

**BLOMSTEDT**

**BRUCHNER 4**

**HAVARDOS**  
**MENDELSSOHN** **BRSO**

**Donnerstag 12.1.2023**

**Freitag 13.1.2023**

**20.00 – 22.15 Uhr**

**2. Abo C**

**Herkulesaal**

**2022/2023**

HERBERT BLOMSTEDT

Leitung

LEONIDAS KAVAKOS

Violine

SYMPHONIEORCHESTER DES  
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

18.45 Uhr

Moderation: Julia Schölzel

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 13.1.2023

Pausenzeichen: Julia Schölzel im Gespräch mit dem Geiger Leonidas Kavakos

ON DEMAND

Das Konzert ist auf [br-klassik.de](http://br-klassik.de) als Audio abrufbar.

## PROGRAMM

### FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Konzert für Violine und Orchester e-Moll, op. 64

- Allegro molto appassionato –
- Andante –
- Allegretto non troppo – Allegro molto vivace

Pause

### ANTON BRUCKNER

Symphonie Nr. 4 Es-Dur, WAB 104

»Romantische«

Zweite Fassung von 1878/1880

- Bewegt, nicht zu schnell
- Andante quasi Allegretto
- Scherzo. Bewegt – Trio. Nicht zu schnell. Keinesfalls schleppend
- Finale. Bewegt, doch nicht zu schnell

## »... DASS SICH DIE ENGEL IM HIMMEL FREUEN SOLLEN«

### Zu Felix Mendelssohn Bartholdys Violinkonzert

Susanne Schmerda

#### Entstehungszeit

1838 – 1844

#### Widmung

Ferdinand David

#### Uraufführung

13. März 1845 in Leipzig mit dem Solisten Ferdinand David und dem Gewandhausorchester unter der Leitung von Niels Wilhelm Gade

#### Lebensdaten des Komponisten

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

Keineswegs mühelos verlief die Entstehung von Mendelssohns Violinkonzert e-Moll op. 64, dessen euphorischer Ton doch von ungetrübtem Glück und schwereloser Leichtigkeit zu künden scheint. Der Briefwechsel mit Ferdinand David, dem Widmungsträger des Konzerts und Solisten der Uraufführung am 13. März 1845 im Leipziger Gewandhaus, zeigt eine mit Selbstzweifeln behaftete Entstehungszeit über insgesamt sechs Jahre hinweg, von 1838 bis 1844. »Ich möchte Dir wohl auch ein Violin-Concert machen für nächsten Winter«, schrieb Mendelssohn bereits am 30. Juli 1838 an den befreundeten Geiger und wie er in Hamburg geborenen Altersgenossen, den er 1836 sogleich mit seiner Berufung zum Kapellmeister des Gewandhausorchesters als Konzertmeister nach Leipzig holte. »Eins in e Moll steckt mir im Kopfe, dessen Anfang mir keine Ruhe lässt.« Vorerst aber blieb der hell strahlende Beginn des Konzerts mit seiner fesselnden Eröffnungsmelodie eine unfertige Idee, die ihrer Niederschrift harrte. Erst ab 1841 wandte sich der vielgefragte, durch ganz Europa hastende Pianist und Dirigent in längeren Arbeitsphasen dem versprochenen Violinkonzert wieder zu. Die nötige Ruhe schließlich, um das Werk zum Abschluss zu bringen, fand Mendelssohn dann endlich im Sommer 1844 während eines Ferientaufenthaltes in Bad Soden im Taunus, wohin er sich mit seiner Frau und den Kindern vom hektischen Konzertleben zurückgezogen hatte – »nach meinem tollen, abertollsten Leben in England«, wie er schrieb. Während dieses immer wieder unterbrochenen Kompositionsprozesses befragte Mendelssohn David zu vielen spieltechnischen Details, auch den Rat des dänischen Dirigenten Niels Gade, der die Uraufführung leiten sollte, suchte der verunsicherte Komponist: »Ob die

Begleitung durch die Abwechslung von coll'arco und pizzicato nicht unruhig wird?«, wandte er sich an David. »Ich bitte Dich, zeige doch auch Gade diese Stelle in der Partitur und sage mir seine Meinung. Lacht mich auch nicht gar zu sehr aus!« Und als Mendelssohn das Violinkonzert einmal mutlos beiseite legen wollte, bestärkte ihn David durchzuhalten und stellte ihm in Aussicht, das Konzert so zu spielen, »dass sich die Engel im Himmel freuen sollen«.

