

Donnerstag 30.5.2019

Freitag 31.5.2019

8. Abo A

Philharmonie

20.00 – ca. 22.00 Uhr

Samstag 1.6.2019

Weidener Meisterkonzerte

Max-Reger-Halle in Weiden

18.00 – ca. 20.00 Uhr

18/19

HERBERT BLOMSTEDT

Dirigent

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

München, Philharmonie

30./31.5.2019

18.45 Uhr

Moderation: Jörg Handstein

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 31.5.2019

Pausenzeichen:

Falk Häfner im Gespräch mit Herbert Blomstedt

ON DEMAND

Das Konzert ist 30 Tage auf br-klassik.de als Audio abrufbar.

PROGRAMM

Jean Sibelius

Symphonie Nr. 4 a-Moll, op. 63

- Tempo molto moderato, quasi adagio
- Allegro molto vivace
- Il tempo largo
- Allegro

Pause

Wilhelm Stenhammar

Intermezzo aus »Sången«, op. 44

- Molto adagio, solenne

Felix Mendelssohn Bartholdy

Symphonie Nr. 3 a-Moll, op. 56

»Schottische«

- Andante con moto – Allegro un poco agitato –
- Vivace non troppo –
- Adagio –
- Allegro vivacissimo – Allegro maestoso assai

Am Wendepunkt

Zu Jean Sibelius' Symphonie Nr. 4 a-Moll, op. 63

Nicole Restle

Entstehungszeit

1909–1911

Uraufführung

3. April 1911 in Helsinki

Lebensdaten des Komponisten

8. Dezember 1865 in Hämeenlinna – 20. September 1957 in Järvenpää bei Helsinki

Der Name Jean Sibelius steht gleichbedeutend für die Musik Finnlands. Nicht allein, weil es Sibelius wie kein anderer finnischer Komponist zu internationalem Ruhm gebracht hat, sondern vor allem, weil es ihm gelungen ist, seinem Land eine musikalische Identität zu geben. Die Veröffentlichung des finnischen National-Epos *Kalevala* im Jahr 1835 hatte dem finnischen Volk, das Jahrhunderte lang unter schwedischer und seit 1806 unter russischer Herrschaft stand, ein neues Nationalbewusstsein gegeben – ein Nationalbewusstsein, das auch einen musikalischen Ausdruck brauchte. Sibelius fühlte sich patriotisch herausgefordert. Das *Kalevala*, eine Sammlung alter Runengesänge, die der Arzt Elias Lönnrot zusammengetragen hatte, diente ihm als wichtige Inspirationsquelle. Er ließ die Geschichten des Epos in seinen Symphonischen Dichtungen *Kullervo*, *Pohjolas Tochter* und *Tapiola* sowie der *Lemminkäinen-Suite* klanglich lebendig werden.

Neben dem *Kalevala* waren es aber auch historische Begebenheiten und mythische Sagen, die Sibelius zu verschiedenen Werken anregten, u. a. auch zu seiner berühmten *Finlandia*. Nicht, dass nicht auch andere finnische Komponisten versucht hätten, den überlieferten Dichtungen musikalische Gestalt zu geben, aber im Gegensatz zu Sibelius standen jene zu sehr unter dem Einfluss der deutschen Musik, speziell der Richard Wagners, um einen eigenen Stil zu entwickeln. Sibelius kreierte eine Klangsprache, die als typisch finnisch empfunden wurde – ohne jedoch direkt aus dem Volksmusikschatz seines Landes zu schöpfen. Darin unterscheidet er sich beispielsweise von seinen ungarischen Kollegen, Béla Bartók und Zoltán Kodály, die über das Sammeln und Erforschen alter Volkslieder zu einem nationalen Idiom gefunden haben.

Wer Sibelius jedoch nur unter dem patriotischen Aspekt betrachtet, wird seinem Werk nicht gerecht. Denn seine künstlerischen Intentionen und Absichten gingen über die eines reinen Nationalkomponisten weit hinaus. Sibelius wollte speziell mit seinen Symphonien einen wichtigen Beitrag zu der ästhetischen Frage liefern, die damals alle großen Komponisten beschäftigte: Inwieweit ist es möglich, in Hinblick auf das übermächtige symphonische Vermächtnis Beethovens auf dem Gebiet der Symphonie noch etwas Zukunftsträchtiges zu schaffen? Während viele Komponisten Zuflucht zur Programmmusik nahmen und darin den legitimen Nachfolger der »klassischen Symphonie« sahen, rangen andere innerhalb der überlieferten Gattung um neue Formen und Lösungen. Sibelius, der Schöpfer großartiger Tondichtungen, hatte diesbezüglich ganz klare Vorstellungen: »Seit Beethovens Zeit sind alle die so genannten Symphonien, mit Ausnahme von Brahms, symphonische Gedichte gewesen. In manchen Fällen haben uns die Komponisten ein Programm gegeben oder wenigstens angedeutet, an was sie gedacht haben; aus anderen Fällen geht klar hervor, dass sie sich vorgenommen haben zu illustrieren – sei es eine Landschaft oder eine Bilderreihe. Das ist nicht mein Ideal ...« Seine Symphonien seien – das betonte Sibelius immer wieder – absolute Musik ohne irgendwelche literarische Vorlagen, ganz im Gegensatz zu seinen Symphonischen Dichtungen. Gleichwohl räumte er ein, dass gelegentlich »ein seelisches Bild unfreiwillig bei einem musikalischen Satz, den ich geschrieben habe, haften geblieben ist.«

Die Symphonie Nr. 4, die zwischen Dezember 1909 und 1911 entstand, markiert einen Wendepunkt in Sibelius' künstlerischer Entwicklung. War in den beiden ersten Symphonien noch der Geist der Romantik zu spüren, wandte sich Sibelius in seiner Dritten Symphonie klassischen Idealen zu, um dann in der Vierten ganz eigene und neue Wege zu gehen. Er reagierte damit auf gewisse Entwicklungen des europäischen Musiklebens, die ihm missfielen. »Ich schrieb diese Symphonie als Protest gegen die gegenwärtigen Kompositionen. Sie hat nichts, absolut nichts von Zircus an sich!« Tatsächlich zeichnet sich die a-Moll-Symphonie durch eine Ökonomisierung der musikalischen Mittel aus. Sie besitzt nichts Überladenes, Aufgesetztes und wirkt, obgleich für großes Orchester konzipiert, in ihrer subtilen Instrumentierung fast kammermusikalisch. Hinzu kommt, dass sich ihre Form weit von dem »klassischen« Schema entfernt.

