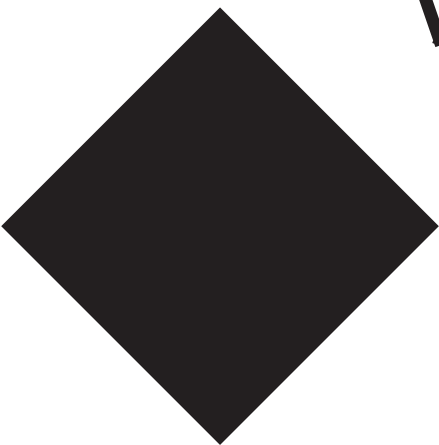


**JANSONS  
BRONFMAN  
SCHUBERT  
WIDMANN**



**Donnerstag 1.2.2018**  
**Freitag 2.2.2018**  
**3. Abo B**  
**Herkulesaal**  
**20.00 – ca. 22.00 Uhr**

**17/18**

MARISS JANSONS  
Leitung

YEFIM BRONFMAN  
Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG  
18.45 Uhr  
Moderation: Michaela Fridrich

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND  
im Radioprogramm BR-KLASSIK  
Freitag, 2.2.2018  
Pausenzeichen:  
Annika Täuschel im Gespräch mit Jörg Widmann  
und Yefim Bronfman

VIDEO-LIVESTREAM  
auf [br-klassik.de](http://br-klassik.de)  
Freitag, 2.2.2018

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

# PROGRAMM

## Jörg Widmann

»Trauermarsch« für Klavier und Orchester

- Langsames Trauermarsch-Tempo

Pause

## Franz Schubert

Symphonie Nr. 8 C-Dur, D 944

»Große C-Dur-Symphonie«

- Andante – Allegro ma non troppo
- Andante con moto
- Scherzo. Allegro vivace – Trio
- Finale. Allegro vivace

## »Zwischen engelhaft und psychedelisch-entsetzlich«

### Zu Jörg Widmanns *Trauermarsch*

Susanne Schmerda

#### Entstehungszeit

2014

#### Uraufführung

18. Dezember 2014 in Berlin mit Yefim Bronfman und den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Simon Rattle

#### Geburtsdatum des Komponisten

19. Juni 1973 in München

»Lakonisch, etwas zögernd« – so lautet die Vortragsbezeichnung von Jörg Widmanns *Trauermarsch* für Klavier und Orchester aus dem Jahr 2014 zum eröffnenden, unbegleiteten Seufzermotiv der rechten Klavierhand: eine fallende Sekunde ›ges-f‹ im Pianissimo, zart und schwebend. Dieses Sekundmotiv, das Intervall der Klage schlechthin, ist der Baustein des gesamten Stücks. Es sind fünf solistische Takte, dann tritt der Pianist in einen Dialog mit der Trompete, »feierlich, streng«. Der Klaviersatz weitet sich auf vier Systeme aus, tiefe Streicher treten auf den Plan, und ein unerbittlicher, punktierter und archaisch wirkender Trauermarschrhythmus setzt sich in Gang. Er bestimmt für rund 25 Minuten das gesamte Werk, das Klavier bleibt dabei eingebettet in farbenreiche Orchesterklänge, wird überrollt von Glissando-Wellen und romantisch-schwelgerischen Aufschwüngen. Und das Publikum wird mitgerissen von einem erstaunlich sinnlichen und packenden Erzählstrom.

Dabei sollte dieser *Trauermarsch* mit der semantisch aufgeladenen Ausdrucksgestik der »Marcia funebre«, der an die langsamen Sätze in Beethovens *Eroica*, Chopins Zweiter Klaviersonate und Mahlers Fünfter Symphonie denken lässt, lediglich die langsame Introduction zu einem schnellen Kopfsatz bilden. Ein viersätziges Klavierkonzert wollte Widmann ursprünglich schreiben und sich dabei der Form von Brahms' Zweitem Klavierkonzert nähern, das ihm seit seiner Jugend ein Vorbild war. Viele Versuche und Skizzen gingen Widmanns Komposition zunächst voraus. Dann aber bildete sich die Idee zu einem Trauermarsch heraus. »Es war also diese kleine Einleitung, die sich hypertroph ausgeweitet hat«, beschrieb der Komponist in einem Gespräch im Dezember 2017 die Werkgenese. »Als ich da saß, habe ich mich immer mehr an diesem Trauermarsch-Rhythmus festgebissen. Und irgendwann mittendrin, als ich schon ziemlich weit war, habe ich gemerkt: Das

kriegt so eine Energie, dem kann ich gar nicht entkommen, jetzt wird das ganze Stück ein Trauermarsch und ein Sich-Annähern an diesen Rhythmus. Und dieser Rhythmus hält das ganze Stück letztlich auch zusammen.«

Aus einer anfänglichen Obsession heraus entstand also für den Pianisten Yefim Bronfman das einsätzliche Klavierkonzert als ein großer Trauermarsch, starr und unnachgiebig in seinem Marsch-Rhythmus, verbunden mit einem Tonfall düsteren Schmerzes, der lyrisch und vehement motorisch zugleich ist. Fragile Momente, perkussive Abschnitte und massive Cluster-Klangballungen unterwandern immer wieder den gleichbleibenden Duktus der Prozession. Voller Emphase ist dieses Erste Klavierkonzert von Widmann mit schillernden Farbgebungen des groß besetzten Orchesters und schwebenden Figuren im Klavier, das sich gegen die Tonkaskaden der tiefen Streicher und schrillen hohen Flöten zur Wehr setzen muss. Es ist »ein organisches Ganzes, das im Nichts beginnt und im Nichts wieder endet mit verschiedenen Eruptionen und verzweifelter Anrennen«, so fasst Widmann sein Werk zusammen. Der Klavierpart ist hochvirtuos, bis auf eine Pause von fünf Takten hat der Solist ununterbrochen zu spielen, umwoben von romantischer Klangfülle und delikaten Einwüfen der Harfe oder der Celesta, um dann wieder den aggressiven Ausbrüchen des gesamten Orchesters nachgeben zu müssen. Kontrapunktische Verästelungen und ein mitunter verwirrendes Mikrogeflecht subtiler Dialoge zwischen Klavier und Orchesterstimmen sind an die Stelle des traditionellen Frage-Antwort-Spiels getreten, wie es aus dem Instrumentalkonzert des 19. Jahrhunderts vertraut ist.