Von Mendelssohns Skrupeln und Mühen während der Arbeit am e-Moll-Violinkonzert zeugt auch das umfangreiche Skizzenmaterial. Was dem Komponisten in seiner langjährigen Auseinandersetzung dabei vorschwebte, war eine immer stärkere Konzentration auf das Wesentliche, eine Vereinfachung. So ist das jubilierende, sich natürlich spontan gebende erste Thema des Kopfsatzes in Wirklichkeit der in langwieriger Überarbeitung herausgeschälte Kern einer zunächst viel diffizileren Struktur. Und selbst vor der Uraufführung noch nahm Mendelssohn Anfang 1845 viele subtile Änderungen vor, insbesondere feinste klangliche Modifikationen. Die leisen Akkorde der Holzbläser etwa erklangen in der Urfassung von 1844 nur bis zum Einsatz der Solo-Violine, während sie sich in der endgültigen Version für einige Takte geheimnisvoll mit dieser überlappen.

Der Erfolg der Leipziger Uraufführung am 13. März 1845 war so groß, dass schon am 23. Oktober eine Wiederholung des Violinkonzerts stattfand, diesmal mit Mendelssohn selbst als Dirigenten. Und wenige Tage später, am 10. November 1845, kam es durch Zufall zu einer weiteren Aufführung des neuen Konzerts in Dresden: Da Clara Schumann plötzlich erkrankt war und das Klavierkonzert ihres Mannes Robert nicht spielen konnte, sprang Mendelssohn ein. Solist war diesmal ein Schüler Ferdinands Davids, der erst 14-jährige Joseph Joachim – damit begann Joachims beispiellose Solisten-Karriere und zugleich der Siegeszug von Mendelssohns außerordentlich lyrischem Violinkonzert. Diesen Triumphzug des Konzerts dürfte Mendelssohn nicht vorausgeahnt haben, als er David, besorgt um die Aufnahme seiner Werke beim Publikum 1838 etwas trotzig schrieb: »Ich fühle, dass ich mit jedem Stück mehr dahin komme, ganz so schreiben zu lernen, wie mir's um's Herz ist, und das ist am Ende die einzige Richtschnur, die ich kenne. Bin ich nicht zur Popularität gemacht, so mag ich sie nicht erlernen oder erstreben.«

Formal ging Mendelssohn in seinem dreisätzigen Violinkonzert e-Moll op. 64 neue Wege. Bereits nach eineinhalb Takten setzt die Solo-Violine ein, und die sonst übliche lange Orchestereinleitung entfällt. Die gravierendste Neuerung betrifft sicher die organische Einbindung der Kadenz im ersten Satz, die effektiv unmittelbar vor der Reprise platziert und damit integraler Bestandteil des Satzes ist, statt nurmehr virtuoses Anhängsel und akrobatische Nummer zu sein. Und – bei aller scheinbaren Leichtigkeit – überzeugt die Dichte der kompositorischen Struktur, die sich besonders in der subtilen Verknüpfung der grundverschiedenen Einzelsätze zeigt: Zwischen dem *Allegro* und dem *Andante* ist es ein langgehaltener Fagott-Ton, vor dem *Finale* eine 14-taktige *Allegretto-non-troppo*-Überleitung, deren Musik aus dem Kopfsatz abgeleitet ist.

