

**GERSTEIN**

**PAPPANO**

**BERNSTEIN**

**RACHMANINOW**

**Donnerstag 14.6.2018**  
**Freitag 15.6.2018**  
**8. Abo A**  
**Philharmonie**  
**20.00 – ca. 22.00 Uhr**

**Samstag 16.6.2018**  
**4. Abo S**  
**19.00 – ca. 21.00 Uhr**

**17/18**

ANTONIO PAPPANO  
Leitung

KIRILL GERSTEIN  
Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG  
**Do./Fr., 14./15.6.2018**  
18.45 Uhr  
**Sa. 16.6.2018**  
17.45 Uhr  
Moderation: Uta Sailer  
Gast: Antonio Pappano

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND  
im Radioprogramm BR-KLASSIK  
Freitag, 15.6.2018  
Pausenzeichen:  
Uta Sailer im Gespräch mit Antonio Pappano und Kirill Gerstein

VIDEO-LIVESTREAM  
auf [br-klassik.de](http://br-klassik.de)  
Freitag, 15.6.2018

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

## PROGRAMM

### Leonard Bernstein

Symphonie Nr. 2 für Klavier und Orchester  
»The Age of Anxiety«

#### Part One

- The Prologue. Lento moderato
- The Seven Ages. Variations 1–7
- The Seven Stages. Variations 8–14

#### Part Two

- The Dirge. Largo
- The Masque. Extremely fast
- The Epilogue. Adagio – Andante – Con moto

Pause

### Sergej Rachmaninow

Symphonie Nr. 2 e-Moll, op. 27

- Largo – Allegro moderato
- Allegro molto
- Adagio
- Allegro vivace

## »Die existenzielle Krise des 20. Jahrhunderts«

### Wystan Hugh Audens *The Age of Anxiety* und Leonard Bernsteins Adaption

Monika Lichtenfeld

#### Entstehungszeit des Gedichts

1944–1946

#### Widmung

Dem englischen Lyriker und Journalisten John Betjeman

#### Erstdruck

1947 (USA)

1948 (England)

#### Lebensdaten des Lyrikers Wystan Hugh Auden

21. Februar 1907 in York – 29. September 1973 in Wien

#### Entstehungszeit der Symphonie

Sommer 1947 – 20. März 1949 in New York City

#### Widmung

Serge Koussevitzky

#### Uraufführung

8. April 1949 in Boston mit dem Boston Symphony Orchestra unter der Leitung von Serge Koussevitzky mit Leonard Bernstein am Klavier

#### Lebensdaten des Komponisten Leonard Bernstein

25. August 1918 in Lawrence (Massachusetts) – 15. Oktober 1990 in New York

Die Idee der »dramatischen Symphonie«, wie sie Berlioz exemplarisch in seiner *Symphonie fantastique* realisierte, hat – mehr als ein Jahrhundert später – auch Leonard Bernsteins symphonisches Œuvre nachhaltig geprägt. Seinen drei Symphonien *Jeremiah* (1942), *The Age of Anxiety* (1949) und *Kaddish* (1963), die alle ein religiöses, literarisches oder weltanschauliches Programm thematisieren, hat man oft den Vorwurf der unklaren Gattungsästhetik gemacht, der absichtsvoll theatralischen Inszenierung eines absolut-musikalischen Genres. Bernstein selbst freilich bekannte sich zu solcher Theatralik, sofern sie nicht als Makel, vielmehr als spezifische Eigenart seiner schöpferischen Produktion begriffen werde. »Ich habe den Verdacht, dass jedes Werk, das ich schreibe, für welches Medium auch immer, in gewisser Hinsicht tatsächlich Theatermusik ist«, formulierte er in einer Programmnotiz zu seiner Symphonie Nr. 2 für Klavier und Orchester mit dem Titel *The Age of Anxiety (Das Zeitalter der Angst)*.

Das groß angelegte Werk von knapp 40 Minuten Dauer entstand 1947 bis 1949 während einer Periode ausgedehnter Konzertreisen. »Ich arbeitete ständig daran – in Taos, in Philadelphia, Richmond (Massachusetts) und Tel Aviv, in Flugzeugen, Hotelhallen und zuletzt, eine Woche vor der Uraufführung, in Boston.« Bernstein vollendete die Particellskizze am 9. Februar 1949 und orchestrierte sie anschließend während einer ein-monatigen Tournee mit dem Pittsburgh Symphony Orchestra. Auf der letzten Seite notierte er am 20. März 1949: »New York City – erster Frühlingstag«. Die Widmung der Partitur ging an Serge Koussevitzky, den väterlichen Freund und Mentor; er dirigierte auch die Uraufführung mit dem Boston Symphony Orchestra am 8. April 1949, wobei Bernstein selbst den solistischen Klavierpart spielte. In der revidierten Fassung von 1965 hat Bernstein die Rolle des Klaviers zumal im Epilog wesentlich erweitert, ihm mehrere, ursprünglich für Streicher bestimmte Passagen zugewiesen und vor der Coda eine Kadenz eingefügt – derart, dass die Symphonie nunmehr mit einem regelrecht konzertanten *Finale* schließt.

Als thematischer Vorwurf oder, besser gesagt, als inneres Programm des Werks fungiert Wystan Hugh Audens *The Age of Anxiety*, ein 80 Druckseiten umfassendes Versepos mit dem Untertitel *A Baroque Eclogue*, niedergeschrieben zwischen Juli 1944 und November 1946. Drei Männer und eine Frau (Malin, Quant, Emble, Rosetta) – einsame, von Lebensängsten, Pessimismus und traumatischen Erfahrungen geprägte Individuen – treffen am Abend eines Allerseelentages während des Zweiten Weltkriegs in einer New Yorker Bar aufeinander und verbringen trinkend und diskutierend gemeinsam die Nacht, ohne sich wirklich näherzukommen. In den Gesprächen, Monologen, Reflexionen dieser vier Menschen entfaltet Audens Dichtung eine Fülle von Motiven der modernen Theologie, Philosophie und Tiefenpsychologie und verknüpft sie zu einer Art psychosozialen Diagramm der Entfremdung und Isolation, der existenziellen Krise um die Mitte des 20. Jahrhunderts. Als Bernstein im Sommer 1947 *The Age of Anxiety* zum ersten Mal las, fühlte er sich sofort schöpferisch stimuliert, und die Idee einer symphonischen Umsetzung des Textes nahm, seinem eigenen Bekenntnis nach, fast zwanghafte Formen an. Was Bernstein an dieser Dichtung besonders faszinierte, war zum einen die Problematik der Glaubenssuche mit ihrer stark jüdischen Färbung und ihren apokalyptischen Dimensionen, zum anderen die suggestive Atmosphäre des nächtlichen Manhattan von der Abenddämmerung bis zum Morgengrauen, schließlich – nicht zuletzt – die vielschichtige Struktur des Textes, seine Montage unterschiedlicher poetischer »Niveaus«, seine so kunstvolle wie virtuose Sprache.