Jörg Widmann, 1973 in München geboren und einstiger Schüler von Hans Werner Henze und Wolfgang Rihm, hat mit dem *Trauermarsch* für Klavier und Orchester einen Symphoniesatz mit obligatem, dabei höchst individuellem Soloinstrument geschaffen: kein Klavierkonzert im klassischen Sinn, aber doch voller Bezüge und detaillierter Querverweise auf die Gattungsgeschichte. Der Versuch des Dialogs mit der Vergangenheit ist charakteristisch für Widmanns Komponieren: »Was ist denn das mit der Tradition? Sie interessiert mich als Lust und als Last, nicht im luftleeren Raum.« Ähnlich wie in seinem *Jagdquartett* (2003), in dem er den punktierten Jagdrhythmus an seine Grenzen treibt und auf seine Bedeutung für uns heute abklopft, ging er auch beim *Trauermarsch* vor: »Es wird noch einmal überprüft, was ist das eigentlich? Was ist gültig und für uns relevant, zählt dieser Rhythmus noch? Deshalb komponiere ich so, dass nicht nur ein Tonfall abgerufen wird, sondern dass es eine Befragung ist. Eine Befragung dieses Rhythmus.«

Obwohl sich in seinem Œuvre einige Solokonzerte finden – 2007 vollendete er eines für Violine, 2011 eines für Flöte, 2015 eines für Viola – hat Widmann erst relativ spät ein Klavierkonzert komponiert. Für ihn, der seine Werke am Klavier entwickelt, hat das seinen guten Grund. »Weil das Klavier für uns Komponisten der tägliche Begleiter ist, ist es einem genau deshalb auf natürliche Weise auch suspekt. Da ist eine Nähe und Ferne. Man denkt, das müsse leichtfallen und naheliegen, doch bei mir war das Gegenteil der Fall – ich musste mir das Klavier auch in den Solowerken erst regelrecht erobern, damit es singt und nicht perkussiv klingt.«

So lädt er den Klaviersatz im *Trauermarsch* expressiv auf, »mit einer Vielzahl von Schwellern wie bei Schumann«, und arbeitete ihn – Brahms lässt grüßen – sehr dicht und vollgriffig, stellenweise sogar über vier Systeme aus: »Wichtig ist das Liegenbleiben von Tönen, das Auffächern, das ja anfangs wie ein Versehen wirkt, bis man merkt, dass diese kleinen Sekunden und Sekundreibungen Bestandteil dieser Struktur sind«, erklärte Widmann sein Vorgehen. »Das Klavier ist in sich schon orchestral gedacht, obwohl es so lapidar nackt einstimmig beginnt.«

Ein zentrales Moment in Widmanns Komponieren ist die Klanglichkeit, die sich im *Trauermarsch* selbst zu einer Chiffre dunkler, lastender Trauer entwickelt. Die Celli und die Hälfte der Kontrabässe werden hierfür im Verfahren der Skordatur um einen Ganzton tiefer auf ›B‹ gestimmt. So entsteht mit dieser bewusst angestrebten Tiefe eine Aura des Geheimnisvollen und Pathetischen: »Auf den ersten Blick ist es nur einen Ton tiefer, aber die Klanglichkeit ist sehr viel dunkler. Die Saite schwingt loser, der Schwingungsvorgang ist viel träger«, erläutert Widmann. »Wenn ich bei den Celli die tiefe C-Saite um einen Ganzton nach unten verstimme, dann klingt es in meiner persönlichen Wahrnehmung gefühlt wie eine Oktave, weil das Timbre sich sofort mit jeder Nuance stark ändert. Dieser Ganzton macht enorm viel aus, das gesamte Orchester klingt dunkler.« Auch bei Fagott und Posaune, Bassklarinette und Kontrabassklarinette spielt das tiefe

›B‹ als Zentralton eine wichtige Rolle. Daher war es nur konsequent, dass Widmann seine tiefen Streicher den Bläsern anpasste und umstimmte: »Ich hätte das gar nicht ertragen, diesen Trauermarsch-Rhythmus zu haben und die Celli und Kontrabässe können nicht das ›B‹ spielen!«

Neben der einzigartigen düsteren Klanggebung und der klagenden Seufzermotivik kommen im *Trauermarsch* als weitere markante Gestaltungsmittel exotische Instrumente hinzu, die für eine gespenstische Atmosphäre sorgen. Etwa das Waterphone mit seinen hochschießenden Pfeifgeräuschen, erzeugt durch angeschlagene oder angestrichene Metallstäbe in einem Wasserbehälter. Und zwei Lotusflöten, die allerdings in ungewohntem Kontext eingesetzt sind: Sie werden »trotz ihres poetischen Namens für das Grellste verwendet, für Anläufe nach oben, bei denen der Klaviersatz ins vierte System geht. Glissando-Strukturen, die neben diesen entsetzlichen Lotusflöten am oberen Ende auch begrenzt werden von den teils vierfachen Piccoloflöten, die etwas Aggressives und Militantes hineinbringen. Dieses hohe Register brauchte ich auf der anderen Seite des Spektrums. Wenn ich an einem Ende der Skala die tiefen ›B‹s habe, dann am anderen die hohen ›H‹s der Piccoloflöten«, so Widmann. In diesem enormen Ambitus von über sechs Oktaven können sich das Riesenorchester und das Klavier gleichberechtigt entfalten.

Gleichwohl unternimmt das Klavier drei Anläufe, um gegen die Starre dieser Begräbnismusik mit geradezu existenzieller Dringlichkeit aufzubegehren. Widmann spricht hier von »Tsunamiwellen«, die das Klavier überrollen. Mit dem »Zwanghaft-Manischen dieses Trauermarsches korrespondieren die vergeblichen Versuche des Klaviers«, das »immer wieder gegen Wände rennt, [...] um dann doch auf seinen Anfangspunkt zurückgeworfen zu werden«. Die Glissandi sind ein zentrales Strukturmoment: »Es gibt diese Entwicklung nach oben, in den Stratosphärenraum hinein, dann wird man immer wieder hinuntergezogen. Es dauert dann bis zur Hälfte des Stücks, bis ganz schwebende, tröstende und segnende, zumindest positiv besetzte Felder kommen«, erläutert Widmann.

