im Feriendomizil in Maiernigg am Wörthersee »an Noten nur Bach« vorzufinden waren. Vielleicht war es jene Auseinandersetzung mit Bach, die den tiefgreifenden Stilwandel zwischen der Vierten und Fünften Symphonie ausgelöst hat, und weniger – wie Paul Bekker vermutete – eine »von Grund auf erschütternde Krisis«, für die es kaum einen biographischen Anhaltspunkt gibt. Fest steht in jedem Fall, dass in Mahlers Fünfter in einem bei ihm bis dahin nicht gekannten Maß polyphone Satztechniken zur Verwendung kommen, die zu einer deutlich komplexeren Textur, zu einer »Vorliebe für Klanghärten und lineare Reibungen« (Constantin Floros) führen. Diese neue Schreibweise lässt sich nicht nur an den ausgedehnten fugierten Abschnitten im Schlusssatz beobachten, sondern zieht sich – bis auf das traumverlorene *Adagietto*, das in jeder Hinsicht ein Ausnahmestück ist – durch die ganze Symphonie. Mahler selbst sprach von einer »Durchknetung« der Stimmen. Diese neue kontrapunktische Faktur, die Gleichzeitigkeit höchst unterschiedlicher motivischer Prozesse, war auch einer der Gründe, warum Mahler bei seiner Fünften so unerbittlich um die optimale Instrumentation rang, denn nur so glaubte er, das komplizierte Geflecht der Stimmen durchhörbar machen zu können.

Ein weiteres Novum der Fünften ist, dass Mahler auf die Verarbeitung bereits bestehender Liedvorlagen verzichtete, auf den Bezug zu den *Wunderhornliedern* (Zweite, Dritte und Vierte Symphonie) bzw. den *Liedern eines fahrenden Gesellen* (Erste) ebenso wie auf die menschliche Stimme, die in der Zweiten bis Vierten Symphonie eine wichtige Rolle spielt. Stattdessen »tritt der Instrumentalcharakter der Sinfonie als Orchesterform schärfer hervor« (Bekker), wobei vor allem die Blechbläser eine neue Bedeutung erhalten. Mit deren »schweren, glänzenden, metallharten Klängen spielt Mahlers Fantasie jetzt« (Bekker), sie sind für den oft beißenden, quälend

aggressiven Ton (vor allem in den ersten beiden Sätzen), ebenso aber für die überwältigende Strahlkraft der Choral-Durchbrüche im zweiten und letzten Satz verantwortlich. Und Mahler nahm bei der Fünften – wie zuvor schon bei der Vierten – davon Abstand, der Öffentlichkeit ein erläuterndes Programm mitzuteilen. Die Sprache war für ihn also nicht nur in Form vokaler Passagen, sondern auch in Form erklärender Texte entbehrlich geworden. »Es bedarf nicht des Wortes, alles ist rein musikalisch gesagt«, teilte er Natalie Bauer-Lechner mit. Freilich ist Mahler viel zu sehr Bekenntnismusiker und musikalischer Weltenschöpfer, als dass es möglich wäre, ein Werk wie die Fünfte ohne semantische Assoziationen zu hören. »Aber Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen«, lautete einer seiner zentralen Glaubenssätze. Das bedeutet nichts weniger, als dass Mahler mit jeder seiner Symphonien einen ganz eigenen Kosmos entwarf, der im Kleinen stets alles enthält, was an menschlichen Grunderfahrungen zwischen Leid und Trost, Verzweiflung und Verheißung, Angsttraum und Euphorie, eruptiver Kraftentfaltung und seliger Entrückung denkbar ist.