Kaum verwunderlich, dass Bernstein bei einer solchen dichterischen Vorgabe den Gedanken an eine »wortwörtliche Vertonung«, etwa in Form einer Vokalsymphonie, sofort verwarf. Ihm ging es nicht um programmatische Illustrierung, nicht um eine Nachbildung der Dichtung in Musik. Vielmehr schwebte ihm eine autonome musikalische Form vor, die mit ihren eigenen Mitteln etwas von der komplexen Struktur und atmosphärischen Intensität des Textes vermittelt.

Gleichwohl korrespondiert Bernsteins symphonische Konstruktion in groben Umrissen mit dem Aufbau der Dichtung. Er gliederte Audens sechs Kapitel in zwei große, deutlich voneinander abgehobene Teile, von denen jeder drei pausenlos ineinander übergehende Binnensätze umfasst. Im ersten Teil sind dies *The Prologue (Der Prolog)*, *The Seven Ages (Die sieben Zeitalter)* und *The Seven Stages (Die sieben Stadien)*, im zweiten Teil *The Dirge (Der Trauergesang)*, *The Masque (Das Maskenspiel)* und *The Epilogue (Der Epilog)*. Diese kunstvolle Formdisposition von sechs kontrastreich aufeinander bezogenen Abschnitten lässt sich jedoch auch als großer symphonischer Viersatzzyklus interpretieren. Demnach bildet Teil I mit einer langsamen *Introduktion* (Nr. 1) und zwei großen, sieben teiligen Variationenreihen (Nr. 2 und 3) gewissermaßen den Hauptsatz der Symphonie, dem in Teil II ein dreiteiliges *Largo* (Nr. 4), ein Sonatensatz-Scherzo (Nr. 5) von

pointierter Jazzidiomatik und ein hymnisches *Adagio-Finale* nach dem Vorbild gewisser symphonischer Schlusssätze von Mahler folgen.

Das theatralische Element, die szenische Idee dieser Symphonie tritt vor allem in ihrer quasi konzertanten »Dramaturgie« hervor. Nicht von ungefähr hat der Komponist Bernstein dem Pianisten Bernstein hier einen extrem virtuosen Solopart maßgeschneidert. Das Konzept einer Symphonie mit Klaviersolo »entstand aus meiner außergewöhnlichen persönlichen Identifizierung mit der Dichtung. In diesem Sinn stellt der Pianist beinahe einen autobiographischen Protagonisten dar, dem das Orchester wie ein Spiegel gegenübersteht, worin er sich analytisch, in modernem Ambiente, betrachtet.«

## Im orchestralen Spiegel

### Zu Leonard Bernsteins Zweiter Symphonie *The Age of Anxiety*

Renate Ulm

Leonard Bernstein, dessen 100. Geburtstag dieses Jahr gefeiert wird, stand als knapp 30-jähriger Pianist, Komponist und Dirigent nach der Lektüre von Wystan Hugh Audens Gedicht *The Age of Anxiety* sofort in dessen Bann. Er identifizierte sich mit Audens inneren Monologen wie Dialogen über »Gott und die Welt« – Kindheitserinnerungen, Kriegserlebnisse, Familiengeschichten und persönlichen Einstellungen zum Glauben, die daraus erwachsenden Konflikte und die Reaktionen auf die anderen Protagonisten. Angeregt dadurch schrieb er seine Symphonie Nr. 2 für Klavier und Orchester mit dem Titel *The Age of Anxiety*, die ihn als Pianist spiegelte. »Das Werk ist deshalb kein Concerto im virtuosensinn«, erklärte Bernstein im Vorwort der Partitur, auch wenn er Audens Gedicht als »eines der erschütterndsten Beispiele reiner Virtuosität in der Geschichte der englischen Poesie« ansah. Der Komponist wollte in seinem Werk gar nicht den Inhalt der Dichtung transportieren, sondern nur deren literarische Form aufgreifen, doch beim erneuten Lesen der fertiggestellten Partitur entdeckte er »Detail für Detail der programmatischen Bezüge zum Gedicht – Details, die sich ›selbst geschrieben‹ hatten, völlig ungeplant und unbewusst«. Seither vertraute Bernstein auf das mitschaffende Unbewusste »als Quelle der Weisheit« und war zufrieden, »diese Details in der Partitur hinterlassen« zu haben.

#### **Eine Brücke ins »Reich des Unbewussten«**

Eine junge Frau und drei Männer treffen sich zufällig in einer Bar in der Third Avenue. Alle sind von den Zeitläufen, dem Kriegseintritt der Amerikaner in den Zweiten Weltkrieg, verunsichert und trinken, um die äußeren und inneren Konflikte zu betäuben oder – im besten Falle – für sich zu lösen. Also »beginnen sie eine Art Gespräch über den Zustand der Menschheit«, fasst Bernstein den *Prologue* Audens zusammen. Entsprechend komponierte er eine sehr kurze Einführung mit zwei wichtigen, das gesamte Werk prägenden Themen: einem archaisch anmutenden »Gespräch« zweier Klarinetten und ihren jeweiligen Echotönen und eine lange absteigende melodische Linie in der Flöte als symbolische Brücke hinab in »das Reich des Unbewussten«, das die Gedankengänge und Gespräche der Protagonisten steuert.