»Engelhaft« lautet eine der Vortragsbezeichnungen, die sich innerhalb der Partitur fast wie ein Psychogramm lesen lassen und den Weg umreißen, der gegangen werden muss: von »doloroso« über »pesante« bis »ekstatisch«. »Das hat mit dem Marsch zu tun und kommt aus dem Militärischen, dieses Fortschreiten-Müssen, nicht Anhalten-Können. Das ist ja eine schöne Lebensmetapher. Und wenn man sich die lyrischen und träumerischen Stellen anschaut, so geht der Puls in der linken Klavierhand immer noch weiter, aber dann geht einem quasi die Luft aus, man bleibt sogar stehen und rastet fast zwanghaft: beim fünffachen Piano, wenn diese psychedelischen Klänge im Waterphone dazukommen, ganz verfremdet, wo ich keinen Grund mehr unter den Füßen habe. Das ist zwischen engelhaft und psychedelisch-entsetzlich.« Nachdem das Klavier nach allen Regeln der Kunst gegen die Klänge und Wucht des Orchesters angespielt hat, sinkt es am Ende metaphorisch ins Grab: Auf einen Choral »lyrisch, beseelt« folgt ein wehmütiger »Abgesang« als letzter Abschnitt in der Partitur. Klavier und Orchester greifen nun das Thema gemeinsam auf. »Dim. (minuendo) poco a poco ... al niente«, lautet die letzte Vortragsbezeichnung im Klavierpart. Auch der Marschrhythmus verliert sich: »quasi senza tempo« heißt es im vorletzten Takt. Der Trauerzug ist am Ziel angelangt.

Uraufgeführt wurde Widmanns *Trauermarsch*, ein gemeinsames Auftragswerk der Berliner Philharmoniker, des San Francisco Symphony und des Toronto Symphony Orchestra, am 18. Dezember 2014 in Berlin mit Yefim Bronfman als Solisten und Simon Rattle am Pult der Berliner Philharmoniker. Während seine anderen Klavierwerke explizit für Mitsuko Uchida oder für András Schiff und deren spezielle Klavierkunst geschrieben sind, hat Jörg Widmann dieses Klavierkonzert auf Yefim Bronfman zugeschnitten: »Er hat es jetzt oft gespielt, in den USA, in Kanada, auf der ganzen Welt«, schwärmt Widmann, »und er identifiziert sich damit, hat die Zartheit, aber auch die Kraft, um sich gegen dieses riesenhafte Orchester zu behaupten. Sehr wichtig waren mir diese Tsunamiwellen, die über ihn hinwegschwappen, und dann bleibt er am Ende alleine übrig.«

# Die Vollendete

## Zu Franz Schuberts *Großer C-Dur-Symphonie*

Jörg Handstein

### Entstehungszeit

Begonnen vielleicht schon im Sommer 1824 oder Frühjahr 1825, Hauptarbeit im Sommer 1825

### Widmung

Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

### Uraufführung

Erste bekannte öffentliche Aufführung am 21. März 1839 im Leipziger Gewandhaus unter der Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy

### Lebensdaten des Komponisten

31. Januar 1797 im Himmelfortgrund bei Wien – 19. November 1828 in Wien

Im Herbst des Jahres 1838 begab sich Robert Schumann, Redakteur der *Neuen Zeitschrift für Musik* und erfolgloser Komponist von Klaviermusik, nach Wien. Hier wollte er sein Glück machen und endlich eine gesicherte Existenz auf-bauen, ohne die der Vater der geliebten Clara Wieck niemals in die Heirat eingewilligt hätte. Hier, in der Metropole der klassischen Musik, sah er für seine Zeitschrift die beste Zukunft. Selbst die Vorsprache bei dem berüchtigten Polizei- und Zensurchef Sedlnitzky verlief ermutigend. Doch fünf Monate später musste der hoffnungsfrohe Existenzgründer unverrichteter Dinge wieder abziehen. Und so blieb das ertragreichste Ereignis in Wien der Besuch bei Ferdinand Schubert. Der hütete viele unveröffentlichte Werke seines verstorbenen Bruders Franz und ließ Schumann gerne in diesen Schätzen stöbern. Da war zum Beispiel eine dicke Orchesterpartitur. Interessant: eine unbegleitete Melodie in den Hörnern? Hat je eine Symphonie so angefangen? Sollte dies – ein einsamer, wie in der Ferne verhallender Ruf – etwa das Hauptthema sein? Das Tempo lautet allerdings *Andante*. Beim Weiterblättern bestätigt sich, dass die Hornmelodie zur langsamen Einleitung gehört. Erst einige Seiten später beginnt das *Allegro ma non troppo* und damit das Hauptthema. Und seltsam, so wunderte sich Schumann, »das Tempo scheint sich gar nicht zu ändern, wir sind angelandet, wissen nicht wie«.

### Von der Vollendung zum Fragment

Mit 16, im Jahre 1813, hatte Schubert seine erste Symphonie geschrieben. Bis 1818 folgten fünf weitere Werke. Der Einfluss Haydns, Mozarts und anderer Wiener Meister ist spürbar, doch ausgerechnet Beethoven, der wichtigste zeitgenössische Symphoniker, hat darin wenig Spuren hinterlassen. Wie einige klassizistisch orientierte Kritiker und wohl auch sein Lehrer Antonio Salieri, tadelte Schubert damals Beethovens »Bizzarerie«. Da ließ er sich lieber noch von Gluck und Rossini inspirieren! Allerdings gewann er zunehmend an Souveränität. Manch zweitrangiger Komponist wäre froh um derart vollendete Werke gewesen. Warum Schubert nach seiner Sechsten Symphonie nicht mehr über Entwürfe und Fragmente hinauskam, lässt sich schwer sagen. Erst gegen Ende 1822 glückten ihm wieder zwei vollständige Symphoniesätze: die sogenannte *Unvollendete*. Hier fand er zu einer neuartigen symphonischen Konzeption, die ganz auf eigenen Füßen stand. Um Beethoven machte er noch immer einen großen Bogen: Außer dem Anspruch auf ein bedeutungstiefes, absolut individuelles Werk gibt es keine Berührungspunkte. Die Tonart h-Moll trug noch keine Symphonie, und drei Posaunen hatte selbst Beethoven nur für bestimmte Stellen verwendet. Das schon zeigt Schuberts Willen, Klangraum und Ausdrucksmittel massiv zu erweitern. Bereits die fertigen Sätze der *Unvollendeten*, aufgespannt über Idyllen und Abgründe, ergaben ein exorbitantes Werk, und Schubert sah wohl selbst ein, dass seine Mitwelt es kaum akzeptieren würde.