Mit triumphaler, drängender Emphase und Leidenschaft beginnt der Kopfsatz (*Allegro molto appassionato*). Dem schwärmerisch-brillanten Hauptthema, vorgestellt von der Solo-Violine auf der höchsten Saite, dann vom Orchester allein, folgt in den Holzbläsern ein besinnlicher zweiter Gedanke in G-Dur. Er ähnelt einem Choral und wird zunächst nur von der Solo-Violine mit einem tiefen, ausgehaltenen Ton begleitet. Verblüffend ist die harmonische Einfachheit der fließenden Melodik beider Hauptthemen, denn sie beruht ausschließlich auf schlichten Akkordfolgen. Umso mehr stechen drei chromatisch aufsteigende Basslinien hervor, die sehr markant das sonst rein diatonische Satzgefüge strukturieren und refrainartig wiederkehren: jeweils am Ende von Durchführung, Reprise und Coda. In Abkehr von der Tradition findet sich die Kadenz nicht am Satzende, sondern am Ende des Durchführungsteils, und auch mit einem unüblichen Rollentausch unterwandert Mendelssohn herkömmliche Hörerwartungen seiner Zeit: Bei ihm darf das Orchester jene Triller ausführen, die sonst dem Solisten vorbehalten sind, um den Abschluss seiner virtuoson Solo-Abschnitte am Ende von Exposition und Reprise zu markieren.

Eine dezente Modulation leitet vom e-Moll des ersten Satzes zum C-Dur des liedhaften, in sich versunkenen *Andante*. Das Fagott spinnt dabei den letzten Takt des Kopfsatzes weiter und führt mithilfe der nacheinander einsetzenden Holzbläser und Streicher in die übersinnliche, traumverlorene Welt dieses zweiten Satzes. In drei Teilen wird hier eine fragile, ätherische Atmosphäre heraufbeschworen, wobei der Mittelteil mit kontinuierlich fließender Zweiunddreißigstel-Begleitung lebhafter ausfällt.

Nach einer kurzen *Allegretto*-Introduktion bzw. -Überleitung schließt sich mit einem ausgelassenen tänzerischen Thema das brillante *Allegro molto vivace* als effektvoller Kehraus an. Im Stil eines furiosen Scherzos, ist es hinreißend schwungvoll und überbordend an melodischen Einfällen, enthält aber auch Anklänge an die flirrende Feenwelt des jungen Mendelssohn und seines *Sommernachtstraums*. Nach einem abermaligen Rollentausch – die Solo-Violine übernimmt ein Thema des Orchesters, die Celli hingegen eine lyrische Melodie des Solo-Instruments – klingt das e-Moll-Konzert in einem virtuosen Rausch aus: ein Spätwerk, vollendet drei Jahre vor seinem Tod im Jahr 1847, das zu Mendelssohns vollkommensten Kompositionen zählt.