Wie alle Symphonien Mahlers ist auch die Fünfte eine Finalsymphonie, das heißt, der innere Gedankengang zielt in einer großen zwingenden Form auf den Schlusssatz. Dabei gliederte Mahler die fünf Sätze der Symphonie in drei Abteilungen. Der Weg führt über die Klage des ersten Satzes (*Trauermarsch*) und den schmerzgepeinigten Aufschrei des zweiten Satzes (*Stürmisch bewegt*) in eine Welt des absoluten Friedens (vierter Satz, *Adagietto*) und schließlich zum erlösenden Choral des *Rondo-Finales*. Dazwischen steht als dritter Satz und Mittelachse ein ungewöhnlich langes, mit ausgedehnten Durchführungsabschnitten aufgeladenes *Scherzo*, das alleine die Zweite Abteilung bildet und die Moll-Sphäre (Erste Abteilung: Satz 1 und 2) von der Dur-Sphäre (Dritte Abteilung: Satz 4 und 5) trennt. »Oh Himmel«, schrieb Mahler über dieses zwischen Ländler-Fröhlichkeit und grotesken Verzerrungen, zwischen sentimental Walzern und abgründiger Melancholie changierende *Scherzo*, » – was soll es [das Publikum] zu diesem Chaos, das ewig auf's Neue eine Welt gebärt, die im nächsten Moment wieder zu Grunde geht – zu diesen Urweltsklängen, zu diesem sausenden, brüllenden, tobenden Meer, zu diesen tanzenden Sternen, zu diesen verathmenden, schillernden, blitzenden Wellen für ein Gesicht machen?« Entscheidendes hinsichtlich der Finaldramaturgie ereignet sich am Ende des zweiten und wohl gewichtigsten Satzes: Inmitten der Atmosphäre von Angst und Qual bricht sich, als Vorwegnahme des Schlusses und Ziels der Symphonie, in hymnischem Jubel eine Choral-Apotheose durch – Mahler schreibt hier das Wort »Höhepunkt« in die Partitur. Nach wenigen Takten jedoch bricht der Choral in sich zusammen, seine Kraft erlischt, die stürmischen Motive des Hauptsatzes erobern das Feld zurück. Was sich hier als Illusion erweist, soll später, am Ende des letzten Satzes, zur Erfüllung kommen. Doch löst die Wiederkehr des Chorals im *Rondo-Finale* die im zweiten Satz aufgeschienene Utopie tatsächlich ein? Dieses Mal fällt er nicht in sich zusammen, sondern nimmt eine immer rasantere, am Ende völlig überdrehte Fahrt auf, um schließlich in einer Ganztonskala über drei Oktaven nach unten zu stürzen und damit den weihevollen Ton jäh aufzulösen. War doch alles nur Spaß? Auch dieser Schluss zeigt, wie schwer es fällt, Mahlers Fünfter eindeutige Lesarten zu entnehmen. Die Fülle an motivischen Anspielungen, die ungeheure Komplexität der Vorgänge im Inneren der einzelnen Sätze ebenso wie die subtilen Verbindungen und Transformationen über die Satzgrenzen hinweg jedenfalls gemahnen zur Vorsicht vor einfachen Deutungen. Die Konzeption der Symphonie scheint zu gewaltig, als dass eine erschöpfende Betrachtung überhaupt möglich wäre, und vielleicht liegt die Größe eines Werkes wie der Fünften gerade darin, dass man sie niemals gänzlich »capiert«.

Mit einem der fünf Sätze hingegen verband sich aber wohl doch eine eindeutige Botschaft. Das *Adagietto* schrieb Mahler im November 1901 als wortlose Liebeserklärung an Alma. »Statt eines Briefes sandte er ihr dieses im Manuscript, weiter kein Wort dazu. Sie hat es verstanden und schrieb ihm: Er solle kommen!!!«, so ist es durch den niederländischen Dirigenten und engen Freund der Familie Willem Mengelberg glaubwürdig überliefert. Als durch und durch homogenes und unmittelbar verständliches Gebilde, als Insel der Seligkeit und Entrückung inmitten eines hochkomplexen, vielfach gebrochenen und zerrissenen Werkes erfreute sich das *Adagietto* auch von Anfang an ungeteilter Zustimmung und avancierte später zu Mahlers größtem »Hit«, zum bekanntesten Einzelstück seines Schaffens.

Von Pult zu Pult (10)

Wiederholung vom Januar 2019

»Koreaner sind die Italiener des Ostens. Sie sind laut, lieben gutes, scharfes Essen, und die Großfamilie geht über alles!« Andrea Kim, seit 2017 Mitglied der Ersten Geigen, ist zwar in Deutschland geboren und aufgewachsen, hat jedoch koreanische Wurzeln. Jehye Lee dagegen stammt aus Seoul und begann dort auch ihre musikalische Ausbildung. Seit 2014 ist sie Konzertmeisterin der Zweiten Geigen. Als das Symphonieorchester im November 2018 während der Asientournee für zwei Konzerte in Seoul zu Gast war, hat Andrea Lauber mit den beiden Geigerinnen über Heimat, das koreanische Publikum und die Bedeutung Deutschlands als Musikland gesprochen.