### Der Weg zum Gipfelwerk

Nach seiner schweren Erkrankung, wahrscheinlich der Syphilis, ging es Schubert Ende 1823 wieder besser, aber im Frühjahr 1824 erlitt er einen Rückfall. Außerdem waren seine großen Opernpläne tragisch gescheitert. In einem Brief vom 31. März bezeichnete er sich »als den unglücklichsten, elendsten Menschen auf der Welt«. Doch genau in diesem depressiven Brief fällt

auch der vielzitierte Satz, er wolle sich »den Weg zur großen Sinfonie bahnen«. Weniger bekannt ist der Hintergrund dieser Absicht: In Wien hatte sich die sensationelle Nachricht verbreitet, dass Beethoven seine Neunte Symphonie sowie Teile der *Missa solemnis* uraufführen werde. Bezogen auf dieses wohl größte musikalische Event des Jahrzehnts (das am 7. Mai 1824 stattfinden sollte) meinte Schubert: »Wenn Gott will, so bin auch ich gesonnen, künftiges Jahr ein ähnliches Concert zu geben.« Man bedenke, dass selbst Beethoven nur ganz selten ein eigenes Symphoniekonzert veranstalten konnte! So erscheint Schuberts Vorhaben geradezu utopisch. Die Symphonie musste jedenfalls auch »ähnlich« konzipiert sein: monumental, repräsentativ, an die große Öffentlichkeit gerichtet, nicht so subjektiv und gebrochen wie die h-Moll-Symphonie. Und Schubert musste sich messen lassen an Beethoven – er kam jetzt nicht mehr an ihm vorbei. Laut Moritz von Schwind saß er im August 1824 bereits am Werk: »Es geht ihm wohl und er ist fleißig. So viel ich weiß, an einer Symphonie.« Vielleicht begann er auch erst im Frühjahr 1825. Die Hauptarbeit erfolgte aber im Sommer 1825. Schubert befand sich, gemeinsam mit Michael Vogl, dem großen Sänger und väterlichen Freund, auf der längsten Reise seines Lebens. Es ging über Linz und Steyr, über Gmunden, dessen Umgebung er »wahrhaftig himmlisch« fand, und Salzburg bis hinauf nach Bad Gastein, wo er imposante Gipfel vor Augen hatte.

»Denke Dir einen Garten, der mehrere Meilen im Umfange hat [...], denke Dir einen Fluß, der sich auf die mannigfaltigste Weise durchschlängelt, denke Dir Wiesen und Aecker, wie eben so viele Teppiche von den schönsten Farben [...] und endlich stundenlange Alleen von ungeheuren Bäumen, dieses Alles von einer unabsehbaren Reihe von den höchsten Bergen umschlossen, als wären sie Wächter des himmlischen Thals [...].« So beschrieb Schubert seinem Bruder Ferdinand die Landschaft südlich Salzburgs. Auf der Weiterfahrt nach Gastein beeindruckte ihn besonders der Pass Lueg, der sich immer mehr zu einem finsternen Tal verengt: »so sieht man plötzlich, indem der höchste Punkt des Berges erreicht ist, in eine entsetzliche Schlucht hinab, und es droht einem im ersten Augenblick einigermassen das Herz zu erschüttern.« Es erstaunt, wie stark diese Beschreibungen Schuberts Instrumentalmusik ähneln. Über die romantische Ästhetik hinaus spiegelt die Landschaft die Weiträumigkeit, die Flächenbildung, den Farb- und Variantenreichtum, den ruhigen, epischen Fluss – mit einem Wort jene vielzitierte »himmlische Länge der Symphonie«, wie sie Robert Schumann preisen sollte. Aber es gibt auch die Schauer und Schrecken, die sich, wie in der *Unvollendeten*, in all das Schöne einschneiden. Man darf nicht einfach behaupten, die Landschaftserfahrung habe auf die neue Symphonie abgefärbt. Im Gegenteil: Der reisende Schubert projizierte seine musikalischen Visionen auf die Umgebung. Dort fühlte er sich künstlerisch heimisch, und dies wirkte dann zurück auf das gerade entstehende Werk. Nicht zuletzt der unbeschwerter Sommerurlaub ermöglichte endlich wieder das Gelingen einer kompletten Symphonie – der »Großen«.

### **Der Kreis öffnet sich: Der erste Satz**

Die Hörner rufen eine pastoral getönte Idylle herbei, die Posaunen, ernst und feierlich, wecken die Vorstellung von erhabener Größe. Dem hellen C-Dur ist mit der parallelen Moll-Tonart eine Spur von Melancholie beigemischt, und für einen Moment öffnet die Harmonik auch eine geheimnisvolle Tiefe. Schnell aber führt ein hymnischer Melodiebogen zurück ans klare Licht. Damit steckt die Einleitung den Stimmungsrahmen der ganzen Symphonie ab. Hier muss weder etwas erkämpft werden wie bei Beethoven, noch gibt es jähe Kontraste wie in der *Unvollendeten*. Das Werk ist auffallend einheitlich und organisch gebaut, und bereits die Anfangsmelodie trägt die Keimzellen in sich: das Intervall der Terz und den punktierten Rhythmus, aus dem gleich das *Allegro* so wundersam nahtlos herauswächst. Statt einer weiteren Melodie liefert dieses Hauptthema die rhythmischen Impulse, die den ersten Satz in Gang setzen.

Schumanns Behauptung, die Symphonie stehe in »völlige[r] Unabhängigkeit [...] zu denen Beethovens«, stimmt nicht ganz: Diesmal hat sich Schubert von ihm viele Anregungen geholt, insbesondere aus der Siebten Symphonie. Dort bereits sind Einleitung und Hauptteil rhythmisch verfädelt, und auch der Bewegungscharakter ist über die Sätze hinweg vereinheitlicht. Schubert, der romantische Wanderer, wählt eine Marschbewegung, die vielfältig variiert von gemächlichem Schlendern bis hin zu eiligem Vorwärtsdrang. Die im klassischen Sonatensatz zwischen zwei Tonarten aufgespannte Exposition erstreckt sich über nicht weniger als vier tonale Felder (C-Dur,

e-Moll, G-Dur, as-Moll), die von den Themen gleichsam durchschritten werden. Dafür lassen sie sich Zeit, und so trifft Schumanns Wort von der »himmlischen Länge« schon diesen ersten Teil. Im Gegensatz zu anderen Werken schweift Schubert aber harmonisch nicht sofort aus. Als wolle er seinen Kritikern den Mund stopfen, baut er die tonale Architektur erstaunlich stabil. So wirkt der Wechsel ins e-Moll des zweiten Themas sehr stark: Plötzlich ist man ganz woanders, wie von einem Filmschnitt in eine andere Szenerie versetzt. Das dunkle as-Moll mit den leise dräuenden Posaunen lässt sogar erschauern, und in Kenntnis von Beethovens as-Moll-Trauermarsch der Klaviersonate op. 26 kann man diesen unheimlichen Schatten leicht als den des Todes interpretieren. Aber die jubelnde Hymne vertreibt ihn gleich wieder mit ihrem Licht. Die Durchführung und der Rest des Satzes intensivieren und steigern diesen Verlauf, bis am Ende der strahlende Gipfel erreicht ist – wo wieder die Anfangsmelodie erklingt.

