

RAVEL

**PAD
MORE**

**SCHU
MANN**

LARCHER

**JAN
SONS**

Donnerstag 18.5.2017
Freitag 19.5.2017
7. Abo A
Philharmonie
20.00 – ca. 21.45 Uhr

16 / 17

MARISS JANSONS
Leitung

MARK PADMORE
»Artist in Residence«
Tenor

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG 18.45 Uhr
Moderation: Elgin Heuerding
Gast: Thomas Larcher (Donnerstag, 18.5.2017)

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Freitag, 19.5.2017
Pausenzeichen:
Uta Sailer im Gespräch mit Mark Padmore und Thomas Larcher

Konzert zum Nachhören (on demand):
Eine Woche abrufbar auf br-klassik.de

PROGRAMM

Robert Schumann

Symphonie Nr. 1 B-Dur, op. 38

»Frühlingssymphonie«

- Andante un poco maestoso – Allegro molto vivace – Animato. Poco a poco stringendo
- Larghetto
- Scherzo. Molto vivace – Trio I. Molto più vivace – Tempo I – Trio II – Coda
- Allegro animato e grazioso

Pause

Thomas Larcher

»A Padmore Cycle«

Elf Stücke für Tenor und Orchester auf Texte von Hans Aschenwald (1–8) und Alois Hotschnig (9–11)

1. Ich schreibe heute durch
2. Almauftrieb
3. Hart am Herz
4. Familie Numero drei
5. Hunger nach Heimat, die keine mehr ist
6. Los los
7. Ferdl
8. Und beim Weggehen schmilzt aus den Augen der Schnee
9. Lange zögern die Steine
10. Dein Wort mein Blindenhund
11. Der Körper des Vogels am Weg

Maurice Ravel

»La valse«

Poème chorégraphique pour orchestre

- Mouvement de valse viennoise

Aus dem Schatten Beethovens herausgetreten

Zur Robert Schumanns Erster Symphonie

Renate Ulm

Entstehungszeit

23. Januar – Mitte März 1841

Widmung

Friedrich August II. König von Sachsen

Uraufführung

31. März 1841 in Leipzig mit dem Gewandhausorchester unter der Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy

Lebensdaten des Komponisten

8. Juni 1810 in Zwickau – 29. Juli 1856 in Endenich bei Bonn

»Unten im Laternendunkel sagte Eusebius wie vor sich hin: ›Beethoven – was liegt in diesem Wort! schon der tiefe Klang der Silben wie in eine Ewigkeit hineintönend. Es ist, als könne es kein anderes Schriftzeichen für diesen Namen geben.« – ›Eusebius‹, sagte ich [Florestan] wirklich ruhig, ›unterstehst du dich auch, Beethoven zu loben? Wie ein Löwe würde er sich vor euch aufrichten und gefragt haben: ›Wer seid ihr denn, die ihr das wagt? – Ich rede nicht zu dir, Eusebius, du bist ein Guter – muß denn aber ein großer Mann immer tausend Zwerge im Gefolge haben?‹«

Beethoven und sein symphonisches Werk waren für die Romantiker Traum und Trauma zugleich, und wenn Robert Schumann, wie oben, durch die literarischen Figuren Eusebius und Florestan zu Beethoven Stellung nimmt, so spürt man allenthalben die Ehrfurcht vor dieser Geistesgröße. »Nach der neunten Sinfonie von Beethoven, dem äußerlich größten vorhandenen Instrumentalwerke, schien Maß und Ziel erschöpft.«

Wie Schumann erging es der gesamten Komponistengeneration nach Beethoven, durch den sie geprägt und – als Folge davon – im Schaffen gehemmt, behindert und gebremst wurde: Ratlosigkeit stellte sich ein, wie es weitergehen könnte. »Es ist so oft und zum Verdruss der Komponisten gesagt worden, ›nach Beethoven abzustehen von sinfonischen Plänen‹, und zum Teil auch wahr, daß außer einzelnen bedeutenderen Orchesterwerken [...] das meiste andere nur mattes Spiegelbild Beethovenscher Weisen war [...].«

Schumann schrieb diese Zeilen in seinem Essay über Schuberts *Große C-Dur-Symphonie*, deren bedeutende Wiederentdeckung er feierte: »Die Sinfonie hat denn unter uns gewirkt, wie nach den Beethovenschen keine noch.« Bezog sich Schumann hier zunächst nur auf die erste Aufführung der Schubert-Symphonie im Gewandhaus unter der Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy am 21. März 1839, so darf man diese Wirkung nicht nur akustischer Art verstehen, sondern auch in Hinblick auf die Kompositionstätigkeit Schumanns. Und noch ein anderes Werk hat ihn aus dem gewaltig bedrückenden Schatten seines Vorbilds Beethoven herausgeholt: die völlig anders geartete *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz mit ihrem literarischen Programm, die er bereits 1835 kennengelernt und einer genauen Analyse unterzogen hatte. Gerade wegen des literarischen Programms kam Schumann nach langem Abwägen – auch hinsichtlich der Symphonischen Dichtungen – zu folgendem Schluss: »Man irrt sich gewiß, wenn man glaubt, die Komponisten legten sich Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu schildern, zu malen. Doch man schlage zufällige Einflüsse und Eindrücke von außen nicht zu gering an.«