Die Keimzelle des gesamten Werkes ist der Tritonus, jenes spannungsgeladene Intervall der übermäßigen Quarte. Bedrohlich lässt es Sibelius aus den Tiefen der Fagotte, Violoncelli und Kontrabässe im ersten Takt fortissimo aufsteigen, in einer Sekundbewegung auspendeln und sich ins Piano zurückziehen. Ein schlichtes, einfaches Motiv – und doch die tragende Substanz des Stückes. Denn der Tritonus prägt nicht nur die melodische Gestalt der meisten Themen, er beeinflusst auch die harmonischen Konstellationen im gesamten Verlauf des Werks. Im ersten Satz (*Tempo molto moderato, quasi adagio*) stellt Sibelius dem Tritonus-Motiv ein Streicherthema entgegen, dessen Charakteristikum die durch einen Halbtonschritt eingeleitete Dreiklangsbrechung ist. Aus diesem eingangs eingeführten Material leiten sich die übrigen musikalischen Gedanken ab: die Einwürfe des Horns, die entfernt an den Tristan-Akkord erinnern, die emphatischen Gesten der Streicher, der majestätische Trompetenruf und die flinke Sextolenfigur der Flöten und Klarinetten. Die Fülle der verschiedenen Motive, die auftreten und wieder verklingen, geben diesem Anfangssatz einen tastenden, suchenden Charakter – ganz im Gegensatz zum folgenden zweiten Satz (*Allegro molto vivace*). Er wird von einer pastoral anmutenden Oboenweise eröffnet, die im Laufe des Satzes immer wieder in variierten Form auftritt. Zu ihr gesellen sich noch zwei weitere Themen: eine heitere, verspielte Melodie, die von den Ersten Geigen eingeführt wird und mit dem charakteristischen Tritonus-Sprung beginnt, sowie ein tänzerisches Thema, das die Streicher im Unisono vortragen. Der Satz beginnt zwar fröhlich, doch diese Stimmung hält nicht bis zum Ende an. Vielmehr kommt durch ein unvermittelt auftretendes Motiv der Oboen und Klarinetten, das auf einer Ganztonleiter basiert, ein fremdes und bedrohliches Moment ins Spiel.

Über einem aus dem Intervall der übermäßigen Quart gebildeten Orgelpunkt versandet der Satz buchstäblich im Nichts. Aus diesem »Nichts« steigt in den Flöten ein kurzes Motiv empor – fahl, verhalten und das Tritonus-Intervall absteckend. Es ist der wichtigste Baustein des folgenden dritten Satzes (*Il tempo largo*), abgesehen von einer weitausgreifenden melodischen Geste, die von den Hörnern eingeführt wird. Wie der Anfangssatz so wirkt auch dieser Satz fragmentarisch und torsohaft. Das liegt daran, dass er aus einer Vielzahl verschiedener musikalischer Gedanken zusammengesetzt scheint. Doch diese sind alle – wie sich zeigt – aus dem Flöten- oder Hornmotiv abgeleitet. Das *Finale* im raschen *Allegro* bildet die Synthese der Symphonie und ist daher der längste und komplexeste Satz. Ein Teil der musikalischen Ideen und Motive der vorangegangenen Sätze erfährt hier seine Transformation. So entwickelt Sibelius beispielsweise das Hauptthema aus einer Bläserfigur des dritten Satzes. Auch der Tritonus ist in der Melodik und Harmonik konstitutiv. Einen besonderen klanglichen Effekt erzielt der Komponist durch den Gebrauch des Glockenspiels, das er immer wieder irrluchtartig aufblitzen lässt.

Der neue Ton, den der Komponist in seiner Symphonie angeschlagen hat, fand zunächst wenig Verständnis. »Als ich meine Vierte zum ersten Mal aufführte, applaudierte nicht ein einziger Mensch, und niemand kam, um mir zu danken«, erinnerte sich Sibelius 1943 an die Uraufführung 1911 in Helsinki. Ganz anders war die Situation in Amerika, wo die Musik von Sibelius von Beginn an unvoreingenommen und mit großer Begeisterung rezipiert wurde. »Gewaltig genuin, gewaltig individuell und gewaltig echt«, schrieb der Rezensent der amerikanischen Erstaufführung 1913 in New York über das Werk. Dass die Vierte Symphonie, mehr als seine anderen Symphonien, von einem düsteren, tragischen Ton getragen ist, wird in der Sibelius-Literatur darauf zurückgeführt, dass der Komponist gerade von einer lebensbedrohlichen Krankheit genesen war. Immer wieder – das geht aus Tagebuchaufzeichnungen hervor – litt Sibelius an Depressionen, die seine Arbeit beeinträchtigten. Doch auch wenn er betont hat, dass seinen Symphonien kein Programm zu Grunde liegt – für viele Hörer werden Assoziationen an die weite, karge Schönheit nordischer Landschaften ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis des Werkes bleiben.

Herbert Blomstedt über Sibelius' Vierte Symphonie

Ausschnitt aus einem Text zu den Konzerten im August 2018 bei den Salzburger Festspielen mit Bruckner und Sibelius

Dasselbe Orchester [wie in Bruckners Vierter Symphonie] auch in der Vierten Symphonie von Sibelius! Plus die umstrittenen »Glocken« im *Finale*. Aber wo ist hier das »romantische« Licht? Wir hören eine eminent »tragische« Symphonie. Der Komponist lotet die dunklen Seiten seiner Seele aus und findet dabei neue Wahrheiten und Schönheiten. Er lauscht seinem Inneren und verzichtet ganz auf äußerlichen Glanz. »Sie hat nichts, absolut nichts von Zirkus an sich«, sagte er selbstprüfend, vielleicht in Bezug auf frühere, pathetischere Werke.