#### **Im musikalischen Zeitraffer von Archaik bis Zwölfton**

*The Seven Ages (Die sieben Zeitalter)* bauen auf den im *Prologue* vorgestellten Urmotiven auf, die in sieben Variationen weiterentwickelt werden. Zunächst greift der Pianist den archaischen Dialog der Klarinetten auf, und die Harfe übernimmt das »Brückenthema« der Flöte zu beunruhigenden Tremoli der Celli. »Das Leben wird rückblickend aus vier verschiedenen Blickwinkeln betrachtet«, resümierte Bernstein im Vorwort. »Jede Variation greift einige Motive aus der vorangegangenen Variation auf und entwickelt sie weiter.« So prägt die stetige Abwärtsbewegung mit einer neu eingeführten Gegenstimme die zweite Variation. Ohne Klaviersolisten (3. Variation) wird eine anrührende Melodie zum Pizzicato der tiefen Streicher gespielt, dann tritt der Pianist (4. Variation) mit einer quirligen Themenvariante im 5/8-Takt hervor, die sich mit erweitertem Schlagzeug in der 5. Variation zu seinem heftigen Ausbruch steigert. In der 6. Variation hält der Pianist mit einem zwölftonartigen Klavier-Solo wie verwirrt inne, und mit der 7. Variation wird wieder der Bogen zurück zum Anfang geschlagen. Bernstein hat dem Orchester den Part des »Spiegels« zugedacht, in dem der Klaviersolist in den verschiedenen Stimmungslagen mal extrovertiert, mal leise reflektiert wird.

### **Eine alkoholisierte Traum-Odyssee**

Ein zweiter Variationensatz *The Seven Stages (Die sieben Stadien)* folgt, in dem sich die schon eingeführten Motiv-Charaktere weiterentwickeln. »Die vier [Protagonisten]« nutzen jede Gelegenheit, allein oder paarweise voranzugehen, die Partner zu tauschen und bei all dem immer wieder ihr ureigentliches Ziel zu verfehlen.« Mag sein, dass diese Verfehlungen der Menschen ein verkürztes *Dies-Irae*-Motiv (die ersten drei Töne im Klavier) provoziert haben (Variation 8), das in allen weiteren Variationen wie eine Mahnung aufblitzt. Ausgelassenheit und aufgesetzte Lebensfreude werden in der 9. Variation durch das »Tempo di Valse« ausgedrückt, ein aber wenig geschmeidiger Tanz, der von einem unruhigen Klaviersolo abgelöst wird (10. Variation). Die Zerrissenheit der Personen zeigt sich in der 11. Variation durch große Sprünge, die alle mit Sforzato-Zeichen versehen sind. Diese überhitzte Passage mündet in ein Staccato- und Pianissimo-Solo des Klaviers (12. Variation), dessen »Drive« das gesamte Orchester schließlich mitreißt (13. Variation) und zu einem fulminanten Schluss (14. Variation) führt. »Wenn sie [die vier Personen] aus dieser Traum-Odyssee erwachen«, schreibt Bernstein, »hat sie die gemeinsame Erfahrung (und der Alkohol) zusammengeschmiedet, sie beginnen wie ein gut eingespielter Organismus zu funktionieren.«

### **Katzenjammer und Lamento**

*The Dirge (Der Trauergesang)*, der erste Satz des zweiten Teils, ist eine bedrückende wie grelle Trauermusik mit kadenzartigem Klavier-Solo. Das Klage lied wird von einer aufsteigenden Melodie im Klavier eröffnet, die als gespiegeltes »Brücken-Thema zum Unbewussten« angesehen werden kann, so als würden die vier Personen jetzt mit einem argen Katzenjammer wieder ins Bewusstsein zurückkehren. Bernstein nutzt auch hier wieder eine Zwölftonreihe, aus der das Hauptthema gewonnen wurde. Auf einen neuerlichen Klageschrei des Orchesters klingt *The Dirge* nach einem Duo von Violine und Klarinette und dessen Übernahme im Klavier im dreifachen Piano aus. »Dieses Klage lied wird von den vier Personen gesungen«, beschrieb Bernstein diesen Satz, »wenn sie im Taxi auf der Fahrt zum Appartement der jungen Frau sitzen, um dort den Absacker einzunehmen. Sie betrauern den Verlust des ›Übervaters‹, der immer Anordnungen gibt, richtige Lösung findet und Gesamtverantwortung auf sich nimmt.«

### **Jazz-Intermezzo**

Der mitreißendste und jazzigste Satz der Symphonie ist *The Masque (Das Maskenspiel)*. Die Gruppe übernachteter Menschen ist im Appartement der jungen Frau fest entschlossen, Party zu machen, obwohl sie eigentlich alle nach Hause, aber das Vergnügen der anderen nicht verderben wollen. Kein Wunder, dass die Feier in Enttäuschung endet und die Akteure frustriert auseinandergehen. Der Satz ist als *Scherzo* für Klavier und viel Schlagzeug mit Glockenspiel und Xylophon sowie für Harfe und Celesta angelegt. Es ist »eine Art groteskes Jazz-Piano mit nervösen, sentimentalen, selbstzufriedenen, wilden Wendungen«, erläutert Bernstein den inhaltlichen Bezug. Der Abbruch des Festes wird wie im Film durch einen harten Schnitt bewirkt: In das eher kammermusikalische Jazz-Intermezzo bricht das volle Orchester herein und eröffnet damit zugleich den *Epilogue*.