Zwischen diesen beiden Polen – Schubert mit seinen liedhaften Melodien und Berlioz mit seinen außermusikalischen Anregungen – wurde für den 30-jährigen Robert Schumann erst das eigene Symphonieschaffen möglich. Die außermusikalische Anregung zur Ersten Symphonie erhielt er durch ein Gedicht von Adolf Böttger, genau genommen durch dessen letzte Zeile: »Im Thale blüht der Frühling auf!« Nachweislich lassen sich diese Worte dem ersten Thema der Ersten Symphonie Schumanns unterlegen, das – in Analogie zu Schuberts *Großer C-Dur-Symphonie* – in den Hörnern und Trompeten dem symphonischen Werk vorangestellt wird. Dieses literarische Motto gab dann auch dem gesamten Werk den Namen *Frühlingssymphonie*, ein Titel, den Schumann in seinen Aufzeichnungen selbst oft verwendet hat. So teilte er später seinem Komponistenkollegen Louis Spohr mit: »Ich schrieb die Sinfonie zu Ende des Winters 1841, wenn ich es sagen darf, in jenem Frühlingsdrang, der den Menschen wohl bis in das höchste Alter hinreißt und in jedem Jahr von neuem überfällt. Schildern, malen wollte ich nicht: daß aber eben die Zeit, in der die Sinfonie entstand, auf ihre Gestaltung, und daß sie gerade so geworden, wie sie ist, eingewirkt hat, glaube ich wohl.«

Die Entstehungszeit des Werkes fällt außerdem in Schumanns wohl glücklichste Jahre: Er hatte wenige Monate zuvor Clara geheiratet, und seine junge Ehe beflügelte ihn in seinem kompositorischen Schaffen. So wagte er sich nach langem Zögern endlich an die Komposition einer Symphonie. Nachdem die poetische Idee mit dem Gedichtvers geboren war, schritt die Arbeit rasch voran. Nach knapp zwei Monaten konnte Schumann seinem Musikerkollegen Ernst Ferdinand Wenzel anvertrauen: »Ich hab in den vorigen Tagen eine Arbeit vollendet [...], über die ich ganz selig gewesen, die mich aber auch ganz erschöpft. Denken Sie, eine ganze Sinfonie – und obendrein eine Frühlingssinfonie [...].«

Bedingt durch das literarische Zitat bildete sich durch den natürlichen Sprachrhythmus und die Sprechmelodie das erste Thema des Kopfsatzes fast von selbst heraus und nahm Einfluss auf den gesamten Satz. Dass der vorantreibende Impuls und die Fokussierung auf das rhythmische Motiv an Beethovens Siebte Symphonie erinnert, mag dabei kein Zufall sein. Noch sind die Vorbilder Schumanns deutlich zu hören, auch wenn die Verarbeitung der Themen bereits seine ganz eigene, poetische Handschrift verrät, wie auch das sehr lyrische Seitenthema und die dahinstürmende Coda des ersten Satzes.

Das wieder sehr liedhaft geprägte *Larghetto* lässt manche Anklänge an Schuberts *Große C-Dur-Symphonie* fast schon als Zitate empfinden, die aber sogleich anders fortgeführt und in

Variationen verarbeitet werden. Anders als in vielen Symphonien ist der langsame Satz hier auffallend kurz. Gegen Ende des *Larghetto*s, wenn die Grundtonart schlusskräftig erreicht ist, setzen erstmals die Posaunen ein. Sie sorgen nicht nur für eine völlig andere Stimmung, weil sie auch in eine andere Tonart führen, sondern nehmen das Thema des *Scherzos* vorweg, das aus einer Themenvariante des langsamen Satzes gebildet ist. Überhaupt lassen sich nahezu alle Themen dieser Symphonie voneinander ableiten, zumindest finden sich gemeinsame Bezüge. Mit dem Posauneneinschub vollzieht sich dann ein nahezu fließender Übergang zum *Scherzo*. Im *Molto vivace* entspinnt sich nun ein motivisch eingängiges *Scherzo* mit zwei *Trio*-Abschnitten. Auch hier scheint Beethoven mit seiner Siebten Symphonie Pate gestanden zu haben, einmal was die gesamte fünfteilige Anlage des *Scherzos* anbelangt, dann auch aufgrund seiner Schlusswirkung. In beiden Werken wird in der Coda nochmals ein *Trio*-Element eingebaut, wie wenn ein weiterer Wiederholungsteil folgen sollte, dem dann durch einen *Presto*-Abschnitt mehr oder weniger das »Wort« abgeschnitten wird. Bei Beethoven wird der Schluss nach wenigen Orchesterschlägen erreicht. Hierzu schrieb Schumann: »Man sieht den Komponisten ordentlich die Feder wegwerfen.« Schumann aber, vermutlich weil er sich seinem Vorbild nicht sklavisch unterordnen, sondern eher davon absetzen wollte, lässt nach einem huschenden *Presto*-Abschnitt nochmals das Thema des ersten *Trios* anklingen. Fast rechthaberisch beansprucht es das allerletzte Wort für sich.

Für das *Finale* hat Schumann ein markantes Thema gefunden, das durch Synkopen rhythmisch geschärft ist. Aufgrund seines hochstürmenden Charakters klingt die *Frühlingssymphonie* überaus optimistisch, fröhlich und jubelnd aus. Außergewöhnlich gibt sich dabei der Übergang zur Reprise: Der symphonische Fluss wird durch eine Generalpause unterbrochen, und hier knüpft Schumann mit einer kadenzartigen Wendung der Hörner und Flöte und in einem sehr zurückgenommenen Tempo wieder an das symphonische Geschehen an – ein Überraschungsmoment, mit dem das Ende der *Frühlingssymphonie* eingeläutet wird. Durch alle vier Sätze hindurch beeindruckt die Instrumentierung, obwohl Schumann zu Beginn seiner Komposition noch Fehler eingestanden hat, wie er später in einem Brief an Mendelssohn festhält: »Erinnern Sie sich noch der ersten Probe im Jahr 1841 – und der gestopften Trompeten und Hörner zu Anfang? Wie ein wahrer Schnupfen klang's; ich muß lachen, wenn ich daran denke.« Letztlich bietet die *Frühlingssymphonie* vom ersten musikalischen Einfall bis hin zum abschließenden Ton \flat ein Beispiel für ein gelungenes Symphonischschreiben nach Beethoven.