## WECKRUF DER SEHNSUCHT

### Zu Anton Bruckners Vierter Symphonie Es-Dur

Christian Wildhagen

#### Entstehungszeit

1874; Umarbeitung 1878–1880; weitere Änderungen 1881–1889

#### Widmung

Konstantin Prinz zu Hohenlohe-Schillingsfürst

#### Uraufführung

20. Februar 1881 im Großen Musikvereinsaal in Wien mit den Wiener Philharmonikern unter der Leitung von Hans Richter

#### Lebensdaten des Komponisten

4. September 1824 in Ansfelden (Oberösterreich) – 11. Oktober 1896 in Wien

»Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt«, schrieb E. T. A. Hoffmann 1810 in einer Rezension und formulierte damit eine der schönsten und treffendsten Definitionen des Romantischen. Was damals, am Beginn des 19. Jahrhunderts, durchaus noch ein Kampf- und dezidierter Fortschrittsbegriff war – zielte die Romantik doch auf eine Auflösung der längst morsch gewordenen klassischen Regeln und Formgesetze –, hatte sich spätestens um 1875 zu einer Epochenbezeichnung verfestigt, die mit genauen ästhetischen und stilistischen Vorstellungen verbunden war. Zu jenem Zeitpunkt hatte man die Phase der Früh- und Hochromantik bereits hinter sich gelassen; Komponisten wie Schumann, Liszt und Wagner hatten tiefe Blicke in das »unbekannte Reich« des Dichters getan, und was sie dort zwischen *Liebestraum*, *Rheinischer Symphonie* und dem Künstlerdrama des *Tannhäuser* für das menschliche Ohr erlauscht hatten, war längst künstlerisches Allgemeingut, ja Inbegriff des Zeitgeschmacks geworden.

An dieser Grenze zwischen Hoch- und Spätromantik, an der sich der Zeit-Stil erneut wandeln, gleichsam häuten und schließlich auflösen musste, um nicht im Klischee zu erstarren, beschwor Anton Bruckner mit seiner Vierten Symphonie noch einmal die Ursprünglichkeit der romantischen Geisteshaltung und verlieh seinem Werk sogar selbst den bis heute populären Titel *Romantische*. Dieser Beiname findet sich in vielen seiner Mitteilungen, nicht zuletzt in dem viel zitierten Brief an den Dichter Paul Heyse vom 22. Dezember 1890, in dem Bruckner seine Symphonie mit ungewöhnlich bildhaften Worten erläuterte: »In der romantischen 4. Sinfonie ist in dem 1. Satz das Horn gemeint, das vom Rathause herab den Tag ausruft! Dann entwickelt sich das Leben; in der Gesangsperiode [dem Seitensatz] ist das Thema: der Gesang der Kohlmeise Zizipe. 2. Satz: Lied, Gebeth, Ständchen. 3. [Satz:] Jagd und im Trio wie während des Mittagmahles im Wald ein Leierkasten aufspielt.«

In einigen Überlieferungen durch Schüler und Bekannte des Komponisten finden sich sogar noch weitergehende Erläuterungen, die höchstwahrscheinlich Ausschmückungen der originalen Kommentare Bruckners sind (und deshalb das nachträglich stark veränderte *Finale* aussparen). Da ist dann, bezogen auf den magischen Beginn des Kopfsatzes mit seinen Hornrufen über leisem Streichertremolo, von dem klingenden Bild einer »mittelalterlichen Stadt« die Rede, von »Morgendämmerung« und »Weckrufen«, die »von den Stadttürmen ertönen«. Da tun sich die Tore auf, und »auf stolzen Rossen sprengen die Ritter hinaus ins Freie«; der »Zauber des Waldes umfängt sie«, man hört »Waldesrauschen« und »Vogelgesang« – ganz so, wie der romantische Geist es verlangt. Fast schon unfreiwillig komisch wirkt das Bild vom »verliebten Burschen«, der

»fensterln« gehen will, aber nicht eingelassen wird und dessen unerfüllte Sehnsucht sich angeblich im langsamen zweiten Satz ausspricht. Glaubhafter, da auch musikalisch sofort plausibel, ist die Charakterisierung des Ges-Dur-Trios im dritten Satz, dem berühmten *Jagd-Scherzo*, wonach den rechtschaffenen erschöpften Waidmännern hier zum munteren Jägersmahl mit einer ausgelassenen Tanzweise aufgespielt werde.