### **Auch himmlisch lang: Die Mittelsätze**

Die langsamen Sätze aus Beethovens Dritter und Siebter Symphonie standen wohl Pate für das *Andante con moto*, aber trotz der Tonart a-Moll ist es weit weniger traurig gestimmt. Das Marschthema in der Oboe artikuliert sich eher wie ein Wanderer, der etwas melancholisch, aber durchaus beschwingt vor sich hin pfeift oder singt. Wiederholt bremsen allerdings zwei lange Viertelnoten die Bewegung – wie oft zwei langsame Schritte in Trauermärschen. Diese zwei Töne haben motivisches Gewicht, ja sind bisweilen bedeutungsschwer ausgestellt. Schließlich führen sie eine dramatische Entwicklung herbei, die in einer schrecklichen Dissonanz stecken bleibt. Es ist der katastrophische Höhepunkt, oder vielmehr Abgrund der sonst so gemäßigten Symphonie. Vielleicht spiegelt er Schuberts Empfindungen am Pass Lueg, wo in den Napoleonischen Kriegen ein grausames Schlachten stattfand. Dort gedachte Schubert angesichts der schreckenvollen Natur der »noch schreckenvolleren Bestialität« der Menschen. Unsagbar sacht und zögerlich beginnen die Celli wieder zu singen, der wohl berührendste Moment des ganzen Werkes. Nach dem dann doch sehr trüben, von den stockenden Viertelnoten besiegelten Ende des *Andante* schwenkt das *Scherzo* abrupt um in die Welt der lustigen Landleute: Ruppig, wild und etwas unbeholfen, wie in klobigen Stiefeln, setzen die Streicher das Hauptmotiv, dem die Bläser mit einem neckisch leisen, ja kichernden Nachsatz antworten. Dazu gesellt sich eine fröhliche Melodie, und der Tanz bewegt sich hemmungslos durch alle möglichen Tonarten. Hier erst lässt Schubert seiner viel kritisierten »Modulationsmanie« freien Lauf. So ist das *Scherzo* ein humoristisches Spiel im Geiste Beethovens. Das wunderbare *Trio* aber will ernst genommen werden in seiner nicht enden wollenden, bald innigen, bald schmerzlichen, bald hymnischen Walzer-Seligkeit. Damit dehnen sich auch die Mittelsätze zu epischer Breite, so dass Schumanns Bild, die ganze Symphonie sei »wie ein dicker Roman in vier Bänden«, nicht zu weit hergeholt ist.

### **Der Kreis schließt sich: Das *Finale***

Das krönende *Finale* erhebt den im ersten Satz partiell erreichten Jubel zur Grundstimmung: Alle dort angeknüpften Fäden der musikalischen Erzählung laufen hier zusammen und werden zu besonderer Intensität gebündelt. Den euphorisch aufspringenden Fanfaren folgen zwei weitere, melodisch sehr simple und eingängige Themen. Beide umkreisen engräumig die Terz und erinnern darin an das berühmte »Freude schöner Götterfunken«. Zu Beginn der Durchführung gewinnt die Ähnlichkeit dann eine beinahe zitathafte Deutlichkeit: Mit lieblichen Holzbläsern grüßt die Symphonie Beethovens Neunte, folgt dann aber wieder ihrem ganz eigenen Weg. Mit diesem Gruß, der aufgrund der Terz-Thematik dem ganzen Werk eingeschrieben ist, stellt sich Schubert selbstbewusst neben den Titanen. Variative Prozesse, kühne Gänge durch ferne Tonarten und spannungssteigernde Maßnahmen treiben das Gefühl euphorischer Begeisterung schließlich auf die Spitze. Auch Schuberts Freude über die vollendete, als perfekter Zyklus gelungene große Symphonie mag sich darin aussprechen.

Die 130 Blätter starke Partitur schenkte und widmete er der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde, die sich mit 100 Gulden revanchierte und sogar schon die Orchesterstimmen ausschreiben ließ. Zu einer Aufführung kam es dann aber doch nicht, wohl weil das Orchester dem Werk nicht gewachsen war. Dass Schuberts Konzertplan utopisch blieb, versteht sich von selbst. So war es Schumann, der die Uraufführung durch Felix Mendelssohn Bartholdy in die Wege leitete. Sein



berühmter Artikel über die Symphonie, den er mit einer auf Beethovens Grab gefundenen Stahlfeder geschrieben haben will, sollte die Bedeutung seiner Entdeckung herausstellen. Dazu gab er dem Artikel Züge einer romantischen Novelle, die auch das Werk selbst in eine gewisse Aura hüllten. Tatsächlich hat Schuberts »Vollendete« die Symphonik des 19. Jahrhunderts stark beeinflusst, und manchmal lassen sich erstaunliche Voraussetzungen von Schumann, Bruckner, Brahms, ja sogar Tschaikowsky und Mahler vernehmen. Als Schumann sie erstmals hörte, schrieb er Clara: »Ich war ganz glücklich und wünschte nichts, als Du wärest meine Frau und ich könnte auch solche Sinfonien schreiben.«