Auch in dieser Symphonie spielt die Quinte eine Hauptrolle. Aber es ist keine »reine« Quinte mehr wie bei Bruckner, sondern eine »verminderte«, eine sehr dissonante. Im Mittelalter hatte das Intervall des Tritonus – die gleich klingende übermäßige Quarte – den Namen »Diabolus in Musica«: etwas Verbotenes, eine Unmöglichkeit im Reich der schönen Musik. Und gerade dieser Tritonus ist der Kern dieser Symphonie. Er schafft eine düstere Stimmung schon in den ersten zehn Sekunden und steigert sich im Laufe des Werks, trotz schöner und heiterer Episoden, zu ungeahnten seelischen Konflikten, die am Ende fast nicht auszuhalten sind. Der Komponist steht zum Schluss alleine als Kapitän auf seinem sinkenden Schiff und besiegelt mit ein paar einfachen a-Moll-Akkorden seinen Untergang.

Sibelius hat in diesem Werk wahre Größe durch Begrenzung gefunden. Man muss die Wahrhaftigkeit, die Sensibilität, die Ausdruckskraft und den Mut des Komponisten bewundern, und die meisten Kenner seiner Musik schätzen gerade diese Symphonie als seine Größte. Man könnte dieses Werk auch als vier Arten, mit dem Todesgedanken umzugehen, ansehen. Der erste Satz schließt verhalten, wie ein Fragezeichen, der kurze zweite Satz abrupt, ohne Vorwarnung, mitten aus dem Leben gerissen. Sinnlos. Der dritte Satz verebbt ganz romantisch auf einem langen Ton, im Nichts verschwindend. Und der letzte endet resigniert, aber innerlich ungebrochen. Wie der

Komponist so oft in seinem Tagebuch während dieser Tage schreibt: »Oh, du herrliches Ego!« Das war nicht herablassend oder eitel gemeint. Ihm war nur die Unverwechselbarkeit seiner Komponistenpersönlichkeit bewusst.

Verhaltener Überschwang

Zu Wilhelm Stenhammars *Intermezzo* aus *Sången*

David Vondráček

Entstehungszeit

Spätsommer 1920 bis Oktober 1921

Uraufführung

18. Dezember 1921 im großen Saal der Königlichen Musikakademie Stockholm unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

7. Februar 1871 in Stockholm – 20. November 1927 in Göteborg

Im *Intermezzo* aus *Sången* verdichtet sich in nur 42 Takten schwedische Musikgeschichte. Wilhelm Stenhammar schrieb die Festmusik, sein Opus 44, zur 150-Jahr-Feier der Musikakademie Stockholm im Jahr 1921. Zugleich findet sich ein persönliches musikalisches Bekenntnis darin, vom Komponisten in unaufdringlicher Weise formuliert – alles andere hätte ihm seine rigorose Selbstkritik verboten. Das *Intermezzo* ist nach innen gewandt und dabei vorsichtig apotheotisch, man könnte auch sagen: verhalten und überschwänglich zugleich. Dies rückt die zarte Komposition in die Nähe des dritten Satzes aus Brahms' Dritter oder des nicht minder bekannten *Adagiettos* aus Mahlers Fünfter Symphonie.

Carl Wilhelm Eugen Stenhammar wurde 1871 in Stockholm geboren und wuchs in einer kunstliebenden, vom Pietismus geprägten Familie auf. Seine Ausbildung absolvierte er in Berlin, wo ihm mit seinem heroischen Klavierkonzert in b-Moll 1893 der Durchbruch gelang. Richard Strauss leitete die Uraufführung, in der Stenhammar selbst den Solopart übernahm. Zurück in Schweden ging seine Entwicklung eher verschlungene Wege, und zwar nicht so sehr in biographischer als vielmehr in künstlerischer Hinsicht. Ganz ähnlich wie Strauss an diesem Punkt seiner Laufbahn verlegte sich Stenhammar zunächst aufs Dirigieren. In der Zeit von 1907 bis 1922 formte er schließlich die Göteborger Symphoniker zum führenden Orchester seines Landes. So ist nicht ganz leicht zu entscheiden, was treffender ist: ihn als komponierenden Dirigenten oder als dirigierenden Komponisten zu charakterisieren. Oder überwiegt am Ende doch der Eindruck vom Pianisten Wilhelm Stenhammar und seinem Hang zur Kammermusik?

Eine Konstante in seinem Leben blieb seine Verehrung der Musik von Bach, Beethoven und Brahms. Mit Sibelius und Nielsen, den berühmten Komponistenkollegen aus Finnland bzw. Dänemark, verbanden ihn enge Kontakte, doch würde der Maßstab »Nationalkomponist« Stenhammar nicht gerecht. Seine Musik kleidete er ohnehin selten in schwedische Tracht. Die erste Begegnung mit der Musik von Sibelius muss von bestürzender Wirkung auf ihn gewesen sein: Unter ihrem starken Eindruck zog er 1903 seine eigene, eben erst vollendete Erste Symphonie zurück. Den Ausweg aus der Krise fand er in der Polyphonie. Jetzt entdeckte Stenhammar die gesangliche Linie für sich, flankiert von Kontrapunkt-Studien, die er mit ungewöhnlicher Intensität betrieb. Die Frucht dieser Arbeit ist die g-Moll-Symphonie (seine »Zweite«) von 1915. Dass dieses Werk in den vergangenen Jahren seinen Weg zurück auf die Konzertpodien und vor internationales Publikum gefunden hat, ist gerade auch Herbert Blomstedt und seinem Einsatz für Stenhammar zu danken.

Die Kantate *Sången*, entstanden 1920/1921, vereint nun zwei durchaus konträre Bewegungen: das Streben nach musikalischer Überwältigung, das über weite Strecken die beiden Großteile der Komposition beherrscht, und den Zug nach Verinnerlichung im *Intermezzo* in ihrem Zentrum – die Idee des Symphonischen auf der einen Seite, die des einfachen Gesangs auf der anderen. Die zweite Ebene stützt zusätzlich ein Zitat, das Stenhammar in der Kantate verarbeitet: Das Lied *En sommardag* war in der Fassung als Klavierlied des Komponisten, Pädagogen und Volksliedsammlers Adolf Fredrik Lindblad (1801–1878) verbreitet. Indem er *En sommardag* zitiert, trifft Stenhammar vorzüglich den Kompositionsanlass. Die Königlich-Schwedische Musikakademie

wurde im Jahr 1771 von Gustav III. begründet, und Lindblad war seinerzeit nicht nur die führende Musikerpersönlichkeit des Landes, sondern stand auch dem Königshaus nahe – damit schließt sich der Kreis. Dass sich neuerdings der Volkston unter Stenhammars Noten mischte, erscheint zudem auch aus seiner eigenen Entwicklung heraus folgerichtig: als Teil seiner Hinwendung zur kantablen Linie. Denn »Melodie ist mir alles«, bekannte Stenhammar, wie ihn der Musikwissenschaftler Bo Wallner zitiert.