AL Wir sitzen gerade backstage im Seoul Arts Center. Jehye Lee, welche Erinnerungen verbinden Sie mit diesem Ort?

JL Ach, so viele! Mit 16 habe ich hier mein erstes Solo-Konzert gespielt und bin hinter der Bühne – genau hier – vor dem Auftritt nervös hin- und hergelaufen. Dann habe ich oft mit dem Orchester meiner Universität hier gespielt, aber ich saß auch schon sehr oft im Publikum, um die besten Orchester der Welt zu hören. Nun mit dem Symphonieorchester hier zu sein, ist ein weiterer Höhepunkt!

AK Ich liebe einfach das koreanische Publikum. Wenn wir auf die Bühne kommen, fühlen wir uns wie in einem Stadion! Die Leute jubeln lautstark, und es ist einfach eine Super-Stimmung. Da macht es uns natürlich umso mehr Freude, für diese Menschen zu spielen.

AL Woran liegt es, dass das koreanische Publikum besonders begeisterungsfähig ist?

JL Wir Koreaner sind einfach sehr leidenschaftlich – und laut! Wenn uns etwas gefällt, können wir es nicht verbergen!

AL Wo ist für Sie Heimat?

AK Es ist für mich nicht leicht, diese Frage zu beantworten. Meine Eltern kommen beide aus Seoul, und es gab eine Zeit in meiner Jugend, in der ich mich sehr intensiv damit auseinandergesetzt habe, wer ich bin. Ich war dann für einige Wochen hier in Seoul, habe alle meine Verwandten getroffen und die Stadt auf eigene Faust erkundet, um Antworten zu finden. Meine koreanischen Wurzeln sind und bleiben ein wichtiger Teil von mir. Ich liebe das Essen, das Land, die Berge. Trotzdem – meine Heimat ist ganz klar Deutschland. Ich bin am Niederrhein geboren, meine Muttersprache ist Deutsch. Ich kann mich zwar auf Koreanisch unterhalten, habe aber tatsächlich einen deutschen Akzent ...

JL Ich kann dich so gut verstehen! Ich bin Koreanerin, aber ich lebe schon so lange nicht mehr in meiner Heimat! In der Zwischenzeit habe ich in Amerika studiert, jetzt arbeite ich in Deutschland. Ich fühle mich als ein Mix aus Koreanerin, Amerikanerin und Europäerin (*lacht*). Das hat auch Vorteile, denn ich kann mir aus jeder Kultur das Beste herausuchen. Aber gerade wenn ich in Seoul bin, merke ich, dass ich doch die stärkste Verbindung hierher habe.

AK Was mich immer wieder erstaunt, ist, wie schnell sich die Gesellschaft hier in Korea in den letzten Jahren gewandelt hat. Ich habe den Eindruck, dass das traditionelle, eher konservative Korea, das meine Eltern mir vorgelebt haben, in der jungen Generation beinahe schon nicht mehr existiert. Nur die Familie spielt nach wie vor eine große Rolle – auch eine Gemeinsamkeit mit den Italienern!

JL ... das stimmt! Die Generation meiner Eltern ist schon noch ziemlich konservativ. Sie wünschen sich z. B. für mich einen koreanischen Mann, obwohl ich ja schon so lange nicht mehr hier lebe!

AK Oh, das kenne ich! (*lacht*)

AL Woher kommt Ihre Liebe zur klassischen Musik?

AK ... die kommt von meinem Vater! Er erzählte mir einmal folgende Geschichte: Ende der 50er Jahre, nach dem Koreakrieg, war das Leben hier sehr trist. Eines Tages sah er ein Grammophon auf der Straße, woraus eine Musik ertönte, die er unglaublich schön fand. Es war Walzermusik von Johann Strauß! Er blieb dort mehrere Stunden stehen und beschloss: Eines Tages möchte ich in den Kulturkreis, aus dem diese Musik kommt! Als Deutschland Gastarbeiter suchte, ergriff er die Chance. Dass wir drei Kinder ein Instrument lernen, war meinem Vater sehr wichtig. Mein sechs Jahre älterer Bruder hatte Geigenunterricht, zu dem ich immer mitging. Schließlich wuchs in mir auch der Wunsch, Geige zu spielen.