Am 31. März 1841 fand die erste Aufführung mit großem Erfolg im Leipziger Gewandhaus unter der Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy statt. Der Kritiker lobte das Werk, wobei er aber auch anmerkte: »Die ersten Werke eines Künstlers haben nie [...] auf vollkommene Originalität Anspruch gemacht und machen können. Sie sind immer nach einem Vorbild gearbeitet, in welchem der angehende Künstler sein Ideal verwirklicht glaubte, das er besonders liebte, das er sich zum Muster nahm, und dem er gleich zu kommen suchte.«

Auf seiner Suche nach »neuen Bahnen«, neuen Wegen war Robert Schumann zumindest für sein Schaffen fündig geworden und war aus dem mächtigen Schatten Beethovens herausgetreten – er war keiner dieser »tausend Zwerge im Gefolge« des großen Mannes. Für Schumann war der Weg für weitere symphonische Werke bereitet.

»Gedanken und Gefühle aus dem Innersten«

Zu Thomas Larchers *A Padmore Cycle*

Renate Ulm

Entstehungszeit

Version für Tenor und präpariertes Klavier: 2011;

Version für Tenor und Orchester: 2014

Widmung

Sally Groves, ehemalige Creative Director beim Verlag Schott Music

Gedichtvorlagen

Hans Aschenwald und Alois Hotschnig

Uraufführung

Version für Tenor und präpariertes Klavier: 14. Mai 2011 mit Mark Padmore und Thomas Larcher beim Festival VIN-o-TON 2011;

Version für Tenor und Orchester: 1. November 2014 mit Mark Padmore und dem BBC Symphony Orchestra unter der Leitung von Edward Gardner in der Barbican Hall, London

Geburtsdatum des Komponisten

16. September 1963 in Innsbruck

»Ich schrieb das Stück *A Padmore Cycle* für den Tenor Mark Padmore«, bekannte der österreichische Komponist Thomas Larcher, »weil ich fasziniert bin von seiner Art zu singen, von seiner Flexibilität als Sänger und Musiker. Er riskiert auch vieles, so begibt er sich in Stimmregionen, in die ein klassisch geprägter Sänger nicht unbedingt folgen kann. Für ihn ist es auch nicht unangenehm, ohne Vibrato und ohne großes Stimmvolumen zu singen.«

Da es dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das in dieser Saison den englischen Tenor Mark Padmore zum »Artist in Residence« erwählt hat, wichtig war, den Sänger in all seinen künstlerischen Facetten zu zeigen, durfte nach Benjamin Britten's hier erstmals aufgeführtem, beeindruckendem Werk *Our Hunting Fathers* und dem Oratorium von Michael Tippett *A Child of Our Time*, der *Johannes-Passion* von Bach, den Kantaten von Telemann, Bach und Zelenka sowie der *Serenade* von Britten und Mozarts Requiem ein ganz neues, ihm gewidmetes Werk nicht fehlen: *A Padmore Cycle* von Thomas Larcher.

Zunächst entstand der Liederzyklus *A Padmore Cycle* für Tenor und präpariertes Klavier. Für die außergewöhnlichen Klangnuancen konnte sich Mark Padmore von Anfang an begeistern, und er hat das Werk inzwischen mehrfach aufgeführt. Bald übertrug Thomas Larcher die Klavierlieder in die noch facettenreichere Ausdruckspalette des Orchesters: »Schon während ich die Originalversion für Tenor und Klavier schrieb«, erklärt Thomas Larcher sein Vorgehen, »dachte ich über die Möglichkeit nach, dieses Werk für Tenor und Orchester zu bearbeiten. Ich wollte die Klangwelt des Klaviers (die Reflexionen) sprengen [...], als ob all die Gedanken und Gefühle aus dem Innersten des Menschen auf eine riesige Leinwand übertragen würden, um alle Details und Dimensionen der Empfindungen spürbar werden zu lassen.« Die neue, orchestrale Version fußt daher exakt auf der Urfassung, sei »aber dennoch ein völlig anderes Stück geworden«, beschreibt der Komponist die beiden Versionen. »Es war, als ob ich die Musik noch einmal komponierte und deren Substanz und Text daher noch tiefer empfunden hätte. Dabei fiel mir auf, dass die zentrale Idee des gesamten Zyklus der ›Hunger nach einer Heimat‹ ist, ›die keine mehr ist‹.«

»Heimat« ist sicherlich das entscheidende Stichwort für dieses Werk – ein Wort, dessen Bedeutung in keiner anderen Sprache mit derselben erinnerungsvollen Emotionalität verbunden ist wie im Deutschen, denn Heimat ist nicht nur das Land, aus dem man stammt oder in dem man aufgewachsen ist, sondern zugleich der Urbegriff des Geborgenseins, das aus zunehmender Distanz vielfach gebrochen wird.

Der gebürtige Innsbrucker Thomas Larcher lässt sich vor allem von der (Tiroler) Bergwelt mit ihrer gewaltigen Landschaft und ihren Naturgewalten inspirieren, denen der Mensch als ein verletzliches Wesen ausgeliefert ist. Diese akustischen, dabei aber dezenten Naturbetrachtungen spiegeln sich in den Gedichten seiner Landsleute Hans Aschenwald (Nrn. 1–8) und Alois Hotschnig (Nrn. 9–11), die vom Leben, Sterben und Trauern in dünnen Worten berichten und mehr noch verschweigen. In ihrer Kürze und symbolträchtigen Aussage, mit Ausnahme des längeren Dramoletts *Ferdl*, ähneln

die literarischen Aphorismen japanischen Haikus. Sie weisen zwar nicht die geforderten 17 Silben auf, sind aber auch nicht viel länger – zwei bestehen sogar nur aus einer Zeile. Mark Padmore erinnern die kryptischen Verse an die Lyrik des irischen Schriftstellers Samuel Beckett, der ebenso knappe wie assoziative Verse schrieb. Bei seinen österreichischen Dichternachfahren werden die Natur-Bilder auch philosophisch bis hin zum Transzendenten interpretiert. Thomas Larcher hat die elf ausgewählten Gedichte so aneinandergereiht, dass sie – einer logischen Folge gleich – vom Werden und Vergehen erzählen. Die einzelnen Sätze gehen meist fließend ineinander über und werden nur durch kleine Pausenzäsuren voneinander abgegrenzt.