Den Kantatentext verfasste Ture Rangström (1884–1947), seines Zeichens selbst Komponist. Seine poetische Begabung traf sich also glücklich mit der musikalischen. Das Ergebnis ist eine Apotheose des Gesangs (in der deutschen Übersetzung lautet der Titel schlicht *Das Lied*), mit der sich Rangström weit von jeder Nationalromantik entfernt und einen mystischen literarischen Symbolismus erreicht: »Das Universum selbst ist die Mutter des Liedes, Wellengang der Ewigkeit. Tief aus den dunklen Flüssen der Erde dringt brausend das Lied der Zeit«, heißt eine Passage in deutscher Übersetzung.

»Sinfonia vocale« oder nach anderer Überlieferung »Sinfonia chorale« steht auf der ersten Notenseite von Stenhammars Autograph, doch bezeichnender Weise hat er es wieder gestrichen. Das Dilemma begegnet ähnlich schon bei Mendelssohns Symphoniekantate *Lobgesang*. In der Nachfolge von Beethovens Neunter Symphonie hatte sich die vokale Weiterentwicklung der Gattung so weit ausgebreitet, dass der älteren Kantate, der noch etwas Zeremonielles anhaftete (aus dem Gottesdienst oder als Fürstenständchen), kein Platz mehr im Konzertleben blieb. Nennt man die Weiterentwicklung, wie allgemein üblich, »Symphonie«, so bleibt verborgen, dass die Kantate in der Symphonie weiterlebte und sie von innen heraus prägte. Dies ist bereits bei Gattungsstifter Beethoven der Fall und klingt Jahre später, bei aller Verfremdung, in den Symphonien Gustav Mahlers nach, die in Wahrheit Gattungshybride sind.

In diesem Aspekt jedenfalls ist dem Uraufführungs-Rezensenten von *Sängen* zuzustimmen, dem die Nähe zu Mahler aufgefallen ist. Doch die eruptiven Klangmassen dieser Kantate hallen im *Intermezzo* höchstens als ferne Erinnerung in den Ohren nach. Es dominiert die einfache Linie, die nach Art eines altehrwürdigen Chorals ausgesponnen wird. Ohne dass Vokalistinnen besetzt sind, behält der Gesang – wenn nicht der reale, so doch das Ideal des Gesanglichen – das letzte Wort. Wenn das *Intermezzo* im Vergleich zu den rahmenden Kantatenteilen auch einen anderen Ton anschlägt, mit dem Gesamtwerk hat es den ins Pianissimo entschwindenden Schluss gemein. Damit wird am Ende aufgegriffen, was man als Markenzeichen Stenhammars bezeichnen könnte: kein Exzess ohne die darauffolgende Ernüchterung, kein Pomp ohne seine jähe Zurücknahme. In den sechs Lebensjahren, die ihm noch bleiben sollten, wurde es still um den Komponisten, jedenfalls auf symphonischem Gebiet. Mit Wilhelm Stenhammar starb 1927 ein Künstler, der dem Weltgewimmel stets auch den Zauber der Einfachheit entgegensetzen wusste.

Gesang aus dem Dunkel

Zu Felix Mendelssohn Bartholdys Symphonie Nr. 3 a-Moll, op. 56

Jörg Handstein

Entstehungszeit

Erste Skizze: 30. Juli 1829;

Komposition: September 1841 bis 20. Januar 1842

Widmung

Ihrer Majestät der Königin Victoria von England

Uraufführung

3. März 1842 im Leipziger Gewandhaus unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

3. Februar 1809 in Hamburg – 4. November 1847 in Leipzig

Langsam, in schweren Schritten, steigt die Melodie empor. Wie gebeugt, aber auch ein wenig feierlich, in die dunklen, herben Farben der Bläser und tiefen Streicher gekleidet, strahlt sie eine ganz eigene Melancholie aus. Diesen Anfang von Mendelssohns *Schottischer Symphonie* kennt wohl jeder, denn er wird gerne auch Reise-Dokus im Fernsehen unterlegt: Da sieht man dann nebelverhangene Berge, ein Meer von Grün-, Braun- und Grautönen, endlose Einsamkeit, die

allenfalls von Schafen und zottigen Kühen belebt ist. Auch Ruinen setzen pittoreske Akzente. Doch diese Landschaft erzählt wirklich eine traurige Geschichte. Sie handelt von Grausamkeit, Gier und bitterster Not. 1746 wurde der letzte Stuart-Aufstand brutal niedergeschlagen. Mordend und brennend zogen die Engländer durch die Highlands, das soziale Gefüge der Clans wurde endgültig zerstört. Den Chiefs folgten Landeigner, die einst stolzen Bauern und Krieger wurden zu armseligen Pächtern. Um profitables Weideland zu schaffen, wurden bis ins 19. Jahrhundert die Highlands gewaltsam entvölkert und dabei ganze Dörfer niedergebrannt. Das ursprüngliche Schottland lebte nur noch in den alten Sagen und Liedern weiter, in Form von Folklore und in der Phantasie der Literaten, die wehmütig und verklärend der Vergangenheit nachhingen. Die historischen Romane von Walter Scott (1771–1832) bewirkten einen wahren Hype, der auch zur Entstehung des Schottland-Tourismus beitrug.