JL Meine Eltern lieben beide Musik, meine Mutter spielt und unterrichtet Klavier, mein Vater singt im Kirchenchor. Bei uns war also immer Musik im Haus. Mit vier Jahren begann ich mit dem Klavier, aber das langweilte mich zum Entsetzen meiner Mutter sehr schnell (*lacht*). Doch einer meiner Cousins spielte Geige, und das wollte ich auch probieren. Meine Mutter war nach den Erfahrungen mit dem Klavier zunächst etwas skeptisch. Deswegen kauften mir meine Eltern erstmal nur eine Plastikgeige, um meine Motivation zu testen und keine zu große Investition tätigen zu müssen. Aber die blieb ihnen dann letztlich doch nicht erspart!

AL Haben Sie die Plastikgeige noch?

JL Nein, aber ich weiß noch ganz genau, wie sie aussah und wie es sich anfühlte, auf ihr zu spielen! Sie hatte auf dem Griffbrett bunte Punkte. Wenn man mit dem Bogen über die Saiten kratzte, machte sie seltsame Töne. Mit sechs Jahren habe ich dann meine erste richtige Geige bekommen.

AL Wie verlief Ihre musikalische Ausbildung?

JL Ich habe mit der Suzuki-Methode Geige gelernt, alle sechs Bände durch! In der Vorschule hatte ich dann am Wochenende zusätzlich musikalische Früherziehung mit Chor, Ballett, ein bisschen Harmonielehre – jedoch alles noch sehr spielerisch. Dann kam ich in die »Art Middle School«, danach in die »Art High School«. Dort spielte ich dann schon im Orchester und belegte Kammermusikurse, es gab regelmäßige Prüfungen und Vorspiele. Und danach wechselte ich auf die Universität.

AK Bei mir war es anders. Ich habe nicht nach der Suzuki-Methode gelernt. Ich war fast vier Jahre, als ich begonnen habe, und konnte natürlich noch keine Noten lesen. Deswegen habe ich einfach nach Gehör gespielt. Der Geigenlehrer meines Bruders war sehr ambitioniert, aber nach ein paar Jahren bin ich zu einer Lehrerin gewechselt und hatte – wie hier üblich – einmal die Woche in der Musikschule Geigenstunde. Mit 15 kam ich dann als Jungstudentin an die Robert-Schumann-Musikhochschule in Düsseldorf. Ab da wusste ich schon, dass ich die Geigenlaufbahn in Angriff nehmen würde. Ich spielte im Landesjugendorchester, im Bundesjugendorchester und im Gustav Mahler Jugendorchester. Diese Zeit hat mich sehr geprägt, weil ich viele neue Impulse von anderen Jugendlichen bekam. Übrigens: In Dinslaken in Nordrhein-Westfalen durfte ich koreanischen Volkstanz lernen! Mit der traditionellen Kleidung, mit Trommeln und sogar Messern! (*lacht*)

AL Ich habe das Gefühl, wir Europäer könnten aktuell sehr viel von der asiatischen Musikerziehung lernen. Wie erklären Sie sich trotzdem den Wunsch vieler asiatischer Musiker, in Europa zu studieren?

JL Die Ausbildung in Korea ist wirklich großartig. Ich habe sehr viel gelernt, wenngleich ich auch hart dafür gearbeitet habe. Aber: Die Musik, die wir spielen, ist nicht von hier. Irgendwann wuchs in mir immer stärker der Wunsch, dort zu studieren, wo diese Musik herkommt. Mir war klar, wenn ich noch weiterkommen will, muss ich ins Ausland gehen. Ich war 19, als ich mit meiner Familie nach Amerika gezogen bin. Dass ich dann nach ein paar Jahren nach Europa kam, hatte im Prinzip wieder den gleichen Grund. Ich wollte die Musik noch besser verstehen und deswegen noch näher am Entstehungsort sein.

AL Haben Sie das Gefühl, hier Antworten gefunden zu haben? Verstehen Sie die Musik nun besser?