Nur 13 Takte umfasst die Vertonung des einzeiligen ersten Gedichts von Hans Aschenwald, in der – als minimalistische Ouvertüre – der Kompositionsprozess des Zyklus beschworen wird: *Ich schreibe heute durch*. Schnell, fast hektisch wird der Text rezitiert, zu dem die Streicher, ein Pianist mit Stahlbürsten und die Schlagzeuger Klänge erzeugen, die an schnelles Schreiben und noch rascheres Radieren denken lassen. Eine kleine Randbemerkung sei hier erlaubt: Thomas Larcher verwendet beim Komponieren Bleistift, der – falls Korrekturen zu machen sind – auch wieder wegradiert werden kann. Inzwischen besitzt er eine ganze Schale kleinster Radiergummis, die vom vielen Korrigieren Kugelform angenommen haben. Er bezeichnet diese runden Überbleibsel des Komponierens augenzwinkernd als »Skulptur der ungespielten Noten«.

Wehmütig-melancholisch beginnt in gebrochenen Dreiklängen das zweite Gedicht *Almauftrieb*: »wenn / im frühsummer das leben beginnt / sterben / die menschen / im tal«. Und schon löst sich eine Klanglawine und scheint talwärts zu rutschen. Leise tropfende Töne von Celesta und Klavier kündigen an, dass es während der frühlingshaften Schneeschmelze bei dieser einen Lawine sicher nicht bleiben wird, sondern dass sich Weiteres zusammenbraut. Diese tiefen grollenden Töne im Nachspiel klingen wie ein kurzes Zitat aus Richard Strauss' *Alpensinfonie*, nämlich jener Stelle, an der es wieder Nacht wird.

Mit den Griffen zweier Schraubenzieher, die über die Klaviersaiten gezogen werden, entsteht in *Hart am Herz* ein metallisches Kratzen und eisiges Schaben, auf das der Sänger nur flüsternd reagieren kann: »ich lebe schon / es braucht nur so lange / in den tiefen bergen«. Allmählich blüht die Musik auf und lässt die eisige Anfangsstimmung vergessen.

Die Funktion eines stillen, feierlichen Ruhepols erfüllt *Familie Numero drei*. Hier scheint die Zeit auf einem weiten Klangteppich kurz zu verharren: »Legen wir diese Nacht zur Ruhe«. Die zarten Klänge, »Du und ich verweht«, werden nur einmal von einem heftigen Forte-Ausbruch unterbrochen, um bald wieder im leisesten Piano sanft zu verhauchen.

Der kurze, sehr schnell zu spielende fünfte Satz *Hunger nach Heimat*, die keine mehr ist steckt voller Komik und Ironie: »oder komme nur ich nicht mit / mit meiner kurzen leitung«. Der mehr gesprochene denn gesungene Vers mündet bei dem Wort »kreis« in eine musikalische sinusartige Bogenform, die das ewige Kreisen um sich selbst zu symbolisieren scheint. In *Los los* spürt man fast das rutschige Waten durch die »Beete der Morgengärtner« wie auch das indifferente »Austragen der Lügen«, das Gleiten durch die schlüpfrige Gerüchteküche. Drastischer geht es in dem Gedicht-Drama *Ferdl* zu: Heiterer, jugendlicher Übermut endet in einem tödlichen Unglück. Ein junger Mann, der auf einer Brücke einen Handstand versuchte, fällt beinahe in den Fluss, kann sich gerade noch am Geländer festhalten, doch gleitet er erneut ab und stürzt in das tosende Wasser, das ihn mit sich reißt. Höchste Geigentöne an der Grenze zur Geräuschhaftigkeit kündigen das tragische Ende an. Noch glaubt man in der verschlungenen Kombination von Harfe und Ersten Violinen an einen glücklichen Ausgang der Geschichte, doch dann überschlagen sich die Ereignisse. Nach einer orchestralen fließenden Bewegung reihen sich die Töne wie erstarrt aneinander, ähnlich wie Ferdls zusehende Begleiter. Als sei das nächste Gedicht noch ein Nachtrag zu diesem Unglück, schließt sich in leisesten Klangfeldern ein Abgesang an: *Und beim Weggehen schmilzt aus den Augen der Schnee*. Mit einem E-Bow wird der Ton »fis« des Flügels elektromagnetisch in Schwingung versetzt und ein leiser, lang anhaltender und gleichmäßig klingender Ton erzeugt, der wie ein Basso ostinato den Klanguntergrund liefert. Darüber tropfen die ungedämpften, mit Dauerpedal gespielten Töne des Flügels herab wie Tränen.