So kam es, dass der junge Felix Mendelssohn Bartholdy, der 1829 das Londoner Musikleben erkundete, unbedingt bis hinauf in die Highlands wollte (»Die Bergschotten wollen wir sehn.«). Seine Briefe sowie das gemeinsam mit seinem Begleiter Carl Klingemann geschriebene, gezeichnete und gedichtete Reise-Tagebuch zeigen eine literarisch und historisch vorgeprägte Perspektive. Klingemann scherzte sogar, man sollte die Sehenswürdigkeiten gleich »als Beilagen zu W. Scotts sämtlichen Werken« ausliefern. Man besichtigte nicht einfach, sondern imaginierte dazu die düstere, blutige Geschichte Schottlands. Bekannt war etwa die Episode von der Ermordung des Musikers David Rizzio, der angeblich der Liebhaber von Maria Stuart gewesen sein soll. Die angeblichen Blutflecken im Holyrood Palace kann man heute bequem im Internet anschauen, und ebenso die Kapelle, die Mendelssohn als Emblem der verfallenen Größe Schottlands so schön beschrieben hat (siehe S. 24). Ein weniger bekannter Brief von Klingemann bestätigt, wie tief dieser Eindruck in Mendelssohn nachklang, als er ins Quartier zurückkehrte: »Es war fast dunkel, Felix sang pathetisch in der einen Ecke und hatte einen großen Gedanken.« Das war wohl die Melodie zu Beginn der Symphonie, die er, bereits harmonisiert, auf einem Zettel notierte. Weitere frühe Skizzen außer diesen 16 Takten (also der Passage vor dem Einsatz der Violinen) sind nicht erhalten. Erst im September 1841 hat sich Mendelssohn nach eigener Auskunft an die Niederschrift gemacht. Inzwischen nannte er sie auch längst nicht mehr die »Schottische«, sondern »a-Moll-Symphonie«. Aufgeführt und veröffentlicht hat er sie schlicht als »Symphonie No. 3« – getreu seiner Devise, dass zum Verständnis von Musik kein außermusikalischer Schlüssel nötig sein dürfe. Aber spielte der Schottland-Bezug wirklich keine Rolle mehr?

Gemessen an den Erwartungen an eine Symphonie fallen beträchtliche Abweichungen von der klassischen Form ins Ohr. Die langsame Einleitung (*Andante con moto*) dient nicht der Vorbereitung des Hauptteils, sondern steht für sich selbst, mit einem eigenen Thema und einer relativ geschlossenen Form. Die von Holyrood inspirierte Melodie wird zum Aufhänger von poetischen, farbenreich und figurativ verschlungenen Klangbildern. Ihr Tonfall erinnert an eine Ballade, die von einer traurigen Geschichte kündigt – wie sie die schottischen Barden ja tatsächlich gesungen hatten. Ein bisschen hat sich Mendelssohn mit seinem Gesang aus der dunklen Ecke selbst in diese Rolle versetzt. Auch das schnelle Hauptthema (*Allegro un poco agitato*), obwohl tänzerisch rhythmisiert, greift diesen Balladenton auf. Es ähnelt seinem *Lied ohne Worte* in a-Moll op. 38/5, das noch etwas erregter gestimmt ist. Das Thema ist also eine Melodie, die eher als eigenständiges Lied funktioniert denn als echtes Thema. Damit kann der Satz kaum die prozesshafte Dynamik entwickeln wie in einer klassischen Symphonie. Das wird Mendelssohn bisweilen als Schwäche angekreidet, aber ein organisches Gewebe von Motiven schafft durchaus symphonischen Zusammenhang. Nur will Mendelssohn nicht einen dialektischen Konflikt austragen, sondern – eben wie in einer Ballade – einen lyrisch-narrativen Fluss erzeugen. So behält der Seitensatz in e-Moll auch die elegische Stimmung bei, während das Hauptmotiv als Begleitung weiterläuft. Wie ein guter Erzähler vermag die Musik trotzdem Spannung aufzubauen. Diese dramatischere Stimmung löst sich in eine weitere Melodie, die zwar noch immer in Moll steht, nun aber heller und lieblicher klingt – und damit erst wie ein kontrastierendes Seitenthema. Allerdings bricht damit die Exposition verstörend ab, die Melodie versandet auf einer kahlen Klangfläche. Hier liegt der entscheidende, ja magische Punkt des ersten Satzes: Ein geradezu mystischer Akkord öffnet den bisher sehr stabilen Grund der Tonalität. Die musikwissenschaftliche Auskunft, dass Mendelssohn chromatisch von der terzverwandten Tonart cis-Moll nach c-Moll moduliert, besagt wenig: Schauernd fühlt man sich gezogen in etwas Bodenloses, vielleicht direkt in die dunkle Vergangenheit Schottlands. Nach diesem Gänsehaut-Moment baut die Durchführung

keinen weiteren Gipfel auf, sondern eher eine kunstvolle Brücke in die Reprise. Hier verdichtet Mendelssohn die Atmosphäre noch einmal mit einer klagenden, das Thema überlagernden Cello-Kantilene. Das mystische Portal öffnet sich nochmals, jetzt mitten in die berühmte Sturm-Musik, welche die übliche Coda ersetzt. Und doch hat Mendelssohn die scheinbar athematische Tonmalerei ganz logisch aus dem Hauptmotiv abgeleitet: Es ist, als ob der Balladen-Sänger selbst die Naturkräfte entfesselt, ja man kann diesen genial neuartigen Kopfsatz vielleicht überhaupt als »symphonische Ballade« bezeichnen. Welche Geschichte erzählt sie? Tobt am Ende der Schneesturm zum Massaker von Glencoe? Oder das Heulen, Sausen und Pfeifen, dem Mendelssohn an der Tummel-Bridge lauschte? In Wirklichkeit bildet die Musik kein konkretes Programm ab. Sie simuliert eher den Gestus einer lyrisch-beschwörenden Erzählung, wie sie ein schottischer Barde vorgetragen haben könnte.