## Die C-Dur-Sinfonie von Franz Schubert

### Ausschnitt aus der Rezension von Robert Schumann in der *Neuen Zeitschrift für Musik* (1840)

Sag' ich es gleich offen: wer diese Sinfonie nicht kennt, kennt noch wenig von Schubert, und dies mag nach dem, was Schubert bereits der Kunst geschenkt, allerdings als ein kaum glaubliches Lob angesehen werden. Es ist so oft und zum Verdruß der Komponisten gesagt worden, »nach Beethoven abzustehen von sinfonistischen Plänen«, und zum Teil auch wahr, daß außer einzelnen bedeutenderen Orchesterwerken, die aber immer mehr zur Beurteilung des Bildungsganges ihrer Komponisten von Interesse waren, einen entschiedenen Einfluß aber auf die Masse wie auf das Fortschreiten der Gattung nicht übten, das meiste andere nur mattes Spiegelgebild Beethovenscher Weisen war, jener lahmen, langweiligen Sinfoniemacher nicht zu gedenken, die Puder und Perücke von Haydn und Mozart passabel nachzuschatten die Kraft hatten, aber ohne die dazugehörigen Köpfe. Berlioz gehört Frankreich an und wird nur als interessanter Ausländer und Tollkopf zuweilen genannt. Wie ich geahnt und gehofft hatte, und mancher vielleicht mit mir, daß Schubert, der formenfest, phantasie reich und vielseitig sich schon in so vielen anderen Gattungen gezeigt, auch die Sinfonie von seiner Seite packen, daß er die Stelle treffen würde, von der ihr und durch sie der Masse beizukommen, ist nun in herrlichster Weise eingetroffen. [...] Aber daß die Außenwelt, wie sie heute strahlt, morgen dunkelt, oft hineingreift in das Innere des Dichters und Musikers, das wolle man nur auch glauben, und daß in dieser Sinfonie mehr als bloßer schöner Gesang, mehr als bloßes Leid und Freud, wie es die Musik schon hundertfältig ausgesprochen, verborgen liegt, ja daß sie uns in eine Region führt, wo wir vorher gewesen zu sein uns nirgends erinnern können, dies zuzugeben, höre man solche Sinfonie. Hier ist, außer meisterlicher musikalischer Technik der Komposition, noch Leben in allen Fasern, Kolorit bis in die feinste Abstufung, Bedeutung überall, schärfster Ausdruck des Einzelnen und über das Ganze endlich eine Romantik ausgegossen, wie man sie schon anders-woher an Franz Schubert kennt. Und diese himmlische Länge der Sinfonie, wie ein dicker Roman in vier Bänden etwa von Jean Paul, der auch niemals endigen kann und aus den besten Gründen zwar, um auch den Leser hinterher nachschaffen zu lassen. Wie erlabt dies, dies Gefühl von Reichtum überall, während man bei anderen immer das Ende fürchten muß und so oft betrübt wird, getäuscht zu werden. Es wäre unbegreiflich, wo auf einmal Schubert diese spielende, glänzende Meisterschaft, mit dem Orchester umzugehen, hergenommen hätte, wüßte man eben nicht, daß der Sinfonie sechs andere vorausgegangen waren und daß er sie in reifster Manneskraft schrieb. [...] man fühlt überall, der Komponist war seiner Geschichte Meister, und der Zusammenhang wird dir mit der Zeit wohl auch klar werden. Diesen Eindruck der Sicherheit gibt gleich die prunkhaft romantische Einleitung, obwohl hier noch alles geheimnisvoll verhüllt scheint. Gänzlich neu ist auch der Übergang von da in das Allegro; das Tempo scheint sich gar nicht zu ändern, wir sind angelandet, wissen nicht wie. Die einzelnen Sätze zu zergliedern bringt weder uns noch andern Freude; man müßte die ganze Sinfonie abschreiben, vom novellistischen Charakter, der sie durchweht, einen Begriff zu geben. Nur vom zweiten Satze, der mit so gar rührenden Stimmen zu uns spricht, mag ich nicht ohne ein Wort scheiden. In ihm findet sich auch eine Stelle, da, wo ein Horn wie aus der Ferne ruft, das scheint mir aus anderer Sphäre herabgekommen zu sein. Hier lauscht auch alles, als ob ein himmlischer Gast im Orchester herumschliche. Die Sinfonie hat denn unter uns gewirkt, wie nach den Beethovenschen keine noch. Künstler und Kunstfreunde vereinigten sich zu ihrem Preise, und vom Meister, der sie auf das sorgfältigste einstudiert, daß es prächtig zu vernehmen war, hörte ich einige Worte sprechen, die ich

Schuberten hätte bringen mögen als vielleicht höchste Freudenbotschaft für ihn. Jahre werden vielleicht hingehen, ehe sie sich in Deutschland heimisch gemacht hat; daß sie vergessen, übersehen werde, ist kein Bangen da; sie trägt den ewigen Jugendkeim in sich.

## Von Pult zu Pult (4)

Februar 2018

**Während der zurückliegenden Europatournee im November 2017 hat sich Andrea Lauber mit Mathias Schessl (Viola) und Stephan Hoever (Violine) in Wien getroffen, um über das Thema Freundschaften im Orchester zu sprechen. Die beiden Musiker verbringen nicht nur als Kollegen auf der Bühne sehr viel Zeit miteinander – sondern auch in ihrer Freizeit. Orchesterkollegen und enge Freunde – passt das zusammen?**

**AL Sie werden von Kollegen liebevoll als »Tour-Ehepaar« bezeichnet, da Sie gerade bei Reisen mit dem Orchester meistens gemeinsam anzutreffen sind. Trifft diese Beschreibung auf Sie beide zu?**

*(Beide lachen)*

**MS** Ja, das stimmt wohl, wir sind schon viel gemeinsam unterwegs auf Tourneen. Wir kennen uns einfach schon sehr lange, seit 1993. Wenn ich zurückdenke, haben wir natürlich schon viel zusammen erlebt und musiziert – nicht nur im Orchester, sondern auch in verschiedenen Kammermusik-Besetzungen, vor allem im Quartett.

**SH** ... naja, das mit dem Tour-Ehepaar ist vielleicht doch ein bisschen übertrieben, oder? (*schmunzelt*). Weil wir uns eben schon so lange und so gut kennen, machen wir viele Dinge auf den Tourneen gemeinsam: Wir gehen nach den Konzerten essen oder unternehmen Ausflüge.

**AL Wie haben Sie sich denn kennengelernt? Im Orchester oder außerhalb?**

**SH** 1993 habe ich im Tonhalle-Orchester in Zürich Probespiel gemacht. Zu diesem Zeitpunkt war Mathias schon dort im Orchester und hat mich bei meinem Probespiel gehört. Da haben wir uns tatsächlich zum ersten Mal getroffen und kennengelernt. Dann hat sich relativ schnell ergeben, dass wir zusammen Kammermusik machen wollten. Und das hat von Anfang an einfach sehr gut funktioniert.

**AL Sind Sie dann beide zufällig oder geplant beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks gelandet?**

**MS** Naja, Stephan ist vorausgegangen ...

**SH** ... und ich habe Mathias dann immer mal wieder angerufen, vom Orchester in München geschwärmt und ihn ermutigt, es doch auch hier zu probieren. Ich muss aber dazusagen, dass Mathias in Zürich eine sehr gute Stelle und eigentlich nicht viele Gründe hatte zu gehen. Aber ein paar gab es doch ...