Trotz ihrer nur teilweise gesicherten Authentizität deuten alle diese programmatischen Erläuterungen entschieden darauf hin, dass Bruckners Begriff von »Romantik« durch Vorstellungen geprägt und beeinflusst war, die uns heutigen Lesern zwar durchaus noch sehr vertraut erscheinen, die mittlerweile aber auch gefährlich in die Nähe von Klischees geraten sind: der längst verstummte Weckruf am Beginn des neuen Tages, mit dem ein so erzromantischer Dichter wie Joseph von Eichendorff noch die viel gewaltigere Hoffnung auf die Auferstehung und eine Morgenröte der Menschheit verbunden hatte; der allgegenwärtige, aber schon um 1880 durch die allerorten aufkeimende Industrialisierung bedrohte Vogelgesang; die schlichte, inzwischen jedoch kitschverdächtige Kindereinfalt von Lied und Gebet; und schließlich das Schubert-selige Jägerglück samt blätterumrauschter Waldidylle, Goethes *Über allen Gipfeln ist Ruh* dabei selbstredend tief im Herzen ... Es steht außer Frage: Bruckners *Romantische* beschwört eine ideale, aber weithin versunkene Welt in hellen, nahezu ungebrochenen Farben; nicht ihre kompositorische, aber ihre gedankliche Grundhaltung ist folglich die der nostalgischen Rückschau – auf eine als heil verklärte Vergangenheit.

Die daraus resultierende positive Grundstimmung der Vierten, die trotz ihrer ideellen Rückwärtsgewandtheit nie melancholisch klingt, erscheint umso erstaunlicher, wenn man sich die recht verwickelte Entstehungsgeschichte der Symphonie vor Augen führt. Die Erstfassung von 1874, einem Jahr andauernder beruflicher Niederlagen, verwarf Bruckner nach mehreren gescheiterten Uraufführungsplänen. In schonungsloser Selbstkritik nannte er diese Version »überladen« und »zu unruhig« und machte sich vier Jahre später, 1878, an eine tiefgreifende Umarbeitung. In deren Verlauf entstand unter anderem ein völlig neuer dritter Satz – das vom Komponisten selbst so genannte *Jagd-Scherzo*, das nachgerade zum Inbegriff dieses Satztyps bei Bruckner avancieren sollte. Auch die anderen drei Sätze wurden grundlegend revidiert, zum Teil gekürzt und formal verdichtet, und noch bis Mitte 1880 nahm Bruckner wiederholt Änderungen am Schlusssatz vor, dem innerhalb des symphonischen Werkzyklus mehr und mehr die Funktion eines krönenden, letzte Widersprüche überwindenden Finales zuwuchs.

In dieser Fassung erlebte die Vierte Symphonie am 20. Februar 1881 ihre Uraufführung in Wien, gespielt von den Philharmonikern unter der Leitung des Wagner-Getreuen Hans Richter. Die Aufführung wurde zum einhelligen Triumph und bewirkte eine entscheidende Wende in der Rezeption von Bruckners Musik: Nachdem sein symphonisches Schaffen bis dahin mehrheitlich auf Ablehnung gestoßen war, ist die *Romantische* das Erfolgs- und Schlüsselwerk seines Durchbruchs. Gleichwohl zeigt die weitere Geschichte der Vierten, dass Bruckner mit ihr – wie mit den meisten anderen seiner Symphonien – nie recht zu Ende gekommen ist. Schon vor der zweiten Aufführung, die Felix Mottl am 10. Dezember 1881 in Karlsruhe leitete, veränderte Bruckner Details der Instrumentation und nahm eine Kürzung im *Andante* vor. Wie bei fast allen diesen Eingriffen im Nachhinein – besonders einschneidend wird davon die Achte Symphonie betroffen sein – ist schwer zu entscheiden, was künstlerischer Notwendigkeit, also einer gewandelten Sichtweise auf das Werk, entsprang und was lediglich den wohlmeinenden Empfehlungen musikalischer Berater gehorchte.