Neben dem Barden war im traditionellen Clan der Piper für Musik zuständig. Mendelssohn interessierte sich zunächst brennend für den Dudelsack, aber nach der Schottland-Reise hatte er genug von Folklore: »Nur keine Nationalmusik! Zehntausend Teufel soll doch alles Volksthum holen. [...] Zahnschmerzen habe ich leider davon; die Schottischen Dudelsäcke, Schweizer Kuhhörner, die [Walisischen] Harfen, [...] überhaupt alle reelle Musik! Es ist über die Begriffe!« Ihm schwebte eine eher ideelle Volksmusik vor, eine selbst imaginierte, die in seine poetische Welt passte. Wenn also das pentatonische Thema im *Scherzo (Vivace non troppo)* einen Dudelsack nachahmen soll, dann sicher nicht die »Great Highland Bagpipe«. Der Tanz ist mit feinem Pinsel gezeichnet, die simplen Motive verwoben zu einem dichten Geflecht von Varianten, Bezügen und Überlagerungen. Die leichthin huschenden Violinen erinnern auch mehr an Mendelssohns geschätzte Elfen als an stämmige Bergschotten. Das *Adagio* mit seinem innigen, beglückenden Violin- und Cello-Gesang ist Romantik pur, ohne erkennbar außermusikalischen Bezug. Aber der in einen äußerst düsteren Mollton zurückfallende und zu mächtigem Pathos gesteigerte Trauermarsch evoziert wieder Bilder, die gut zur schottischen Geschichte passen. Schlachtfeld, tote Krieger, Schmerz und heroischen Trotz der Lebenden. Dem *Finale* hatte Mendelssohn ursprünglich einen programmatischen Hinweis mitgegeben: »Allegro guerriero«. Wirklich kriegerisch, à la *Wellingtons Sieg*, ist die Thematik jedoch nicht angelegt. Allenfalls eine sehr eilige Marschbewegung treibt den Satz voran, der einen starken Eindruck von Vitalität und aufgeregter Aktivität vermittelt. Die vielen, an sich schon sehr lebhaften Motive folgen so schnell und dicht aufeinander, dass eine Art thematisches Wimmelbild entsteht. Man hat das als eine »Versammlung der Clans« gedeutet, wobei das Seitenthema (aus dem Anfang der Symphonie abgeleitet) ein zwar molltöniges, aber kraftvoll-frisches Marschlied wäre. Die Durchführung läuft sich allerdings fest in chromatisch gequälten Gängen, äußerst dramatisch und beklemmend. Nichts geht mehr, vom Seitenthema bleibt nur eine müde, sich verlierende Erinnerung. Dies ist das eigentliche, tragische Ende der Geschichte: Die abschließende Jubelhymne wirkt trotz motivischer Klammer wie angeklebt, fast wie die Abspannmusik eines Films. Dieser Epilog, den sich Mendelssohn wie »einen volltönenden Männerchor« vorstellte, gehört nicht mehr zur symphonischen »Handlung«, sondern ist eher vorstellbar als patriotisches Freiheitslied, in das die Zuhörer nach der Geschichte einstimmen. Mit diesem Kunstgriff schafft Mendelssohn, ohne das Klischee »durch Kampf zum Sieg« zu bemühen, dann doch ein erhebendes Ende. Und er rundet so auch die Konzeption dieser lyrisch-epischen Symphonie genial ab.

Bald nach der erfolgreichen Leipziger Uraufführung stellte Mendelssohn das Werk am 13. Juni 1842 in London vor und widmete es anschließend der jungen Königin Victoria, die sich selbst für Walter Scott und Schottland begeisterte. Im selben Jahr reiste sie erstmals hin und genoss die einsame Landschaft: »Da gab es kein Haus oder Wesen in unserer Nähe, nur hübsche, schwarzgesichtige Highland-Schafe. [...] Ich bin so traurig bei dem Gedanken, diesen bezaubernden Ort, die Ruhe und Freiheit, zu verlassen.«

Finstere Geschichte und trübe Gegenwart

Mendelssohn berichtet von seiner Reise durch Schottland

In der tiefen Dämmerung gingen wir heut nach dem Pallaste wo Königin Maria gelebt und geliebt hat; es ist da ein kleines Zimmer zu sehn mit einer Wendeltreppe an der Thür; da stiegen sie hinauf und fanden den Rizzio im kleinen Zimmer, zogen ihn heraus, und drei Stuben davon ist eine finstre Ecke, wo sie ihn ermordet haben. Der Kapelle daneben fehlt nun das Dach, Gras und Epheu wächst viel darin, und am zerbrochnen Altar wurde Maria zur Königin von Schottland gekrönt. Es ist da alles zerbrochen, morsch, und der heitre Himmel scheint hinein. Ich glaube, ich habe heut da den Anfang meiner Schottischen Symphonie gefunden.

(Edinburgh, 30. Juli 1829, nach der Besichtigung des Holyrood Palace)

Das Elend, die ungewöhnliche, ungastliche Einsamkeit des Landes zu beschreiben reicht aber Zeit und Raum nicht zu; wir wanderten zehn Tage, ohne einem einzigen Reisenden zu begegnen; was auf der Karte als Städte oder doch Dörfer angegeben, sind einzelne Ställe nebeneinander, in denen Thür, Fenster und Schornstein aus einer Öffnung bestehn, die Menschen, Vieh, Licht und Rauch zugleich ein- und auslässt, in denen Ihr auf alle Fragen ein dürres »Nein« hört, in denen dunstiger Branntwein das einzig bekannte Getränk ist, ohne Kirche, ohne Strasse, ohne Gärten, die Stuben pechfinster am hellen Tag, Kinder und Hühner auf einem Strohlager, viele Hütten ohne Dach, viele noch unfertig daliegend, mit zerbröckelten Mauern, viele Brandstellen; und diese Wohnplätze sind nur sparsam einzeln zerstreut über das Land.

(Glasgow, 13. August 1829, nach der Wanderung durch die Highlands)

Von Pult zu Pult (13)

Mai / Juni 2019

Anfang Mai treffen wir Anton Barakhovsky (Konzertmeister seit 2009) und Raymond Curfs (Solo-Pauker seit 2007) für eine Fahrt im »Hi Sky«, dem größten Riesenrad Deutschlands und der neuen Attraktion im Werksviertel. Vom Scheitelpunkt in 78 Metern Höhe sehen wir nicht nur den Bauplatz für das zukünftige Konzerthaus, sondern haben einen fantastischen Blick über München bis zu den Alpen. Diesen Ort haben wir bewusst gewählt, denn wir wollten uns mit den beiden Musikern darüber unterhalten, wie sie an ihren Schlüsselpositionen den Überblick über das Orchester behalten und miteinander kommunizieren – sitzen sie doch am weitesten voneinander entfernt. Als Einstieg in das Gespräch hat Andrea Lauber aber ein paar Gegenstände mitgebracht und die beiden gebeten, jeweils etwas für den anderen auszusuchen.

AL Sind Sie fündig geworden?