### **Trompetenmelodie als Glaubensmotiv**

Im dichterischen *Epilogue (Epilog)* zieht Auden den Schluss, dass der Menschheit allein der Glaube fehle, um sich in dieser Welt behaupten zu können. Bei Bernstein intonieren die Trompeten eine Art Chanson, während der Klavierpart dem Pianino übergeben wird und mit diesem allmählich verklingt. »Die Streicher antworten in einer melancholischen Erinnerung an den *Prologue*; wieder und wieder stimmen die Bläser die Melodie gegen die zunehmende Spannung der Streicher-Einsamkeit an.« Doch am Ende gibt Bernstein dem Werk im Pianissimo noch eine positive Wendung zu einem – wo möglich – »wiederentdeckten Glauben«. Bernstein fasst es so zusammen: »Nachdem man alle möglichen Wege, um den Glauben zu finden, ausprobiert hat und gescheitert ist, stellt sich heraus, dass das Ziel – ein reines, diatonisches Trompetenmotiv – gleichsam vor der eigenen Tür liegt, dort wo man am wenigsten danach sucht. Etwa in diesem Glas Orangensaft, das ich hier in meiner Hand halte. Dies ist Gott in dem Orangensaft [...] Es ist im Grunde eine buddhistische Idee – Gott ist in allem, auch im kleinsten Ding.« Ursprünglich hatte Bernstein geplant, den Solisten im *Epilogue* nicht mehr spielen zu lassen, er sollte nach diesem Abend als gewandelte Persönlichkeit »das orchestrale Vorgehen wie auf einer

Kino-Leinwand beobachten«. Nur in den letzten vier Takten greift er nochmals mit einem »heftigen Akkord der Bekräftigung ein, obwohl er selbst nicht an dieser ›Angst-Erfahrung‹ der anderen teilgenommen hat«.

### **Revision des Finales**

Als die Uraufführung unter der Leitung von Serge Koussevitzky mit Leonard Bernstein als Solisten in Boston stattfand, saß der als höchst motorisch bekannte Lenny beim *Epilogue* also acht Minuten auf der Bühne. Er sah sich das Orchester interessiert an, hatte er sich ja selbst zur Untätigkeit verdammt – acht Minuten können sehr lang sein –, und knallte am Ende im dreifachen Forte einen Akkord in die Tasten. Als Gag mag dies schon gut angekommen sein, doch Bernstein war damit letztlich nicht zufrieden. Er nahm sich das Werk noch mehrfach vor, aber erst 16 Jahre später hatte er die zündende Idee: Er ließ den Solisten nach einem lauten Orchestereinstieg nochmal so richtig losjazzen mit der ebenfalls solistischen Trompete und dem rhythmisch anheizenden Schlagzeug und gab dem Solisten, nach einem elegischen Lamento-Teil, nochmals Raum für einen großen Kadenz-Ausbruch, in dem einige Themen der vorangegangenen Sätze reminiszenzartig auftauchen und ein Resümee der ganzen Symphonie für Klavier und Orchester gezogen wird. »Jetzt war ich zufrieden«, schrieb Bernstein in der Neuausgabe der Partitur, »das Werk hat nun seine finale Form gefunden.«

## **»Von oft luxurierender Espressivität«**

### **Zu Sergej Rachmaninows Zweiter Symphonie e-Moll, op. 27**

Matthias Corvin

#### **Entstehungszeit**

1906/1907 in Dresden

#### **Widmung**

Dem russischen Komponisten Sergej Tanejew

#### **Uraufführung**

26. Januar / 8. Februar 1908 in Sankt Petersburg unter der Leitung des Komponisten

#### **Lebensdaten des Komponisten**

20. März / 1. April 1873 auf dem Landgut Semjonowo /Nowgorod –

28. März 1943 in Beverly Hills / USA

In Dresden fühlte sich Sergej Rachmaninow wohl. In den Jahren 1906 bis 1909 verbrachte der Russe jeden Winter in der sächsischen Stadt mit ihren prächtigen Barockbauten. Eine Villa am Stadtrand wird zur Residenz gewählt, dort wohnte der Komponist mit seiner Ehefrau Natalja, der kleinen Tochter Irina und der 1907 geborenen Tatjana. »Wir leben hier wie die Einsiedler: sehen niemand, kennen niemand und besuchen niemand«, berichtete Rachmaninow seinen Freunden in Russland. In dieser Abgeschlossenheit konnte er besonders gut arbeiten.

Sicher drängten den Mitdreißiger auch die erste russische Revolution gegen das Zarenregime 1905 und berufliche Misserfolge ins Ausland. Doch es war auch die Liebe zur deutschen Kultur, die ihn nach Dresden führte. Dort komponierte er seine Erste Klaviersonate, die er als Fantasie über Goethes *Faust* konzipierte. Im Museum der bildenden Künste im benachbarten Leipzig hing eine Version des Bildes *Die Toteninsel* des Schweizers Arnold Böcklin, das Rachmaninow zu einer Tondichtung inspirierte. Die Dresdner Semperoper war außerdem eine Hochburg des jungen Richard Strauss. Besonders seine neuartig instrumentierte Oper *Salome* faszinierte die Musikwelt, auch Rachmaninow geriet darüber »völlig in Begeisterung«. Das Orchester in Dresden – die heutige Staatskapelle – galt schon damals als eines der besten der Welt. So erträumte sich der russische Besucher nach einer Vorstellung, wie es wäre, wenn hier einmal eine seiner Opern aufgeführt würde. Er selbst hatte seine Dirigentenstelle am Moskauer Bolschoi-Theater kurz zuvor gekündigt, seine Bühnenwerke *Skupoj rycar'* (*Der geizige Ritter*) nach Puschkin und *Francesca da Rimini* nach Dante hatten dort keinen nachhaltigen Erfolg erzielt.

Im benachbarten Leipzig hörte er das Gewandhausorchester unter seinem berühmten Chef Arthur Nikisch. »Im wahrsten Sinne des Wortes genial. Darüber hinauszugehen ist nicht möglich«,

schrieb Rachmaninow nach einem Konzert mit Brahms' Erster und Tschaikowskys Sechster Symphonie. Vielleicht resultierte daraus auch seine eigene Strenge als Orchesterleiter. Er selbst sprach von einer »ungeheuren Selbstbeherrschung, eine besondere Kraft, Ruhe zu bewahren«, die einen Dirigenten auszeichne. Der Zeitzeuge Michail Bagrinowskij berichtete allerdings, dass Rachmaninow am Pult auch »sehr fordernd, unnachgiebig und sogar herrisch« gewesen sei. Rachmaninow hatte aufgrund seines absoluten Gehörs eine »sensible Klangwahrnehmung« und bemerkte sogar »kleine Ungenauigkeiten«, selbst im »dicksten Getöse«. Der ausgesprochene Perfektionist »begegnete dem Orchester nicht bittend, sondern [...] in einem Ton, der keinerlei Widersprüche duldet«, so Bagrinowskij. Eine ähnliche Perfektion legte Rachmaninow auch bei der Komposition an den Tag. Im Grunde war er mit seinen Werken nie ganz zufrieden.