Ungewöhnlich weitgehend war denn auch die Überarbeitung, die ab 1887 für den Erstdruck der Vierten vorgenommen wurde (der im September 1889 in Wien erschien). Federführend war dabei nicht Bruckner selbst, sondern wiederum einer seiner Berater, sein früherer Schüler Ferdinand Löwe, der in seiner Abschrift eine regelrechte »Uminstrumentierung« des Stückes vornahm. Er folgte dabei dem vorherrschenden Mischklang-Ideal der späten Wagner-Opern, was freilich mit Bruckners originaler, stärker in Klangblöcke und Register gestaffelter Orchestrierungsweise kollidierte. Erstaunlicherweise hatte Bruckner diese entstehende Neufassung nicht nur mehrfach durchgesehen und damit in gewisser Weise autorisiert; er nahm im Manuskript auch »Veränderungen aus eigenem Antrieb« vor, wie er gegenüber Hermann Levi bekannte. Die neue Lesart, die lange Zeit als Fassung »letzter Hand« gehandelt wurde, diente denn auch als Grundlage für die erste Edition im Rahmen der alten Gesamtausgabe, in der die Vierte 1936 publiziert wurde.

Erst Anfang der 1950er Jahre machte der Herausgeber Leopold Nowak auf eine konkurrierende Version aufmerksam, die der ursprünglichen autographen Werkgestalt ungleich näher steht, da sich in ihr keine mehr oder minder eigenmächtigen »Verbesserungen« durch fremde Bearbeiter finden. Die Entstehung und Überlieferung dieser Fassung ist kurios: Im Herbst 1886 erhielt Bruckner die Anfrage des gefeierten Wagner-Dirigenten Arthur Seidl, der die Vierte Symphonie im damals noch sehr fernen New York zur Aufführung bringen und sich obendrein für ihre Drucklegung bei einem amerikanischen Verlag verwenden wollte, nachdem zuvor zwei führende deutsche Musikhäuser – Schott in Mainz und Bote & Bock in Berlin – eine Veröffentlichung abgelehnt hatten (was zugleich schmerzhaft belegt, wie wenig gesichert die musikgeschichtliche Stellung des damals bereits 62 Jahre alten Bruckner noch immer war).

Um das Werk auf die weite Reise über den Atlantik schicken zu können, erstellte der Komponist für Seidl eigens eine Abschrift der Partitur, die freilich nicht nur die nach der Uraufführung vorgenommenen Retuschen an der Instrumentierung übernahm und damit als endgültig kennzeichnete; vielmehr erschienen darin auch zahlreiche neue Ideen, die Bruckners kompositorische Entwicklung seit 1874 widerspiegeln. Angesichts der Tragweite und Bedeutung dieser eigenständigen späten Lesart, die das Gütesiegel einer authentischen »Fassung letzter Hand« weit eher verdient, erscheint umso frappierender, dass das Manuskript viele Jahrzehnte lang unerkannt in der Musikaliensammlung der Columbia University verstaubte. Auf der Basis dieses Notentextes erstellte Nowak 1953 seine kritische Edition, die sich seither allgemein durchgesetzt hat und die auch am heutigen Abend erklingt.

In ihr findet sich nicht zuletzt eine bedeutende Abwandlung des ursprünglichen Schlusses der Symphonie. Mündete das *Finale* in früheren Versionen lediglich in eine Folge triumphaler, straff rhythmisierter Es-Dur-Akkorde, so steigerte Bruckner die Wirkung nun um ein Vielfaches, indem er in den letzten neun Takten im äußersten Fortissimo der Blechbläser auf den eröffnenden Hornruf aus dem Kopfsatz zurückgriff und so einen gewaltigen Bogen zum Beginn der Symphonie schlug. Dieser Weckruf, so scheint der Komponist dem Hörer damit unmissverständlich sagen zu wollen, bleibt eine immerwährende Verheißung und Verlockung: nämlich den Blick in jenes »unbekannte Reich« zu wagen, das eine zutiefst menschliche und darum zeitlose Sehnsucht nach dem Romantischen erfüllt.