Für die letzten drei Absätze zog Thomas Larcher Gedichte von Alois Hotschnig heran, die gleichermaßen in wenigen Worten viel Symbolhaftes transportieren, so bei der Schilderung der Steine (*Lange zögern die Steine*), die, morgens noch kalt, abends die aufgenommene Wärme des Tages wieder abgeben. Nach all den eher ruhigen Sätzen wird die Musik in *Dein Wort mein Blindenhund* plötzlich aggressiv: Eine Art manipulative Hetze dessen, der einen zögernden Menschen beeinflussen und mitziehen will, kulminiert in sich auftürmenden Klangfeldern, die

jedoch ebenso abrupt wieder im Nichts verschwinden, wie sie gekommen sind. Das letzte Stück *Der Körper des Vogels am Weg* nutzt nochmals als Todessymbol den Effekt des E-Bows, der auch hier Trauer versinnbildlicht. Bestimmte Parameter aus den vorangegangenen Stücken wie die tränenartigen Klaviertöne werden abermals zitiert. Thomas Larcher nutzt am Ende nochmals den weiten Ambitus des Orchesters mit einem enormen Schlagwerk von der größten Tiefe bis zu höchsten Flageoletttönen, doch immer bleibt sein Klang durchhörbar, wird nie von der Masse der Instrumente erdrückt. »Wenn ich komponiere«, so Thomas Larcher, »habe ich die ganze Welt im Kopf, die dann als weite Klanglandschaft aus meinem Hirn projiziert wird.«

Die Uraufführung mit präpariertem Klavier spielte der bei Elisabeth Leonskaja ausgebildete Pianist Thomas Larcher übrigens selbst, der anfangs auch eine Pianisten-Karriere favorisiert hatte und mit Dirigenten wie Claudio Abbado, Pierre Boulez, Dennis Russell Davies und Franz Welser-Möst konzertierte. Seine intensive Zusammenarbeit mit Heinz Holliger, Olga Neuwirth und Isabel Mundry hat ihn nicht zuletzt dazu veranlasst, seinen Arbeitsschwerpunkt zunehmend auf das Komponieren zu verlagern. Nicht nur um sich selbst, sondern vielen anderen Komponisten ein Podium zu bieten, gründete Thomas Larcher 1994 das weit über Europa hinaus bekannt gewordene Festival »Klangspuren« in Schwaz / Tirol, das er bis 2003 prägte. Seit 2004 leitet er das ebenfalls in Tirol beheimatete Kammermusikfestival »Musik im Riesengebirge«: Es scheint für ihn also doch noch einen »Hunger nach einer Heimat« zu geben, die sehr wohl existiert.

»Ich dachte, jetzt kommt gleich Schubert zur Tür herein«

Mit dem Tenor Mark Padmore sprach Andrea Lauber

Mark Padmore ist in der Saison 2016/2017 »Artist in Residence« beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Es geht ihm nicht so sehr um seine Stimme, sagt er, sondern darum, den Text zu vermitteln, Geschichten zu erzählen. Wie wunderbar ihm das gelingt, beweist er auch in unserem Gespräch. Es ist ein großes Vergnügen, ihm zuzuhören, wenn er von den Landschaften Englands und einer Fahrradtour in den Tiroler Bergen spricht – und natürlich über Musik.

AL Mark Padmore, wenn Sie an Ihre Heimat denken, die hügelige Landschaft Sünglands – welche Musik fällt Ihnen ein?

MP Was das angeht, sind wir Engländer etwas empfindlich. Natürlich denke ich an das wohl berühmteste Stück *The Lark Ascending* von Ralph Vaughan Williams. In dieser Musik kommt die ganze Schönheit dieser Landschaft zur Geltung: Es ist ein wunderschöner Sommertag auf dem Lande. Die Lerchen steigen auf. Diese Seite Englands gibt es natürlich. In Sussex, wo ich wohne, kann ich tatsächlich einen Spaziergang über die Hügel machen und die Lerchen singen hören. Und das ist in der Tat wunderschön. Aber das ist nicht das ganze England. Die Komponistin Elisabeth Lutyens hat viele Werke der »Pastoral School« – zu der auch Vaughan Williams zählt – als »Kuhfladenmusik« bezeichnet. Und auch ich finde, dass viele Stücke von Vaughan Williams diesen »Touch« haben. Andererseits hat er auch sehr hintergründige Musik geschrieben ... »The Englishness«, das typisch Englische, das sind eben nicht nur die sanft geschwungenen Hügel. Ein bisschen weiter im Norden, in Newcastle oder Liverpool – da fühlt sich Musik schon ganz anders an.

AL Wie wichtig ist für Sie die Natur als Rückzugsort?

MP Ich liebe es, draußen zu sein. Aber vor allem liebe ich das Meer und darin zu schwimmen – und zwar zu jeder Jahreszeit.

AL Die Natur spielt auch in dem für Sie komponierten Stück *A Padmore Cycle* von Thomas Larcher eine wichtige Rolle.

MP Ja, allerdings in Form von Bergen. Ich glaube, es hat auch mit den Bergen zu tun, dass Thomas und ich eine so gute Verbindung zueinander gefunden haben. Als er mich das erste Mal zu seinem Festival »Klangspuren« in der Nähe von Innsbruck eingeladen hat, drückte er mir eines Nachmittags sein Mountainbike in die Hand und sagte: »Fahr mal die Straße da rauf.« Und ich fuhr. Zwei Stunden bergauf. Wirklich NUR bergauf! Das war eine wunderbare Erfahrung. Ich erinnere mich noch genau, wie ich oben ankam. Am Ende der Straße war eine kleine Wirtschaft. Dort habe ich mich ausgeruht und etwas getrunken. Während ich dort saß, beobachtete ich am Nachbartisch einige ältere Herren. Sie waren über ihre Wanderkarten gebeugt, dazwischen standen ihre vollen Bierkrüge und Teller mit Würsten und Sauerkraut. Diese ganze Szenerie habe ich nie wieder vergessen. Ich fantasierte kurz, dass Schubert gleich zur Türe hereinkommen könnte. Es war, als ob die Zeit dort stehen geblieben wäre. Aber zurück zu Thomas Larcher. Er kommt aus Tirol und lebt mit den Bergen – und mit deren Kehrseite, nämlich dem Klaustrophobischen der Täler. Dort ist es ziemlich laut, denn im Kessel hält sich der ganze Lärm. Es gibt also diesen starken Drang, hinaufzusteigen, der Ruhe und der Weite entgegen. Sowohl die Texte als auch die Musik Larchers haben diese beiden Seiten.