JL Ganz bestimmt! Klassische Musik hat hier im täglichen Leben einen anderen Stellenwert, das sehe ich jeden Tag aufs Neue. Auch schätze ich die Kultur hier in Westeuropa und möchte noch sehr viel mehr davon für mich entdecken. Als Koreanerin bin ich tatsächlich etwas neidisch darauf und wünsche mir für mein Land, dass sich Kultur auch dort als ein wichtiger Bestandteil des Alltags etabliert. Das alles zusammen spornt mich an, mir die Musik nochmals unter komplett anderen Aspekten zu erarbeiten und zu spielen.

AK Dass du das sagst, ist sehr interessant! Ich habe mal bei Musikwochen in Kanada zwei Studenten von dort getroffen, die sich nichts sehnlicher wünschten, als einmal nach Deutschland zu reisen – in das Land von Bach, Brahms und Beethoven. Da erst habe ich verstanden, was für ein unschätzbare Wert es eigentlich ist, mit dieser Musik aufgewachsen zu sein. Gerade deswegen ist es so wichtig, dass auch bei den Jugendlichen hier die Begeisterung für unsere Musik und Kultur wieder mehr entflammt und sie nicht als selbstverständlich angesehen werden.

Die Gespräche mit den Orchestermusikern finden Sie als Video auf br-so.de sowie weiterhin in den Programmheften.

BIOGRAPHIEN

Leonidas Kavakos

Leonidas Kavakos genießt als Geiger und Künstlerpersönlichkeit weltweit höchstes Ansehen. Er wird für seine meisterhafte Technik ebenso geschätzt wie für die Integrität seines Spiels und seine umfassende Musikalität. Seine wichtigsten Mentoren waren Stelios Kafantaris, Josef Gingold und Ferenc Rados. Mit 21 Jahren hatte Leonidas Kavakos bereits drei große Violinwettbewerbe gewonnen: den Sibelius-Wettbewerb in Helsinki (1985), den Paganini-Wettbewerb in Genua und den Wettbewerb der Walter W. Naumburg Foundation in New York (beide 1988). Diese Erfolge veranlassten ihn, die Erstaufnahme der Originalversion von Sibelius' Violinkonzert einzuspielen, für die er 1991 mit einem Gramophone Concert Award geehrt wurde. Leonidas Kavakos tritt mit renommierten Orchestern weltweit auf und ist ein leidenschaftlicher Kammermusiker. Neben seiner Residenz beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks führen ihn in dieser Saison Gastspiele u. a. zum London Symphony Orchestra, zu den Wiener Philharmonikern, zum Orchestre Philharmonique de Radio France, zum Israel Philharmonic und zum San Francisco Symphony Orchestra. Mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin spielte er im September die deutsche Erstaufführung von Lera Auerbachs Viertem Violinkonzert *NYx: Fractured Dreams*. Als Kammermusiker war er im September mit Yo-Yo Ma und Emanuel Ax in Paris, Frankfurt, Wien und London zu erleben. Weitere Höhepunkte sind Duo-Tourneen mit Yuja Wang sowie mit seinem langjährigen Klavierpartner Enrico Pace. Seit einigen Jahren profiliert sich Leonidas Kavakos auch als Dirigent und leitet namhafte Orchester wie das London Symphony, das New York Philharmonic und das Boston Symphony Orchestra, das Gürzenich-Orchester Köln, das Orchestre de la Suisse Romande und das Danish Radio Symphony Orchestra.

Die umfangreiche Diskographie des Geigers umfasst u. a. die Violinkonzerte von Mozart in der Doppelrolle als Solist und Dirigent mit der Camerata Salzburg, die Brahms-Trios mit Yo-Yo Ma und Emanuel Ax, die Violinsonaten von Beethoven mit Enrico Pace sowie die Violinsonaten von Brahms mit Yuja Wang. Sein Album *Virtuoso* präsentiert zudem eine Sammlung beliebter Zugabenstücke. Leonidas Kavakos war Gramophone Artist of the Year 2014 und wurde 2017 mit dem renommierten Léonie-Sonning-Musikpreis geehrt. Er spielt die »Willemotte« Stradivarius von 1734 und besitzt eine Reihe moderner Violinen. Zuletzt stand Leonidas Kavakos Ende März am Pult des BRSO mit Beethovens Siebter Symphonie und dessen Violinkonzert.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks 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 BRSO 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. Tournéeen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Als »Orchestra in Residence« tritt das BRSO seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern auf. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des BRSO unter den internationalen Spitzenorchestern. Anfang des Jahres wurden die Gastkonzerte unter der Leitung von Zubin Mehta in Japan vom November 2018 von führenden japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt.