Rachmaninows Zweite Symphonie entstand im Überfluss der Dresdner Eindrücke. Das Trauma vom Misserfolg der Uraufführung seiner Ersten 1897 in St. Petersburg steckte ihm noch tief in den Knochen; das Werk wurde von der Kritik damals als »armselig in seiner thematischen Erfindung und krankhaft pervers in seiner Harmonik« abgelehnt. Aus der daraus resultierenden Krise und einer medizinisch behandelten Depression rettete ihn sein Zweites Klavierkonzert c-Moll von 1901, das er in ganz Europa spielte. Dem schwermütig eingedunkelten, in opulenten Streicherklang gehüllten Tonfall dieses beliebten Konzerts folgt auch die neue Symphonie in e-Moll. Das Werk reiht sich in die spätromantische Tradition russischer Symphonien ein, die von Peter I. Tschaikowsky über Alexander Borodin zu Alexander Glasunow führt.

Gegenüber seinen beiden anderen Symphonien ist die Zweite seine »konservativste«. Die Erste ist in ihrer konsequenten Themen-Transformation aus dem einleitenden »Dies irae«-Motiv stark an Franz Liszt angelegt, während die in den USA uraufgeführte Dritte (1936) bezüglich Schlankeheit und Orchestermixturen Rachmaninows modernste ist – die er selbst auf Schallplatte verewigte. Aber die Zweite geht unmittelbar ins Ohr. So wundert es nicht, dass die von Rachmaninow erstmals am 26. Januar 1908 im St. Petersburger Mariinskij-Theater und am 2. Februar im großen Saal des Moskauer Konservatoriums dirigierte einstündige Symphonie seine meistgespielte wurde. Von einer »ganz persönlichen Handschrift« sprach anschließend der Kritiker Yuli Engel und erhob Rachmaninow zugleich zum »würdigen Nachfolger Tschaikowskys«.

Im vorangestellten *Largo* werden ernste Bläserklänge und ein elegisches Streicherthema eingeführt und intensiv gesteigert. Die schwärmerischen und weit aufblühenden Themen des schnellen Teils (*Allegro moderato*) wachsen organisch aus dieser Einleitung hervor. Später erinnern signalartige Blechbläser, düstere Schattierungen und die sich aufbäumende Expressivität an ein Musikdrama. So wurden in dieser Symphonie Einflüsse aus der erwähnten ekstatischen Dante-Oper *Francesca da Rimini* erkannt. Rachmaninow kreierte diesen Kopfsatz mit wirkungsvoller Dramaturgie und in wellenartigen Spannungsbögen. Dem Orchester entlockt er bereits hier eine reiche Farbenpracht.

Effektiv instrumentiert ist auch der zweite Satz (*Allegro molto*) – samt Schlagwerk und Glockenspiel. Er bietet eine eigenwillige Mischung aus *Scherzo* und *Rondo* im geraden Takt und in Moll. Über dem treibenden Grundrhythmus eröffnet eine Hörner-Fanfare das prägnante Hauptthema. Für Kontrast sorgt eine Streicherkantilene in Dur. In der Mitte konzertiert das Orchester in einem erst gehetzten, dann marschartigen Fugato – sicher als Beweis handwerklicher Meisterschaft. Zum leise verklingenden Ende erinnern mahnende Blechbläser an ein Motiv aus dem ersten Satz.

Zu den dankbarsten Rachmaninow-Stücken gehört das folgende *Adagio*. In kreisenden Bewegungen entfaltet sich eine expansive Dur-Melodie, vorgestellt von Violinen und umfangreich fortgeführt von der innigen Melodie der Solo-Klarinette. Mit »oft luxurierender Espressivität«, so der Musikjournalist Alfred Beaujean, besingt dieser Satz das Ende der Romantik, als deren letzter Protagonist Rachmaninow für viele ja gilt. Sicher war er als Symphoniker nicht so progressiv wie sein Landsmann Alexander Skrjabin, Wortführer und Vorbild der russischen Avantgarde der 1910er und 1920er Jahre. Auch gegenüber den Symphonien Gustav Mahlers oder der Orchestersprache der Franzosen Claude Debussy und Maurice Ravel wirkt Rachmaninows Klangästhetik stärker im 19. Jahrhundert verwurzelt. Erst das nach seiner Emigration in die USA 1917 entstandene Spätwerk setzt andere Akzente. Im Westen wurde er vor allem als führender Pianist seiner Zeit angesehen,

als Verfasser slawisch-romantischer Klaviermusik. Seine Aufnahmen für die »Victor Talking Company« gelten als Weg-weiser des modernen Klavierspiels.

Bis zur kommunistischen Revolution war Rachmaninow dem kulturellen Wohlwollen des Zarenreichs eng verbunden. Er selbst entstammte dem russischen Adel, auch wenn sein Vater die fünf Landgüter der Familie leichtfertig herunterwirtschaftete. Der jungen Sowjetrepublik stand er daher skeptisch gegenüber – was dort zu einem zeitweiligen Boykott seiner Werke führte. Allerdings bezeichnete er sich in Amerika stets als »russischen Komponisten«, tief verwurzelt in den Traditionen seines Landes, dem orthodoxen Glauben und der von Dichtern wie Fjodor Dostojewski beschriebenen Schwermut der Volksseele: »Die Musik muss aus dem Herzen kommen und zu Herzen gehen«, äußerte Rachmaninow in einem Interview von 1941 und weiter: »Wenn ich Musik schreibe, ist all das direkt und einfach zu sagen, was gerade mein Herz erfüllt. Ob es Liebe, Bitterkeit, Trauer oder religiöses Empfinden ist: All diese Stimmungen gehen in meine Musik ein.«

Ähnlich wie einige Tschaikowsky-Finali (Symphonien vier und fünf) gestaltet Rachmaninow den Dur-Schluss seiner Zweiten Symphonie: Von einem wirbelnd-tänzerischen Triolenrhythmus wird das erste Thema bestimmt. Die Musik wirkt wie eine Jahrmarktszene mit taumelnden Menschenmassen. Ein zweites Thema wendet sich erneut einer lyrischen Rachmaninow-Streichermelodie zu, außerdem werden Motive der vorangegangenen Sätze eingebunden. Der turbulente Satz gipfelt nach dem strahlend wiederkehrenden Streicherthema in einer beschleunigten Coda.