AL Ursprünglich schrieb Larcher dieses Stück für Singstimme und präpariertes Klavier, drei Jahre später erstellte er eine Orchesterfassung. Wie groß ist für Sie der Unterschied zwischen diesen beiden Versionen?

MP Die Klavierfassung ist, wie Sie schon sagten, für Singstimme und präpariertes Klavier – eine Spezialität von Thomas Larcher (*lacht*). Er liebt es, mit dem Klavierklang zu experimentieren, er benutzt zum Beispiel Gummikeile, um die Saiten zu dämpfen. Auch ist der Klavierpart nie einfach »nur« Begleitung. Im Gegenteil, es gibt einige Stellen, in denen sich das Drama nicht in der Stimme, sondern im Klavier abspielt. In Larchers Gedanken war da bestimmt schon immer ein ganz vielfältiges Spektrum an Farben, wie in einem Orchester. Insofern war die zweite Fassung ein Glücksfall. Und Thomas ist einfach ein fantastischer Orchestrator! Ich bin, ehrlich gesagt, sehr glücklich, diese beiden Fassungen zu haben. Außerdem glaube ich, dass ein so großer Orchesterapparat das Stück für die Zuhörer noch greifbarer werden lässt, denn es gibt nicht nur viel zu hören, sondern auch viel zu sehen!

AL Wie anspruchsvoll ist dieses Werk für Ihre Stimme?

MP Die Singstimme ist meist tonal geführt. Es gibt einige Passagen mit Arpeggien, die erinnern mich einerseits an Schubert-Lieder, andererseits ans Jodeln oder die traditionelle Volksmusik in Tirol. Vor allem aber verlangt der Stimmpart eine bedingungslose Klarheit des Textes. Die zugrundeliegenden Gedichte stammen von zwei Freunden Larchers, Hans Aschenwald und Alois Hotschnig. Larcher war es sehr wichtig, dass die Botschaft der Texte rüberkommt. Sie sind alle sehr kurz und manchmal rätselhaft und doppelbödig. Mich erinnern sie an Samuel Beckett.

AL Waren Sie während des Kompositionsprozesses in Kontakt?

MP Nein, meine Erfahrung mit Komponisten ist, dass sie sich nicht gerne beratschlagen. Ich bekomme das Stück meist erst, wenn es fertig ist. Glücklicherweise war ich bisher immer positiv überrascht (*lacht*)! Die Stücke passten eigentlich immer zu mir und meiner Stimme. Denn ich habe einfach einen besonderen Stil, und für bestimmte Musik funktioniert meine Stimme einfach besser. Die Oper des 19. Jahrhunderts, Wagner, Puccini und Verdi – das ist nicht mein Fall.

AL Woher kommt Ihre Liebe zu Texten?

MP (*überlegt lange*) Die Evangelisten in den Passionen – ja, ich glaube, das sind die Rollen, die mich schon immer begeistert haben. Es geht um's Geschichtenerzählen! Und ich liebe das Theater – schon seit meiner Jugend. Dass ich heutzutage noch so oft ins Theater gehe, mag natürlich auch mit meiner Frau zusammenhängen, die Bühnenbildnerin ist. Aber nicht nur! Die Welt des Theaters fasziniert mich, die Atmosphäre dort, selbst der Theater-»Sprech«. Auch mit Studenten arbeite ich übrigens immer zuerst am Text. Sie müssen das, was sie singen, verstanden

haben. Jedes einzelne Wort. Und damit meine ich nicht nur den Sinn, sondern auch, wie eine Sprache funktioniert. Das wird dann manchmal ein kleiner Linguistik-Kurs (*lacht*). Aber ich bin der Auffassung, wenn der Sänger es selbst nicht versteht, versteht es auch das Publikum nicht. Deswegen hat es das Lied-Repertoire im Konzertsaal zuweilen immer noch schwer. Es verlangt den Zuhörern viel ab, nämlich neben der Musik auch die poetische Idee zu verstehen. Dies dem Publikum zu erleichtern, ist die Aufgabe des Sängers. Allerdings ist oft die »einfache« Poetik die am besten singbare. Denken Sie zum Beispiel an Wilhelm Müller, den Autor der *Schönen Müllerin* und der *Winterreise*. Diese Texte sind relativ simpel. Auch das *Buch der Lieder* von Heinrich Heine ist nicht so kompliziert und daher leichter zu vermitteln. Von Shakespeare dagegen gibt es sehr wenige geeignete Textvorlagen für Lieder. Und wenn, dann stammen sie nicht aus seinen Sonetten. Sie sind einfach zu schwer zu singen ...

AL Braucht Ihre Stimme eine besondere Vorbereitung, je nachdem, was Sie singen? Das Mozart-Requiem, eine Passion, einen Liederabend?

MP Ich bin kein gutes Vorbild, denn eigentlich interessiert mich die Stimme gar nicht so sehr. Ich bin zwar Sänger, aber Kommunikation interessiert mich viel mehr. Oder die Grenzen und die Verletzlichkeit der Stimme. Ich werde nie wie Pavarotti klingen. Diese Stimme habe ich einfach nicht. Aber ich weiß ziemlich gut, was ich kann und was nicht.

AL Ihre Residenz beim Symphonieorchester geht mit diesen Konzerten schon zu Ende. Wenn Sie zurückblicken: An was erinnern Sie sich besonders gerne?

MP Ich schätze mich wirklich sehr glücklich, so oft hier in München bei diesem fantastischen Orchester gewesen zu sein! Was mich gleich zu Beginn unglaublich gefreut hat, war die Bereitschaft der Musiker, auch so viel Neues auszuprobieren. Wir haben die Residenz ja mit englischer Musik begonnen, mit Britten und Tippett. Das sind keine einfachen und bekannten Sachen, und auch mit dem Dirigenten, Ryan Wigglesworth, hatten die Musiker noch nicht zusammengearbeitet. Dann hatten wir ein Programm mit barocker Kammermusik, die *Johannes-Passion* und das Mozart-Requiem. Ja, wenn ich so darüber nachdenke, haben wir ein ziemlich großes musikalisches Gelände zusammen erschlossen. Alle Dinge, die ich besonders mag, durfte ich hier machen. Was gibt es Schöneres?