RC Ich habe ein Flugzeug ausgesucht, weil Anton ein Vielflieger ist und oft zwischen Hamburg und München hin- und herpendelt. Er ist Kosmopolit und wahnsinnig viel unterwegs.

AB Das stimmt! Fliegen ist meine große Leidenschaft. Wenn ich nicht Geiger geworden wäre, dann Pilot! Also Volltreffer!

RC Echt? Das wusste ich nicht!

AB (*nimmt ein Fernglas*) Ich denke, wenn wir in großen Sälen spielen, und du so weit von mir entfernt sitzt, dann könntest du das vielleicht ganz gut gebrauchen?

RC Das stimmt, manchmal sind wir wirklich sehr weit auseinander!

AB Aber hoffentlich nicht musikalisch (*beide lachen*)! Nein, mit dir ist es so dermaßen leicht zusammenzuspielen, selbst wenn wir mal nicht hundertprozentig zusammen sind, reicht ein minimaler Blick – und alles passt wieder.

RC Ich glaube tatsächlich, dass wir ganz gut gelernt haben, uns gegenseitig zu lesen.

AL Jetzt sind wir auch schon direkt beim Thema: Wir wollen heute mit Ihnen über die Kommunikation beim Musizieren im Orchester sprechen und darüber, wie Sie den Überblick behalten. Welche Aufgaben haben Sie als Konzertmeister?

AB Tja, was macht eigentlich ein Konzertmeister? Er schüttelt die Hand des Dirigenten (*lacht*). Laut Wikipedia ist der Konzertmeister der Repräsentant des Orchesters, aber auch der Ansprechpartner für die Musiker und den Dirigenten. Allerdings ist es bei professionellen Orchestern Standard geworden, dass neben dem Konzertmeister auch andere Kollegen diese Rolle übernehmen. Zusätzlich ist es meine Aufgabe, im Notfall die Gruppe zusammenzuhalten. Es gibt hin und wieder diese Momente, in denen ich die Blicke der Musiker spüre und sofort bemerke, dass es Unstimmigkeiten gibt. Dann muss ich mit einer Handbewegung oder mit einem Zeichen dafür sorgen, dass alle wieder zusammen sind. Und Raymond ist mir da eine große Hilfe! Wenn etwas schiefläuft, geht mein erster Blick immer zu ihm! Ohne einen erstklassigen Paukisten geht gar nichts.

AL Dann ist die Achse Konzertmeister – Paukist eine der wichtigsten im Orchester?

RC Eigentlich das Dreieck aus Dirigent, Konzertmeister und Paukist. Das sind die Säulen des Orchesters.

AL Warum ist die Pauke so extrem wichtig?

RC Aus meiner Sicht – aber da wirst du vielleicht anderer Meinung sein, lieber Anton – habe ich den schönsten Platz im Orchester! Von dort habe ich alles im Blick, höre meistens sehr gut und habe Kontakt zu den anderen Musikern. Ich sehe die Bewegungen im Orchester, nehme die Stimmungen wahr, ich fühle die Intensität, mit der etwas in diesem Moment entsteht und kann dann darauf reagieren. Selbst wenn ich – wie in einer Bruckner-Symphonie – 200 Takte Pause habe und eine Viertelstunde nur dasitze, denke ich nicht an meine Steuererklärung oder den Flug, den ich noch buchen muss. Nein, ich versuche, so gut wie möglich in der Musik zu sein. Denn hier beginnt meine Funktion: Wenn sich ein Stück in eine Richtung entwickelt, die es vielleicht in der Probe oder am Vorabend nicht hatte, wie reagiere ich dann? Das betrifft sowohl das Tempo und die Intonation, aber auch die Frage, wie ich meinen Klang in den Orchesterklang einfärbe: mit den Blechbläsern, den Holzbläsern oder den Streichern? Und dann gibt es natürlich auch diese Momente, in denen ich das Heft in die Hand nehmen muss, wo der »Zug« Orchester zu entgleisen droht. Da muss ich präsent sein und entscheiden – mache ich jetzt was oder nicht?

AB Das ist eine riesige Verantwortung, denn es kann auch immer zu früh oder zu spät sein. Das ist wirklich heikel!

AL Vor einigen Tagen habe ich mich mit zwei Streichern aus dem Orchester unterhalten und gefragt: Nach wem spielen Sie eigentlich, nach dem Dirigenten oder dem Konzertmeister? Und beide antworteten gleichzeitig: Nach der Pauke!

(Beide lachen)

RC Ach, tatsächlich? Ja, es ist eine verantwortungsvolle Position ...

AB Ich staune immer wieder über das Timing. Wenn ich vorne höre, dass wir nicht ganz präzise sind, dann hörst du das hinten natürlich auch, aber etwas zeitversetzt. Und dann darfst du eigentlich nicht nach Gehör reagieren, sondern nach Gefühl ...

RC ... nein, noch schlimmer – eigentlich gegen das Gefühl! Denn ich muss ja praktisch antizipieren, was ich hören werde. Das ist in der Tat manchmal nicht so einfach.

AB Das kann ich mir vorstellen. Gegen das natürliche Gefühl spielen – das ist wirklich schwer für einen Musiker!

AL Mal ehrlich: Wenn Sie wollen, können Sie einen Dirigenten ganz schön zum Schwitzen bringen, oder?

RC Ja, wenn wir wollten, dann ... (*schauen sich etwas verschwörerisch an*) ... könnten wir Dirigenten arg ärgern.

AB Aber das ist natürlich nicht unser Ziel. Von einem Dirigenten sind ja so viele Musiker abhängig, und wenn ich bemerke, dass er einen kleinen Blackout hat oder dass es eine Irritation gibt, dann versuche ich zu helfen. Oft braucht es nur einen Impuls, und die Arrhythmie verschwindet wieder.

AL Als Konzertmeister müssen Ihre Zeichen – ein Blick, eine kleine Bewegung oder ein Atmen – vom ganzen Orchester gesehen und vor allem auch richtig interpretiert werden. Wie haben Sie diese »Konzertmeistersprache« gelernt?