Eine von deutschen Komponisten inspirierte Themen-Verarbeitung trifft auf »russischen Ton« – Rachmaninows Zweite kann man als Werk einer Völkerverständigung deklarieren. Darauf weist auch die Widmung an Sergej Tanejew (1856–1915), Rachmaninows einstigen Kontrapunkt-Lehrer am Moskauer Konservatorium. Dieser gehörte dem Tschaikowsky-Kreis an und komponierte selbst vier Symphonien. Seinen Schülern legte er die deutsch-österreichische Musiktradition ans Herz. Rachmaninow bezeichnete ihn als den »gebildetsten Musiker seiner Zeit«. Erst im Zuge des Russlandfeldzugs im Zweiten Weltkrieg trübte sich sein Verhältnis zu Deutschland. Nun veranstaltete er als russischer Patriot sogar Benefizkonzerte für die sich tapfer gegen die Angreifer wehrende Rote Armee. Die Bombardierung des geliebten Dresden im Februar 1945 erlebte er nicht mehr, bereits am 28. März 1943 starb Rachmaninow im kalifornischen Beverly Hills.

## Von Pult zu Pult (7)

Juni / Juli 2018

**Anfang Mai, zwischen den Tourneen nach New York und Osteuropa, bitten wir die beiden Bratschistinnen Alice Weber und Christiane Hörr zum Gespräch auf das Dach des »Werk 3« im Münchner Werksviertel. Zur idyllischen Almhütte führt ein Trampelpfad vorbei an grassenden Walliser Schwarznasen-Schafen und Hasenställen. Surreal wirkt hier alles, mitten in der Stadt, in der Nähe des Ostbahnhofs, wo zukünftig der neue Konzertsaal stehen wird. Bodenständige Themen sprach dagegen Andrea Lauber im Gespräch mit Alice Weber, die seit 2015 Mitglied des SO ist, und Christiane Hörr an, die schon über 25 Jahre Orchestererfahrung hat.**

**AL Sie sind beide im Alter von 26 Jahren ins Symphonieorchester gekommen. War dies 1990 noch etwas Besonderes für eine Frau?**

**CH** Ja, schon. Wir waren damals zehn Frauen, die in dieser Männerwelt sehr privilegiert waren, dabei aber genau beobachtet wurden (*lacht*). Natürlich gab es auch ältere Kolleginnen, aber darunter waren kaum Mütter. Die haben zum Teil das Orchester verlassen, weil die vielen Tourneen schlecht mit der Familie vereinbar waren. Eigentlich gab es damals schon die gleichen Probleme wie heute: Es ist nicht so einfach, den eigenen Ansprüchen gerecht zu werden, also gleichzeitig gute Orchestermusikerin und Mutter zu sein.

**AW** Für mich war es kein Thema. Ich kannte zwar die Geschichten von den Wiener Philharmonikern, die erst vor einigen Jahren Frauen zugelassen haben, aber ich fand das völlig letztes Jahrhundert (*lacht*)! Dass es bei Christiane vor 25 Jahren noch so war, war mir bis eben gar nicht bewusst! Vielleicht fällt es mir auch deswegen nicht so auf, weil in den letzten Jahren sehr viele junge Leute ins Orchester gekommen sind. Für mich war daher nicht die Frage, wie ich als Frau aufgenommen werde, sondern als junger Mensch. Ich wollte mich behaupten und ernst genommen werden. Ich glaube, dass es jedem Berufsanfänger so geht ... Da gibt es Kollegen, die seit 40 Jahren im Orchester spielen und extrem viel Erfahrung haben, und ich komme als Neuling in diese Gruppe ...

**CH** Das stimmt, wir hatten zuletzt sehr viele personelle Veränderungen, und das Orchester hat sich sehr verjüngt. Der Generationenwechsel ist eine große Bereicherung und gleichzeitig eine große Herausforderung: Als »Altgediente« muss ich sehen, wie ich Kontakt zu den jungen Kollegen bekomme. Und ich bin gefordert, mein musikalisches Niveau zu halten. Das ist mitunter schwer, denn wir Musiker bringen unsere Höchstleistung mit 25 oder 26 Jahren, am Ende der Ausbildung. Ab 35 geht es physiologisch abwärts – wie im Leistungssport. Aber ich empfinde es als inspirierend, wenn junge Kollegen neben mir sitzen, die top vorbereitet sind ...

**AW** ... und ich habe umgekehrt unheimlichen Respekt vor euch! Bis zur Rente habe ich noch 40 Jahre! Hut ab vor allen Kollegen, die es schaffen, so lange so fit zu bleiben. Darüber habe ich mir kaum Gedanken gemacht, als ich den Beruf gewählt habe.

**AL Alice Weber, wie gut kennen Sie nach zwei Jahren das Orchester?**

**AW** Zumindest die Bratschengruppe kenne ich sehr gut. In meiner dritten Saison habe ich auch langsam das Gefühl, im Orchester wirklich angekommen zu sein. Aber da fällt mir ein, mein Einstand, der steht ja noch aus (*lacht*).

**AL Gibt es denn für neue Mitglieder in der Bratschengruppe Aufnahmezerimonien?**

**CH** Nein, denn nach dem erfolgreichen Probespiel gibt es erst noch das Probejahr, in dem alle schauen, wie das Miteinander – musikalisch und menschlich – klappt. Danach ist es allerdings für die neuen Kolleginnen und Kollegen üblich, einen Einstand zu geben und die Gruppe einzuladen – in ein Restaurant oder zum Grillen an die Isar. Manche organisieren auch etwas auf den Tourneen. Das Reisen bietet immer eine gute Gelegenheit, um sich besser kennenzulernen. Wir hängen viel auf Flughäfen und in Bussen herum, manchmal sitze ich da neben einem Kollegen, den ich schon seit 25 Jahren kenne, und plötzlich entdecke ich an ihm ganz neue Seiten ...