AL Da Ihnen Texte so wichtig sind: Sind Sie auch ein begeisterter Leser? Welches Buch ist denn gerade in Ihrem Koffer?

MP *The Waves* von Virginia Woolf. Im Moment bin ich in meiner Virginia-Woolf-Phase. Ich habe auch schon *To the Lighthouse* gelesen. Es ist wirklich besonders und wundervoll, wie sie schreibt. Aber ich versuche gerade auch, Thomas Mann ein bisschen näher zu kommen. Quasi als Vorbereitung auf mein nächstes großes Projekt, *Death in Venice* von Britten. *Buddenbrooks* habe ich schon gelesen. Jetzt kommen noch *Der Zauberberg* und *Doktor Faustus*. Aber auch seine Briefe und Essays interessieren mich. Ach, es gibt noch so viel ...

Erinnerungen an einen Walzer

Zu Maurice Ravel's *La valse*

Judith Kemp

Entstehungszeit

Erste Ideen ab 1906; endgültige Fertigstellung Dezember 1919 bis März/April 1920

Widmung

Misia Sert

Uraufführung

Fassung für zwei Klaviere: 23. Oktober 1920 im kleinen Wiener Konzerthausaal durch Maurice Ravel und Alfredo Casella;

Orchesterfassung: 12. Dezember 1920 in Paris durch das Orchestre Lamoureux unter der Leitung von Camille Chevillard;

Ballettfassung: 23. Mai 1929 an der Pariser Opéra durch die »Ballets Ida Rubinstein«

Lebensdaten des Komponisten

7. März 1875 in Ciboure (Département Pyrénées-Atlantiques) – 28. Dezember 1937 in Paris

»Für meine Mutter bedeutete der Frühling so viel, daß sie [...] zweimal monatlich in den Prater fuhr [...]. Es gab nur noch wenige Fiaker. Die Pferde starben vor Altersschwäche. Viele schlachtete man und aß sie als Würste. In den Remisen der alten Armee konnte man die Bestandteile der zertrümmerten Fiaker sehen. Gummiradler, in denen [...] die Esterházy's, die Dietrichsteins, die Trautmannsdorffs einst gefahren sein mochten.« Heimgekehrt aus dem Ersten Weltkrieg steht Franz Ferdinand Trotha in Joseph Roths Roman *Die Kapuzinergruft* aus dem Jahr 1938 vor den Scherben einer untergegangenen Welt: Das Wien seiner Jugend existiert nicht mehr. Erloschen ist der Glanz der einst so strahlenden Doppelmonarchie, verschwunden sind Adelstitel und Uniformen, die Walzerklänge sind verstummt.

Für eine ganze Generation – Kriegsverlierer wie Kriegsgewinner – folgt auf die traumatisierenden Kriegserlebnisse die verstörende Erfahrung, dass in der Heimat nichts mehr so ist, wie es einmal war. Einer dieser Heimkehrer ist der 42-jährige Maurice Ravel. Im März 1916 auf dringenden Wunsch endlich für wehrtauglich befunden und in den Folgemonaten als Lastwagenfahrer für die französische Armee im Dienst, gewinnt Ravel rasch Klarheit über die Wirklichkeit des Krieges. Von der anfänglichen Euphorie, den patriotischen Heldenphantasien, die er mit so vielen geteilt hatte, ist bald nichts mehr zu spüren. Obwohl Ravels Soldatendasein krankheitsbedingt nach einem guten Jahr bereits zu Ende ist, prägen ihn die Ereignisse jener Monate. Wie für viele bedeutet auch für ihn der Weltkrieg eine gravierende Zäsur in der eigenen Biographie, die in logischer Konsequenz Einfluss auf sein Werk nimmt.

Im Dezember 1919 macht sich Ravel an die Neukonzeption eines Stücks, dessen erste Pläne bereits mehr als ein Jahrzehnt zurückliegen: Wien, eine »Hommage an Johann Strauß« aus dem Jahr 1906. Ein »großer Walzer« sollte es damals werden, eine Symphonische Dichtung als »Ausdruck der Lebensfreude«, ein Schweben in »Walzer-Seligkeit«. Ein anderes Walzer-Projekt, die *Valses nobles et sentimentales* aus dem Jahr 1911, verdrängte die Idee. Und Wien geriet in Vergessenheit, bis Sergej Diaghilew, Gründer der berühmten »Ballets russes«, Choreograph und künstlerischer Wegbegleiter von Igor Strawinsky, 1919 mit einem Kompositionsauftrag für ein Ballett an Ravel herantritt. Ravel greift die alte Idee wieder auf und verändert Titel und Werkbezeichnung: Aus dem »Poème symphonique« Wien wird *La valse*, »Poème chorégraphique pour orchestre«. Wie detailliert Ravels eigene szenische Vorstellungen sind, zeigt sein Vermerk in der Partitur: »Durch wirbelnde Wolken sind Walzer tanzende Paare schwach erkennbar.