AB Eine »Konzertmeisterschule« – so wie eine Geigenschule – gibt es natürlich nicht. Leider! Ich habe diese Kommunikation über die Jahre erlernt und entwickelt. Ich versuche, meine Bewegungen so klein und unauffällig wie möglich zu machen. Oft ist es auch das Einfachste, manche Dinge schon in der Probe abzusprechen. Aber bei den Schlussakkorden einer Bruckner-Symphonie wird das Orchester nie zusammen sein, wenn ich keinen Blickkontakt zur Pauke habe! Wenn ich also sehe, dass Raymond zum Schlag ansetzt, dann gebe auch ich ein Zeichen.

RC Ja, das ist ein gutes Beispiel. Ich spiele dann meinen Wirbel (*macht die Bewegung vor*), atme, spüre das Tempo und wohin es geht. Und wenn ich denke, jetzt ist es genug, dann schaue ich zu Anton.

AL Kann man diese unbedingte rhythmische Sicherheit, die Sie haben, erlernen, oder ist das ein »Geschenk«?

RC Vieles kann ich mir selbst nicht erklären, denn ich bin ein sehr intuitiver Mensch und Musiker. Und auch sehr emotional. Rhythmus kann man lernen, das ist Mathematik (*überlegt*) ... eine schwierige Frage ...

AB ... dann ist es eine Gabe, wenn du vieles intuitiv machst!

AL Durch den erhöhten Platz an den Pauken werden Sie sehr gut vom Publikum gesehen. Sollte man als Paukist auch ein gewisses schauspielerisches Talent haben?

RC Ganz klar: Nein! Schauspielerisches Talent wird mir zwar nachgesagt, aber das setze ich für diesen Zweck nicht ein. Dafür nehme ich meinen Beruf viel zu ernst! Wenn ich spiele und finde, ein Schlag muss so sein, er muss diesen Rums oder diesen Knacks haben – dann lege ich da meinen ganzen Körper rein. Wo ich sitze, blende ich aus. Sobald die Musik beginnt, bin ich ganz im Dienst der Musik.

AL Für welches Stück würden Sie gerne Ihre Plätze tauschen?

RC Also nicht für das *Heldenleben* und auch nicht für Bruckner ... (*überlegt*) Hast du schon eine Antwort?

AB Klar, bei der Symphonie mit dem Paukenschlag (*beide lachen*). Nein, nicht wirklich! Ich würde gerne mal den Anfang des Beethoven-Violinkonzerts auf der Pauke spielen.

RC Und ich eine Mozart-Symphonie als Konzertmeister!

AB Oh, das ist leicht!

RC Echt? So leicht und doch so schwer.

AB So ist es!

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

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 BRSO seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern auf. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des Symphonieorchesters 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.

Herbert Blomstedt

Nobel, charmant, uneitel, bescheiden – im Zusammenleben von Menschen mögen solche Eigenschaften eine große Rolle spielen und geschätzt werden. Für Ausnahmeerscheinungen wie Dirigenten sind sie eher untypisch. Aber wie auch immer die Vorstellung sein mag, die sich die Öffentlichkeit von Dirigenten macht, Herbert Blomstedt bildet darin eine Ausnahme, gerade weil er jene Eigenschaften besitzt, die man so wenig auf den Nenner eines dirigentischen Herrschaftsanspruchs bringen kann. Dass er in vielerlei Hinsicht die gängigen Klischeevorstellungen widerlegt, sollte freilich nicht zu der Annahme verleiten, dieser Künstler verfüge nicht über Durchsetzungskraft für seine klar gesteckten musikalischen Ziele. Wer einmal die Konzentration auf das Wesentliche der Musik, die Präzision in der Formulierung musikalischer Sachverhalte, wie sie aus der Partitur aufscheinen, die Hartnäckigkeit in der Durchsetzung einer ästhetischen Anschauung in den Proben von Herbert Blomstedt erleben konnte, der wird wohl erstaunt gewesen sein, wie wenig es dazu despotischer Maßnahmen bedurfte. Im Grunde vertrat Herbert Blomstedt schon immer jenen Künstlertyp, dessen fachliche Kompetenz wie natürliche Autorität allen äußerlichen Nachdruck überflüssig macht. Sein Wirken als Dirigent ist untrennbar verknüpft mit seinem religiösen und menschlichen Ethos, entsprechend verbinden sich in seinen Interpretationen große Partiturgenauigkeit und analytische Präzision mit einer Beseeltheit, die die Musik zu pulsierendem Leben erweckt. So hat er sich in den mehr als 60 Jahren seiner Karriere den uneingeschränkten Respekt der musikalischen Welt erworben.

In den USA als Sohn schwedischer Eltern geboren und in Uppsala, New York, Darmstadt und Basel ausgebildet, gab Herbert Blomstedt 1954 sein Debüt als Dirigent mit dem Stockholmer Philharmonischen Orchester. Es folgten Positionen als Chefdirigent bei den Osloer Philharmonikern, beim Dänischen Nationalen Symphonieorchester, beim Schwedischen Radio-Sinfonieorchester und bei der Staatskapelle Dresden. Anschließend wirkte er als Music Director des San Francisco Symphony Orchestra, als Chefdirigent des NDR Sinfonieorchesters sowie als Gewandhauskapellmeister in Leipzig. Seine ehemaligen Orchester in San Francisco, Leipzig, Kopenhagen, Stockholm und Dresden ernannten ihn ebenso zum Ehrendirigenten wie die Bamberger Symphoniker und das NHK Symphony Orchestra Tokyo. Herbert Blomstedt ist Mitglied der Königlich-Schwedischen Musikakademie, mehrfacher Ehrendoktor und Träger des Großen Verdienstkreuzes der Bundesrepublik Deutschland. Mit über 90 Jahren steht er nach wie vor mit enormer geistiger und körperlicher Präsenz, voller Elan und künstlerischem Tatendrang am Pult aller führenden internationalen Orchester.

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

David Vondráček (redaktionelle Mitarbeit)

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG

Antonia Schwarz

TEXTNACHWEIS

Nicole Restle: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 16./17. November 2006; David Vondráček und Jörg Handstein: Originalbeiträge für dieses Heft; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks; Interview Anton Barakhovsky und Raymond Curfs: Andrea Lauber.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Sibelius, Mendelssohn); © Nordiska Musikförlaget, Stockholm (Stenhammar).

br-so.de facebook.com/BRSO twitter.com/BRSO
instagram.com/brsorchestra Youtube