**MS** Meine Familie – meine Eltern und Geschwister – leben in München, meine Frau ist aus Salzburg. Deswegen war mir München natürlich näher als Zürich, und auch das Symphonieorchester ist mir schon seit meiner Kindheit vertraut – mein Vater war über 40 Jahre Erster Solo-Bratschist im Orchester. So war es für mich absolut die richtige Entscheidung, 1998 auch zum Symphonieorchester zu wechseln.

**AL Wie wichtig ist es denn, unter den Kollegen auch gute Freunde zu haben?**

**SH** Ich sehe das ein bisschen getrennt. Unter Kollegen versteht man sich gut, aber man muss auch einen gewissen Abstand haben. Ich finde, den braucht es in diesem Beruf. Abgesehen davon, dass es gar nicht möglich ist, sich mit so vielen Leuten gleich gut zu verstehen – ein Orchester ist ja dafür zu groß. Ich finde schon, man sollte gut sortieren, viele haben ja auch Familien und einen eigenen Freundeskreis.

**MS** Ja, das stimmt schon, aber Freundschaften – auch im Orchester – sind für mich doch sehr wichtig. Gerade wenn man gemeinsam Musik macht, ist ein gewisses menschliches Verständnis füreinander absolut notwendig. Wir verbringen extrem viel Zeit miteinander: auf der Bühne, bei den Proben. Sonst funktioniert es nicht.

**SH** Da hast du schon recht ... Durch die Musik sind wir sowieso schon näher beieinander als vielleicht Kollegen in anderen Berufen. Nicht vorzustellen, jahrelang Pult an Pult zu spielen und mit dem Nachbarn überhaupt nicht auszukommen.

**AL Ich möchte Sie nun aber gerne noch ein bisschen besser kennenlernen. Da Sie beide sich sehr gut kennen, würde ich vorschlagen, Sie, Herr Hoever, erzählen mir, was ich über Mathias Schessl wissen muss ...**

**SH** Was mir als erstes einfällt: Mathias ist sehr ausgeglichen, strahlt viel Ruhe raus – das zeichnet ihn übrigens auch als Musiker aus! Das ist extrem wichtig, und das schätze ich sehr. Für mich ist er der Bratscher, mit dem ich am liebsten zusammen Musik mache. Über die Jahre habe ich das immer wieder festgestellt, denn wir spielten oft auch in anderen Formationen. Aber am Ende haben wir immer wieder zueinander gefunden (*lacht*). Auch auf längeren gemeinsamen Konzertreisen, die ja manchmal sehr anstrengend sein können, hat es mit Mathias immer Spaß gemacht und funktioniert – ganz selbstverständlich.

**AL** Und umgekehrt: Wie würden Sie Stephan Hoever beschreiben?

**MS** Stephan geht unheimlich gerne in die Berge. Nicht einfach nur wandern, nein, er macht ziemlich extreme Touren. Und ja, ich glaube, das ist auch ein Teil von seinem Charakter ... (*beide lachen*).

**AL Gibt es denn etwas, das Sie beide komplett unterscheidet?**

**MS** Genau das: das extreme, tagelange Bergsteigen, auf Gipfel Klettern, das ist gar nichts für mich. Ich gehe schon auch gerne mal wandern, aber lieber bin ich beim Segeln ...

**SH** (*unterbricht ihn*) Stimmt! Das habe ich vergessen, deine Leidenschaft für's Segeln. Das ist wiederum für mich nichts ...

**AL Sie erwähnten, dass Sie seit Jahren zusammen Quartett spielen. Ist es schon einmal vorgekommen, dass Sie sich – trotz Ihrer Freundschaft – auf musikalischer Ebene absolut nicht einig geworden sind?**

**MS** Wir spielen seit 1999 im Münchner Streichquartett, das aus vier Mitgliedern des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks besteht. Glücklicherweise ist es Stephan und mir noch nicht passiert, dass wir musikalisch nicht zusammengekommen sind. Wir sind sehr auf einer Linie. Ich glaube übrigens, es kommt gar nicht so selten vor, dass man sich menschlich sehr gut versteht und musikalisch nicht.

**AL Unser Interview findet ja in Wien auf der Europatournee des Orchesters statt. Bei einigen Kollegen sind Tourneen sehr beliebt, bei manchen eher lästige Pflicht. Was trifft auf Sie zu?**

**SH** Für mich ist es jedes Mal ein Erlebnis! Ich mag Tourneen, denn es ist einfach eine wunderbare Kombination: sehr gute Konzerte, schöne Städte, und wenn nebenbei noch Zeit bleibt, um etwas Neues zu sehen und zu erleben – umso besser!

**MS** Das kann ich nur unterstreichen. Allerdings gab es bei mir eine Phase, als meine Kinder noch kleiner waren, in der es mir immer sehr schwer gefallen ist, mich von der Familie zu trennen.

**SH** Das ist bei mir ähnlich, zumal meine Kinder noch kleiner sind als die von Mathias. Tatsächlich wäre es manchmal schöner, die Zeit zu Hause zu verbringen. Aber die Tourneen gehören eben zu unserem Beruf dazu.

### **AL Was war bisher auf dieser Tournee Ihr schönstes Konzerterlebnis?**

**MS** Für mich ist das – fast immer und so auch dieses Mal – der Musikverein in Wien! Da passt einfach alles zusammen: Die Akustik ist toll, der Saal ist wunderschön, die Stimmung ist einmalig.

**SH** Mir geht's genauso. Wien ist immer der Höhepunkt. Wir kennen ja mittlerweile schon sehr viele Säle, aber diese Atmosphäre im Musikverein ist besonders. Und das Orchester ist auch noch mal zusätzlich motiviert. Man spürt, es geht ein Extra-Ruck durchs Orchester.