Allmählich zerteilen sich die Wolken: Bei Buchstabe A sieht man eine ungeheuer große Halle mit einer wirbelnden Menschenmenge. Die Szene wird allmählich heller. Das Licht der Kandelaber verbreitet sich in strahlendem Fortissimo bei Buchstabe B. Ein Kaiserhof um 1855.«

Doch das Bild, das hier so märchenhaft beschworen wird, trügt: Wien und sein Kaiserhof sind Vergangenheit. Die Maske der heilen Walzerwelt ist herabgefallen, und die Gesichtszüge des neuen Europas sind verzerrt von Krieg und Zerstörung. Wien ist nicht mehr Wien und Walzer nicht mehr Walzer. Bereits mit den ersten Takten von *La valse*, die mit ihrem bedrohlichen Bassgrummeln eher die Assoziation an Steven Spielbergs *Weißer Hai* als an rauschende

Ballkleider hervorrufen, wird dies deutlich. Die Welt, in der dieser Walzer beginnt, ist düster und unheimlich, in chromatischen Läufen und Glissandi kündigt sich ein unheilbringender Sturm an. Durch die Wolkenwand klingen hier und da – wie im Traum – Erinnerungen an Walzermelodien an, die sich verdichten und im Mittelteil die schillernde Illusion einer untergegangenen Welt auferstehen lassen. Spätestens mit der Wiederkehr des Anfangsmotivs tritt die ideelle Tendenz des Werks jedoch deutlich hervor, wenn sich der Walzer mehr und mehr »in einen apokalyptischen Totentanz verkehrt, in dem sich das Abendland in immer schnellerem Wirbel seinem Untergang entgegendreht« (Michael Stegemann). Spätestens in der Coda erweist sich *La valse* mit »grelle Blechbläser-Glissandi und den plötzlichen Verschiebungen des Dreier-Metrums als fataler, (selbst)zerstörerischer und fratzenhafter Abgesang auf ein ganzes Jahrhundert« (M.S.). Und wie die Stadt Wien wehmütig dem verklungenen Klappern der Fiaker auf den Straßenpflastern nachlauscht, die zertrümmert in den Remisen einer untergegangenen Armee liegen, so ist auch in Ravels *La valse* nichts geblieben als eine körperlose Idee, die Erinnerung an einen Walzer.

BIOGRAPHIEN

Mark Padmore

Geboren in London und aufgewachsen in Canterbury, widmete sich Mark Padmore zunächst der Klarinette, bevor er seine Gesangsausbildung am King's College in Cambridge aufnahm. Nach Abschluss seines Studiums etablierte sich der Tenor rasch als anerkannter Barock-Experte, namentlich als Bach- und Händel-Interpret. Berühmt wurden seine Aufnahmen des Händel'schen *Messiah* mit Les Arts Florissants unter William Christie, der Bach'schen Passionen unter Philippe Herreweghe und Paul McCreesh sowie der Bach-Kantaten unter John Eliot Gardiner und Philippe Herreweghe. Gerade für die Bach'schen Evangelisten gilt Mark Padmore derzeit als Idealbesetzung, wie er erst kürzlich in der *Johannes-Passion* unter Herbert Blomstedt wieder eindrucksvoll unter Beweis stellen konnte. Auch auf der Opernbühne widmet sich der Tenor gerne dem Barock-Repertoire, etwa den Opern von Jean-Philippe Rameau, doch reicht sein Rollenspektrum weit darüber hinaus bis zur zeitgenössischen Musik. So sang er den Orpheus in Harrison Birtwistles Oper *The Corridor* 2009 bei der Uraufführung beim Aldeburgh Festival sowie in Bregenz und 2016 beim Holland Festival in Amsterdam. Im Januar 2017 war er in George Benjamins Oper *Written on Skin* am Royal Opera House Covent Garden in London zu erleben. Als Liedsänger widmet sich Mark Padmore immer wieder den drei Zyklen Franz Schuberts – die gemeinsam mit Paul Lewis veröffentlichte *Winterreise* wurde mit dem Vocal Solo Award des Magazins *Gramophone* ausgezeichnet. Für Schumanns *Dichterliebe* mit Kristian Bezuidenhout gewann er 2011 einen Edison Klassiek Award, und 2013 erhielt der Tenor einen ECHO Klassik für die Aufnahme von Britten's *Serenade* und *Nocturne* sowie Gerald Finzis *Dies Natalis*. Zahlreiche Werke wurden eigens für Mark Padmore komponiert, hierzu zählen Lieder von Sally Beamish, Thomas Larcher, Harrison Birtwistle, Alec Roth, Huw Watkins, Hans Zender und Ryan Wigglesworth. 2016 wurde ihm bei den Musical America Awards die Auszeichnung »Vocalist of the Year« verliehen. Neben seiner Sängerkarriere leitet der Brite als Artistic Director das St Endellion Summer Music Festival im britischen Cornwall. 2014 erhielt er die Ehrendoktorwürde der University of Kent seiner Heimatstadt Canterbury. Dem Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks ist Mark Padmore bereits seit 2000 durch zahlreiche Auftritte verbunden, für diese Saison wurde er zum »Artist in Residence« ernannt. Aus der bisherigen Zusammenarbeit gingen bereits mehrere erfolgreiche CD-Einspielungen hervor, so von Britten's *War Requiem* unter der Leitung von Mariss Jansons sowie Haydns *Schöpfung* und Beethovens *Missa solemnis*, beide unter Bernard Haitink.

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. Tournées 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 dem Grammy geehrt. Bei einem Orchesterranking der Zeitschrift *Gramophone*, für das international renommierte Musikkritiker nach »the world's greatest orchestras« befragt wurden, kam das Symphonieorchester auf Platz sechs.

Mariss Jansons

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

IMPRESSUM

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

MARISS JANSONS
Chefdirigent
NIKOLAUS PONT
Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk
Rundfunkplatz 1
80335 München
Telefon: (089) 59 00 34 111

PROGRAMMHEFT

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK
Publikationen Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks

REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)
Dr. Vera Baur

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG

Antonia Schwarz, München

TEXTNACHWEIS

Renate Ulm (Schumann): aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 9./10. Februar 2006; Renate Ulm (Larcher): Originalbeitrag für dieses Heft; Andrea Lauber: Interview Mark Padmore; Judith Kemp: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 30. Juni/1. Juli 2011; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks.

AUFFÜHRUNGSMATERIALIEN

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Schumann, Ravel); © SCHOTT MUSIC Ltd., London (Larcher).

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