## BIOGRAPHIEN

### LEONIDAS KAVAKOS

Leonidas Kavakos genießt als Geiger und Künstlerpersönlichkeit weltweit höchstes Ansehen. Er wird für seine meisterhafte Technik ebenso geschätzt wie für die Integrität seines Spiels und seine umfassende Musikalität. Seine wichtigsten Mentoren waren Stelios Kafantaris, Josef Gingold und Ferenc Rados. Mit 21 Jahren hatte Leonidas Kavakos bereits drei große Violinwettbewerbe gewonnen: den Sibelius-Wettbewerb in Helsinki (1985), den Paganini-Wettbewerb in Genua und den Wettbewerb der Walter W. Naumburg Foundation in New York (beide 1988). Diese Erfolge veranlassten ihn, die Erstaufnahme der Originalversion von Sibelius' Violinkonzert einzuspielen, für die er 1991 mit einem Gramophone Concert Award geehrt wurde. Leonidas Kavakos tritt mit renommierten Orchestern weltweit auf und ist ein leidenschaftlicher Kammermusiker. In der vergangenen Saison war Leonidas Kavakos Perspektivkünstler an der Carnegie Hall in New York und gab eine Serie von Konzerten mit den führenden Orchestern der USA sowie Recitals mit der Pianistin Yuja Wang und im Trio mit Emanuel Ax und Yo-Yo Ma. Außerdem war er Artist in Residence bei Radio France als Solist und Dirigent des Orchestre Philharmonique de Radio France und des Orchestre National de France. Das für ihn komponierte Violinkonzert der koreanischen Komponistin Unsuk Chin spielte er erstmals mit dem London Symphony Orchestra unter der Leitung von Sir Simon Rattle, es folgten weitere Aufführungen mit dem Boston Symphony Orchestra und dem Leipziger Gewandhausorchester – beide Male unter der Leitung von Andris Nelsons. In dieser Saison interpretierte Leonidas Kavakos Violinkonzerte von Strawinsky, Korngold, Brahms und Martinů sowie Bachs Violin-Solowerke in einer Konzertserie in Südkorea.

Die umfangreiche Diskographie des Geigers umfasst u. a. die Violinkonzerte von Mozart in der Doppelrolle als Solist und Dirigent mit der Camerata Salzburg, die Brahms-Trios mit Yo-Yo Ma und Emanuel Ax, die Violinsonaten von Beethoven mit Enrico Pace sowie die Violinsonaten von Brahms mit Yuja Wang. Sein Album *Virtuoso* präsentiert zudem eine Sammlung beliebter Zugabenstücke. Leonidas Kavakos war Gramophone Artist of the Year 2014 und wurde 2017 mit dem renommierten Léonie-Sonning-Musikpreis geehrt. Er spielt die »Willemotte« Stradivarius von 1734 und besitzt eine Reihe moderner Violinen. 2018/2019 war Leonidas Kavakos Artist in Residence beim BRSO und spielte das Erste Violinkonzert von Schostakowitsch, die Konzerte von Beethoven und Berg sowie gemeinsam mit Orchestermitgliedern das Beethoven-Septett.

## **SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS**

Mit der Saison 2023/2024 wird das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks seinen neuen Chefdirigenten begrüßen können, der in der Zwischenzeit mehrfach am Pult zu erleben ist: Sir Simon Rattle. Er ist als sechster Chefdirigent in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons eine Dirigentenpersönlichkeit von großer Offenheit für neue künstlerische Wege.

Das BRSO entwickelte sich schon bald nach seiner Gründung 1949 zu einem international renommierten Klangkörper. Neben dem klassisch-romantischen Repertoire gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Viele namhafte Gastdirigenten wie Leonard Bernstein, Georg Solti, Carlo Maria Giulini und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin und Andris Nelsons wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Von 2004 bis 2019 hatte das BRSO eine Residenz beim Lucerne Easter Festival. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des BRSO unter den internationalen Spitzenorchestern. Anfang 2019 wurden die Gastkonzerte in Japan unter der Leitung von Zubin Mehta von japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt. 2020 setzte die Jury des Preises der deutschen Schallplattenkritik die CD mit Schostakowitschs Zehnter Symphonie unter Mariss Jansons auf die Bestenliste 1/2020.