## **BIOGRAPHIEN**

### **Yefim Bronfman**

Yefim Bronfman wurde 1958 in Taschkent geboren und emigrierte im Alter von 15 Jahren mit seiner Familie nach Israel. Er war Schüler von Arie Vardi in Tel Aviv und setzte seine Studien in den USA bei Rudolf Firkušný, Leon Fleisher und Rudolf Serkin fort. 1975 feierte er sein internationales Debüt mit dem Montreal Symphony Orchestra unter Zubin Mehta, 1989 wurde er amerikanischer Staatsbürger und gab sein erstes Recital in der New Yorker Carnegie Hall. Eine Serie von Konzerten mit dem Geiger Isaac Stern führte ihn 1991 erstmals seit seiner Emigration wieder nach Russland, im selben Jahr wurde er mit dem Avery Fisher Prize ausgezeichnet. Yefim Bronfman gastiert bei allen führenden Orchestern der Welt und arbeitet mit Dirigenten wie Mariss Jansons, Daniel Barenboim, Herbert Blomstedt, Charles Dutoit, Riccardo Muti, Riccardo Chailly, Franz Welser-Möst, Esa-Pekka Salonen und Simon Rattle zusammen. Daneben widmet er sich intensiv der Kammermusik und zählt Künstler wie Pinchas Zukerman, Martha Argerich, Magdalena Kožená, Anne-Sophie Mutter und Emmanuel Pahud zu seinen Partnern. Höhepunkte der aktuellen Spielzeit sind Auftritte bei den großen amerikanischen Orchestern, bei den Berliner Philharmonikern, dem Leipziger Gewandhausorchester sowie – zur Feier seines 60. Geburtstages – eine Tournee mit den Wiener Philharmonikern unter Andrés Orozco-Estrada im Frühjahr 2018. Im vergangenen Herbst begleitete Yefim Bronfman im Anschluss an ein Konzert in München das BR-Symphonieorchester unter Mariss Jansons auf seiner Europatournee, auf dem Programm: Beethovens Viertes Klavierkonzert. Yefim Bronfman hat eine beeindruckende Diskographie, er wurde sechs Mal für den Grammy Award nominiert, 1997 gewann er ihn für die Aufnahme der Bartók-Konzerte mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra unter Esa-Pekka Salonen. Des Weiteren veröffentlichte er u. a. alle Klaviersonaten und -konzerte von Prokofjew, die Beethoven-Konzerte (einschließlich des Tripelkonzertes mit Gil Shaham und Truls Mørk) mit dem Tonhalle-Orchester Zürich unter David Zinman, das für ihn komponierte Klavierkonzert von Esa-Pekka Salonen und das Zweite Klavierkonzert von Magnus Lindberg. Gemeinsam mit dem BR-Symphonieorchester unter Mariss Jansons erschien Tschaikowskys Erstes Klavierkonzert. Seit über 20 Jahren ist Yefim Bronfman ein gern gesehener Gast des Symphonieorchesters. 2000 spielte er im Rahmen des Beethoven-Zyklus von Lorin Maazel die fünf Klavierkonzerte und das Tripelkonzert, in der Saison 2012/2013 war er »Artist in Residence«. Damals konnte ihn das Münchner Publikum mit Klavierkonzerten von Beethoven, Bartók und Schostakowitsch sowie mit Kammermusikwerken von Brahms, Bartók, Poulenc und Salonen erleben.

## **Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks**

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelík, Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Seit 2003 setzt Mariss Jansons als Chefdirigent neue Maßstäbe. Von den Anfängen an haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Symphonieorchester geprägt. Heute sind Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner. Tournéeen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Als »Orchestra in Residence« tritt das Orchester seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern auf, 2006 wurde es für seine Einspielung der 13. Symphonie von Schostakowitsch mit einem Grammy geehrt. Bei einem Orchesterranking der Zeitschrift *Gramophone*, für das international renommierte Musikkritiker nach »the world's greatest orchestras« befragt wurden, kam das Symphonieorchester auf Platz sechs.

### **Mariss Jansons**

Der 1943 in Riga geborene Sohn des Dirigenten Arvīds Jansons absolvierte seine Ausbildung am Konservatorium in Leningrad (Violine, Klavier, Dirigieren) mit Auszeichnung; Studien in Wien bei Hans Swarowsky und in Salzburg bei Herbert von Karajan folgten. 1971 war Mariss Jansons Preisträger beim Dirigentenwettbewerb der Karajan-Stiftung in Berlin, im selben Jahr machte ihn Jewgenij Mravinskij zu seinem Assistenten bei den Leningrader Philharmonikern, den heutigen St. Petersburger Philharmonikern. Bis 1999 blieb er diesem Orchester als ständiger Dirigent eng verbunden. Von 1979 bis 2000 arbeitete Mariss Jansons als Chefdirigent mit den Osloer Philharmonikern, die er zu einem internationalen Spitzenorchester geformt hat. Außerdem war er Erster Gastdirigent des London Philharmonic Orchestra (1992–1997) und Musikdirektor des Pittsburgh Symphony Orchestra (1997–2004). Seit 2003 ist Mariss Jansons Chefdirigent von Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks. Von 2004 bis 2015 stand er zugleich dem Royal Concertgebouworkest Amsterdam als Chefdirigent vor, das ihn 2015 zu seinem Ehrendirigenten ernannte. Nach seinem Abschiedskonzert im März 2015 wurde ihm die Silberne Ehrenmedaille der Stadt Amsterdam überreicht. Mariss Jansons arbeitet regelmäßig mit den Berliner und den Wiener Philharmonikern, deren Neujahrskonzert er 2016 zum dritten Mal leitete. Er ist Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien sowie der Royal Academy of Music in London. Für seinen Einsatz bei den Osloer Philharmonikern wurde ihm der Königliche Norwegische Verdienstorden verliehen. 2003 erhielt er die Hans-von-Bülow-Medaille der Berliner Philharmoniker, 2004 ehrte ihn die Londoner Royal Philharmonic Society als »Conductor of the Year«. 2006 erklärte ihn die MIDEM zum »Artist of the Year«, im selben Jahr bekam er den Orden »Drei Sterne« der Republik Lettland sowie den Grammy in der Kategorie »Beste Orchesterdarbietung« für die 13. Symphonie von Schostakowitsch mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Mariss Jansons wurde 2007 mit dem ECHO Klassik als »Dirigent des Jahres«, 2008 für die Einspielung mit Werken von Bartók und Ravel sowie 2010 für Bruckners Siebte Symphonie geehrt. 2009 folgte die Verleihung des Österreichischen Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst, 2010 die des Bayerischen Maximiliansordens. 2013 nahm Mariss Jansons den Ernst von Siemens Musikpreis und von Bundespräsident Joachim Gauck das »Große Bundesverdienstkreuz mit Stern« entgegen, 2015 wurde er zum »Commandeur des Arts et des Lettres« der Französischen Republik ernannt. 2017 ehrte ihn die Royal Philharmonic Society in London mit der Gold Medal, und im Januar 2018 verliehen ihm die Berliner Philharmoniker die Ehrenmitgliedschaft.

# **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 und Jörg Handstein: Originalbeiträge für dieses Heft; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks; Interview Stephan Hoever und Mathias Schessl: Andrea Lauber.

### **AUFFÜHRUNGSMATERIALIEN**

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Schubert); © SCHOTT MUSIC, Mainz (Widmann).

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