**AL Hat das Thema Vereinbarkeit bei Ihrer Berufswahl eine Rolle gespielt?**

**AW** Ich muss zugeben, dass ich bei der Berufswahl nicht daran gedacht habe. Aber ich fand ein Orchester schon auch attraktiv, weil ich Sicherheit wollte und mir nicht vorstellen konnte, immer freiberuflich tätig zu sein. Orchestermusikerin ist mein Traumberuf, das SO mein Traumorchester und München die Stadt, in der ich leben möchte. Und der Rest wird sich schon fügen ... (*lacht*).

**AL Wie sehen Sie das, Christiane Hörr? Inzwischen haben Sie zwei erwachsene Kinder und können aus eigener Erfahrung berichten ...**

**CH** Also für Familien ist der Beruf nicht ideal – aber alles ist möglich! Man schafft vieles im Leben, wenn man muss (*lacht*). Jeder, der Kinder hat, weiß, dass man ständig vor neuen Herausforderungen steht: Da sitzt man schon mal die Nacht in der Notaufnahme und spielt trotzdem den Dienst am nächsten Abend. Oder man spielt im Konzert eine Mahler-Symphonie, ist aber mit den Gedanken immer zu Hause beim kranken Kind. Manchmal habe ich selbst darüber gestaunt, wie leistungsfähig man sein kann! Mittlerweile haben wir viele Ehepaare mit Kindern im Orchester, und es gibt immer noch dieselben Probleme: Bei Tourneen muss z. B. oft ein Elternteil unbezahlten Urlaub nehmen, um bei den Kindern zu bleiben.

**AL Wie schnell sind Sie nach den Geburten Ihrer Kinder ins Orchester zurückgekehrt?**

**CH** Ich bin nach sechs Monaten wieder eingestiegen, aber manche Frauen mussten als Alleinverdiener der Familie nach acht Wochen wieder anfangen, denn Elterngeld gab es in dem heutigen Umfang noch nicht. Dann wurden die Kinder zum Stillen in den Pausen gebracht. Da ist man schon sehr gestresst, denn Kinder trinken dann, wenn sie Hunger haben und nicht unbedingt wenn Pause ist. Einmal wurde mir die Frage gestellt, warum ich denn überhaupt stille und die Kinder nicht mit Milupa großziehe! Heute würde sich keiner mehr über stillende Mütter in der Arbeit wundern. Damals hätte auch noch kein Mann Erziehungsurlaub genommen. Es hat sich da viel im Bewusstsein der Gesellschaft geändert. Aktuell hat ein Kollege aus unserer Bratschengruppe ein Jahr Erziehungsurlaub genommen.

**AL Auch anderes hat sich verändert: die Berichterstattung über das Orchester, die Präsenz in den sozialen Medien, die Livestreams ...**

**CH** Ja, das war 1990 in der Tat ganz anders. Sein Orchester vorher digital kennenzulernen, gab es nicht! Ich habe mir Schallplatten und die ersten CD-Aufnahmen des Orchesters gekauft, um zu studieren, was gespielt wurde. Heutzutage gibt es die Mediatheken und YouTube, dort kann man alle Aufnahmen angucken. Auf der Website, bei Facebook und Instagram gibt es Videos, Fotos und Reiseberichte ...

**AW** Da ich aus München komme, brauchte ich mich nicht digital über das Orchester zu informieren, ich kannte es live von Konzerten. Aber es gibt allgemein ein starkes Bedürfnis, sich online über das SO zu informieren. Seit ich im Orchester bin, werde ich manchmal angesprochen, weil Fotos von mir auf Facebook stehen.

**AL Ist es eine Belastung, auch abseits der Bühne »gute Figur« machen zu müssen?**

**CH** Wir müssen von dem Image wegkommen, dass Symphonieorchester elitär sind. Es darf keine gläserne Wand zwischen dem Publikum und uns geben. Die sozialen Medien helfen dabei, in den Dialog mit unseren Abonnenten und dem Publikum weltweit zu treten – und das finde ich sehr gut! Das hat früher gefehlt.

**AW** Gerade für die jüngeren Leute ist es doch extrem wichtig, dass wir uns öffnen. Im Konzert sieht man uns immer nur im Frack und Abendkleid. Sehr elegant, aber aus Sicht der Jugendlichen konservativ und unnahbar. Deswegen ist es gut, zu zeigen, dass ganz normale Leute dahinterstecken und dass es hinter der Bühne mal locker zugeht!

**AL Sprechen wir noch über euer Instrument, die Bratsche ...**

**CH** Das erste, was allen einfällt, sind die Bratschen-Witze: Wenn's zum Geiger nicht gereicht hat, wird man Bratscher. Wer sich für die Bratsche entscheidet, muss einen bestimmten Klangsinn haben und Erfüllung in dem harmonischen und klangfarblichen Reiz der Mittelstimmen finden.

**AW** Bei mir war es eher Zufall, dass ich von der Geige auf die Bratsche umgestiegen bin, weil im Jugendorchester die Bratschen fehlten und ich mich bereiterklärt habe, es auszuprobieren. Und es war das beste Orchesterprojekt! Plötzlich hatte ich meine Rolle im Orchester gefunden!