br-so.de [fb.com/BRSO](https://www.facebook.com/BRSO) twitter.com/BRSO [instagram.com/BRSOOrchestra](https://www.instagram.com/BRSOOrchestra)

Daniel Harding

Daniel Harding, geboren in Oxford, begann seine Laufbahn als Assistent von Simon Rattle beim City of Birmingham Symphony Orchestra, mit dem er 1994 sein professionelles Debüt gab. In der Spielzeit 1995/1996 assistierte er Claudio Abbado bei den Berliner Philharmonikern, seinen ersten öffentlichen Auftritt mit diesem Orchester absolvierte er 1996. Neben Verpflichtungen in Trondheim und Norrköping war Daniel Harding von 1997 bis 2003 Musikdirektor der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, Chefdirigent und Musikdirektor des Mahler Chamber Orchestra (2003–2011), Erster Gastdirigent des London Symphony Orchestra (2006–2017), Künstlerischer Direktor der Ohga Hall im japanischen Karuizawa und Music Partner des New Japan Philharmonic. Das Mahler Chamber Orchestra ernannte ihn 2011 zum Conductor Laureate auf Lebenszeit. Derzeit ist Daniel Harding Musikdirektor des Orchestre de Paris und des Schwedischen Radio-Symphonieorchesters. Das Anima Mundi Festival in Pisa ernannte ihn 2018 zum Artistic Director. Daniel Harding arbeitet mit internationalen Spitzenorchestern zusammen wie den Berliner und Wiener Philharmonikern, der Dresdner Staatskapelle, dem Concertgebouworkest Amsterdam sowie führenden Klangkörpern in den USA. Dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks ist Daniel Harding seit 2005 verbunden, zuletzt leitete er im Januar 2019 Schönbergs Violinkonzert mit Isabelle Faust. Als Operndirigent hat er sich mit Produktionen an der Mailänder Scala, am Royal Opera House Covent Garden in London, an den Staatsoptern in München, Berlin und Wien sowie bei den Salzburger Festspielen einen Namen gemacht, außerdem ist er dem Festival in Aix-en-Provence eng verbunden. Für seine Aufführungen von *Cavalleria rusticana* und *Pagliacci* an der Mailänder Scala im Jahr 2011 wurde er mit dem Abbiati-Preis geehrt. Viele seiner CDs erhielten wichtige Schallplattenpreise, so die Aufnahmen von Mozarts *Don Giovanni*, Brittens *Billy Budd* und *The Turn of the Screw*. Die Einspielung von Mahlers Sechster mit dem BRSO, erschienen beim Label BR-KLASSIK, wurde 2016 mit dem Diapason d'or de l'année prämiert. Weitere CD-Produktionen sind aus der gemeinsamen Arbeit mit dem BRSO hervorgegangen: Orffs *Carmina burana*, Arien deutscher Opern der Romantik und Schumanns *Faust-Szenen*, alle drei Aufnahmen mit dem Bariton Christian Gerhaher. Mit dem Schwedischen Radio-Symphonieorchester veröffentlichte Daniel Harding zuletzt Mahlers Neunte und Fünfte Symphonie, die von der Kritik bereits viel Anerkennung erhielten. Daniel Harding ist seit 2002 Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres und seit 2012 Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie.

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

Monika Lichtenfeld: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 16./17. Februar 2017; Interview-Ausschnitte Kavakos: Digital Concert Hall der Berliner Philharmoniker; Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Berlin Phil Media GmbH; Vera Baur: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 10./11. März 2016; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks; Interview Jehye Lee und Andrea Kim: Andrea Lauber.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© 2010 Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, und G. Henle Verlag, München (Berg)

© 2002 C. F. Peters, Frankfurt am Main (Mahler)

br-so.de

fb.com/BRSO

twitter.com/BRSO

instagram.com/BRSOrchestra