## **HERBERT BLOMSTEDT**

Nobel, charmant, uneitel, bescheiden – im Zusammenleben von Menschen mögen solche Eigenschaften eine große Rolle spielen und geschätzt werden. Für Ausnahmeerscheinungen wie Dirigenten sind sie eher untypisch. Aber wie auch immer die Vorstellung sein mag, die sich die Öffentlichkeit von Dirigenten macht, Herbert Blomstedt bildet darin eine Ausnahme, gerade weil er jene Eigenschaften besitzt, die man so wenig auf den Nenner eines dirigentischen Herrschaftsanspruchs bringen kann. Dass er in vielerlei Hinsicht die gängigen Klischeevorstellungen widerlegt, sollte freilich nicht zu der Annahme verleiten, dieser Künstler verfüge nicht über Durchsetzungskraft für seine klar gesteckten musikalischen Ziele. Wer einmal die Konzentration auf das Wesentliche der Musik, die Präzision in der Formulierung musikalischer Sachverhalte, wie sie aus der Partitur aufscheinen, die Hartnäckigkeit in der Durchsetzung einer ästhetischen Anschauung in den Proben von Herbert Blomstedt erleben konnte, der wird wohl erstaunt gewesen sein, wie wenig es dazu despotischer Maßnahmen bedurfte. Im Grunde vertrat Herbert Blomstedt schon immer jenen Künstlertyp, dessen fachliche Kompetenz wie natürliche Autorität allen äußerlichen Nachdruck überflüssig macht. Sein Wirken als Dirigent ist untrennbar verknüpft mit seinem religiösen und menschlichen Ethos, entsprechend verbinden sich in seinen Interpretationen große Partiturgenauigkeit und analytische Präzision mit einer Beseeltheit, die die Musik zu pulsierendem Leben erweckt. So hat er sich in den bald 70 Jahren seiner Karriere den uneingeschränkten Respekt der musikalischen Welt erworben. In den USA als Sohn schwedischer Eltern geboren und in Uppsala, New York, Darmstadt und Basel ausgebildet, gab Herbert Blomstedt 1954 sein Debüt als Dirigent mit dem Stockholmer Philharmonischen Orchester. Es folgten Positionen als Chefdirigent bei den Osloer Philharmonikern, beim Dänischen Nationalen Symphonieorchester, beim Schwedischen Radio-Sinfonieorchester und bei der Staatskapelle Dresden. Anschließend



wirkte er als Music Director des San Francisco Symphony Orchestra, als Chefdirigent des NDR Sinfonieorchesters sowie als Gewandhauskapellmeister in Leipzig. Seine ehemaligen Orchester in San Francisco, Leipzig, Kopenhagen, Stockholm und Dresden ernannten ihn ebenso zum Ehrendirigenten wie die Bamberger Symphoniker und das NHK Symphony Orchestra Tokyo. Herbert Blomstedt ist Mitglied der Königlich-Schwedischen Musikakademie, mehrfacher Ehrendoktor und Träger des Großen Verdienstkreuzes der Bundesrepublik Deutschland. Mit 95 Jahren steht er nach wie vor mit enormer geistiger und körperlicher Präsenz, voller Elan und künstlerischem Tatendrang am Pult. Beim BRSO war Herbert Blomstedt zuletzt im Dezember 2021 mit Werken von Wilhelm Stenhammar und Ludwig van Beethoven zu Gast.

## **IMPRESSUM**

### **SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS**

SIR SIMON RATTLE  
Designierter 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

TEXTNACHWEIS  
Susanne Schmerda: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 8./9. November 2007; Christian Wildhagen: aus den Programmheften des BRSO vom 19./20. Januar 2012; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks (Kavakos; BRSO; Blomstedt).

AUFFÜHRUNGSMATERIAL  
© Bärenreiter-Verlag, Kassel (Mendelssohn)  
© Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien (Bruckner)