# BIOGRAPHIEN

## Kirill Gerstein

Der 1979 geborene Pianist begann im Kindesalter sich selbst das Jazz-spielen beizubringen, während er Aufnahmen aus der Plattensammlung seiner Eltern hörte. Nebenbei besuchte er eine Musikschule für begabte Kinder, wo er sich mit klassischer Musik beschäftigte. Während eines Festivals in der ehemaligen Sowjetunion wurde der amerikanische Jazz-Vibraphonist Gary Burton auf ihn aufmerksam und verhalf dem jungen Musiker zu einem Platz am renommierten Berklee College of Music in Boston. Dort wurde Kirill Gerstein mit 14 Jahren der jüngste je dort eingeschriebene Student für Jazz-Klavier. Dennoch verlor er nie die klassische Musik aus den Augen. Er begann, nach Abschluss seines Studiums in Boston, bei Solomon Mikowsky an der Manhattan School of Music zu studieren und absolvierte mit 20 Jahren den Bachelor und den Master. Bei Dmitri Bashkirov in Madrid und bei Ferenc Rados in Budapest rundete er seine Ausbildung ab. Wichtige Preise ergänzen sein Künstlerprofil: 2001 gewann er den Arthur Rubinstein Klavierwettbewerb in Tel Aviv, und ein Jahr später folgte der Gilmore Young Artist Award. Als sechster Preisträger überhaupt konnte Kirill Gerstein 2010 den begehrten Gilmore Artist Award sowie im gleichen Jahr den Avery Fisher Grant entgegennehmen. Seine Aufnahmen von Schumanns *Carnaval* und Mussorgskys *Bildern einer Ausstellung* sowie eine CD mit Werken von Schumann, Liszt und Oliver Knussen wählte die *New York Times* jeweils zum besten Album des Jahres. Prokofjews Zweites und Tschaikowskys Erstes Klavierkonzert spielte er 2015 mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin unter James Gaffigan ein, letzteres in der Urtext-Version von 1879. Die CD wurde als »Konzerteinspielung des Jahres« ausgezeichnet. Kirill Gerstein tritt weltweit mit allen bedeutenden Orchestern auf, so den Berliner und Wiener Philharmonikern, dem London, New York und Los Angeles Philharmonic Orchestra, der Staatskapelle Dresden, dem Koninklijk Concertgebouworkest und dem NHK Symphony Orchestra. Als Duopartner führte ihn eine Tournee mit Daishin Kashimoto, Konzertmeister der Berliner Philharmoniker, nach Japan. Und zusammen mit dem Cellisten Clemens Hagen gab er in Nordamerika einen Beethoven-Zyklus. Weiterhin gastiert er bei den Salzburger Festspielen, den BBC Proms in London, beim Lucerne Festival und dem Jerusalem Chamber Music Festival. Darüber hinaus unterrichtete der Pianist von 2007 bis 2017 an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart und seit diesem Jahr im Sir Andrés Schiff Performance Programme for Young Artists an der Kronberg Academy. Mit Bernsteins *The Age of Anxiety* debütierte Kirill Gerstein beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

## Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

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

## Sir Antonio Pappano

Für das Opern-Repertoire wie für symphonische Werke zählt Antonio Pappano zu den international begehrten Dirigenten. Der in England geborene Sohn italienischer Eltern studierte Komposition und Orchesterleitung und begann seine Laufbahn als Repetitor an den großen Opernhäusern in Europa und Nordamerika. Daniel Barenboim holte ihn als Assistenten nach Bayreuth und Michael Gielen nach Frankfurt. 1990 wurde er Musikalischer Direktor von Den Norske Opera in Oslo. An der Wiener Staatsoper debütierte er 1993, vier Jahre später folgte sein Einstand an der Metropolitan Opera in New York, und 1999 stand er erstmals selbst am Pult der Bayreuther Festspiele. Seit 16 Jahren bekleidet er das Amt des Musikalischen Direktors am Royal Opera House Covent Garden in London. Hier leitete er viel beachtete Produktionen wie *Parsifal*, *Il barbiere di Siviglia*, *Ariadne auf Naxos*, *Carmen*, *Wozzeck*, *Lulu* und *Fidelio*, von denen viele als DVD erschienen sind und mit Preisen bedacht wurden. Seit 2005 ist er außerdem Musikalischer Direktor der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom, mit der er auf Tourneen durch Europa, Asien und die USA war und die große Symphonik sowie zahlreiche Opern (*La bohème*, *Guillaume Tell*, *Tosca*, *Tristan und Isolde* und *Aida*) aufnahm. Die Einspielung von *Aida* erhielt u. a. den Preis der deutschen Schallplattenkritik. Das *Gramophone*-Magazin wählte ihn 2000 zum »Künstler des Jahres«. 2003 folgte der Laurence Olivier Award für seine Interpretation von Strauss' *Ariadne auf Naxos* und Bergs *Wozzeck*. Und im Jahr darauf erhielt er den Musikpreis der Royal Philharmonic Society; diese überreichte ihm 2015 zudem ihre höchste Auszeichnung: die Gold Medal. Weiterhin arbeitet Antonio Pappano mit bedeutenden Orchestern und Solisten weltweit zusammen, so mit den Berliner, Wiener und Münchner Philharmonikern, dem Concertgebouworkest, dem New York Philharmonic Orchestra, dem Israel Philharmonic Orchestra, dem Chicago und dem Boston Symphony Orchestra. Mit Leif Ove Andsnes, Maxim Vengerov, Janine Jansen, Jan Lisiecki und Beatrice Rana entstanden Konzertproduktionen. Als Pianist begleitete er außerdem Künstler wie Anna Netrebko, Joyce DiDonato, Jonas Kaufmann, Plácido Domingo, Ian Bostridge und Gerald Finley. Für die BBC moderiert der Künstler die Dokumentar-Serien *Opera Italia*, *Pappano's Essential Ring Cycle* und *Pappano's Classical Voices*. Sowohl Italien als auch England sehen in ihm einen wichtigen Repräsentanten ihres Kulturlebens. So wurde er 2012 in Italien zum Cavaliere di Gran Croce und in Großbritannien zum Knight of the British Empire ernannt. Beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks gab er 2002 seinen Einstand mit einem französischen Programm.

## IMPRESSUM

### Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

MARISS JANSONS

Chefdirigent

NIKOLAUS PONT

Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk

Rundfunkplatz 1

80335 München

Telefon: (089) 59 00 34 111

### PROGRAMMHEFT

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK

Publikationen Symphonieorchester

und Chor des Bayerischen Rundfunks

### REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)

Dr. Vera Baur

## GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

## UMSETZUNG

Antonia Schwarz

## TEXTNACHWEIS

Monika Lichtenfeld: aus den Programmheften des Münchner Rundfunkorchesters vom 16. Oktober 2005; Renate Ulm und Matthias Corvin: Originalbeiträge; Biographien: Rasmus Peters (Gerstein; Pappano); Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester); Interview Christiane Hörr und Alice Weber: Andrea Lauber.

[br-so.de](http://br-so.de)

[fb.com/BRSO](https://www.facebook.com/BRSO)

[twitter.com/BRSO](https://twitter.com/BRSO)

[instagram.com/BRSOrchestra](https://www.instagram.com/BRSOrchestra)