

JULIA

BRSO

FISCHER

COPLAND

TILSON

THOMAS

BEETHOVEN

Donnerstag 2.6.2022
Freitag 3.6.2022
20.00 – ca. 22.00 Uhr
3. Abo C
Herkulesaal

2021/2022

MICHAEL TILSON THOMAS
Leitung

JULIA FISCHER
Violine

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr
Moderation: Michaela Fridrich

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Donnerstag, 2.6.2022, 20.00 Uhr
Pausenzeichen:
Julia Schölzel im Gespräch mit Michael Tilson Thomas

ON DEMAND
Das Konzert ist in Kürze auf br-klassik.de als Audio abrufbar.

PROGRAMM

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Konzert für Violine und Orchester D-Dur, op. 61

- Allegro, ma non troppo
- Larghetto
- Rondo. Allegro

Pause

AARON COPLAND

Symphony No. 3

Revidierte Fassung von 1966

- Molto moderato – with simple expression
- Allegro molto
- Andantino quasi allegretto
- Molto deliberato

WEITRÄUMIGE GEDANKENGÄNGE

Zu Ludwig van Beethovens Violinkonzert D-Dur, op. 61

Jörg Handstein

Entstehungszeit

November – Dezember 1806 für den Wiener Geiger Franz Clement,
1807 Umarbeitung des Soloparts für die Drucklegung

Widmung

»Composé et dédié à son ami Monsieur de Breuning«

Uraufführung

23. Dezember 1806 im Theater an der Wien unter der Leitung von Franz Clement

Lebensdaten des Komponisten

Wahrscheinlich 16. Dezember (Taufdatum 17. Dezember) 1770 in Bonn – 26. März 1827 in Wien

Es ist Herbst, es regnet, und die Räder versinken im Morast: keine gute Zeit zum Reisen. Beethoven sitzt in einer Postkutsche, die ihn aus der schlesischen Provinz nach Wien zurückbringt. Was für eine unselige Landpartie! Überhaupt, wenn er zurückdenkt: War nicht das ganze Jahr 1806 furchtbar gewesen? Zuerst die verunglückte Wiederaufnahme der *Leonore*: Seine Oper so verhunzt zu hören! Dann die Heirat Kaspar Karls mit einer flatterhaften Tapeziererin, vorher schon geschwängert von seinem liederlichen Bruder! Wie die Tiere! Und seine eigenen, edlen Empfindungen gegenüber der geliebten Josephine? Die stoßen zunehmend auf Widerstand. Sie könne seine »sinnliche Liebe nicht befriedigen«, sagt sie, die hohe Gräfin. Von Heirat gar nicht zu reden ... Und nun auch noch der Eklat auf dem Landschloss von Fürst Lichnowsky. Beinahe hätte er einen Stuhl zertrümmert, auf dem Kopf seines Mäzens! Zum Glück ist der beherzte Graf Oppersdorff dazwischen gegangen. Warum hatte Lichnowsky ihn auch zwingen müssen, für französische Offiziere zu spielen? Jetzt, wo der Tyrann Napoleon wieder Krieg bringt? Aber Fürsten gibt es Tausende, Beethoven gibt's nur einen: Das zumindest hat er Lichnowsky wissen lassen. Jetzt entfallen natürlich die fürstlichen 600 Gulden pro Jahr ... Was soll's: Oppersdorff zahlt 1000 Gulden für zwei Symphonien! Eine davon, die Vierte, hat er im Gepäck, sie ist schon recht weit. Er würde sie sich in Wien gleich vornehmen. Außerdem steht ein Violinkonzert an, für Franz Clement, den Orchesterleiter am Theater an der Wien. Ein großartiger Musiker, nicht so ein Fiedler wie die französischen Virtuosen! Er hat immerhin die heikle Dritte aus

der Taufe gehoben und bei der Revision der *Leonore* geholfen. Nun wünscht sich Clement ein repräsentatives Solowerk für seine große Weihnachts-Akademie ...

Beethoven schaut hinaus in den Regen. Doch seine grimmigen Züge hellen sich auf, als ihm ein passendes Wortspiel einfällt: »Concerto par Clemenza pour Clement«. Haha, er wird wirklich Mildtätigkeit üben müssen: Sein übliches Honorar würde der Arme doch nicht zahlen können! Nach der Vierten könnte er das Konzert einschieben. Es wird schon rechtzeitig fertig werden. Recht bedacht, ist er in diesem verfluchten Jahr 1806 doch verdammt produktiv! Zufrieden lehnt sich Beethoven zurück in die rüttelnde Kutschenbank. Er hat die große Klaviersonate in f-Moll vollendet, tobende Leidenschaften, gebündelt in strengster Form! Und ein Klavierkonzert mit ganz neuartigen Formen und Klängen. Mit den drei Streichquartetten für Graf Rasumowsky hat er die Gattung neu definiert: anspruchsvollste Kammermusik für Profis, nicht mehr nur für Feierabend-Musiker! Jener »neue Weg«, den er vor einigen Jahren betrat, hat ihn zu einer Revolution in der Musik geführt!

Ein Violinkonzert hatte er in Bonn schon einmal angefangen, dann aber liegengelassen. Gewiss, ein wenig fiedeln kann er auch, und seine zwei *Romanzen* beweisen, dass er für Solovioline und Orchester zu schreiben durchaus im Stande ist. Die *Kreutzer-Sonate* ist auch schon »molto concertante« komponiert. Aber ein richtiges Konzert, auf der Höhe der Zeit? Er würde sich ein wenig an der französischen Manier orientieren müssen, an Viotti, an Baillot und eben an Kreutzer. Dennoch sollte es ein echter »Beethoven« werden. Und für alle, die ihn für einen hitzigen Dramatiker halten, eine echte Überraschung!

Erst gegen Ende November begann Beethoven mit der Arbeit. Jetzt drängte die Zeit, nur noch wenige Wochen bis zu Clements Weihnachtskonzert. Die Tinte war noch nass, als das Manuskript an die Kopisten ging, und angeblich hat Clement den Solopart ohne vorherige Probe vom Blatt gespielt. Er gab gerne Kunststückchen zum Besten, z.B. eine Sonate auf nur einer Saite einer umgedrehten Violine. Die Kritik vermerkte entrüstet, wie sich Clement zu »Schnacken und Possen herabwürdigen konnte, um etwa den Pöbel zu ergötzen«. Dem breiten Publikum gefiel auch Beethovens Konzert, aber bei den kritischen Hörern fand es wenig Gnade: »Man fürchtet [...], wenn Beethofen auf diesem Weg fortwandelt, so werde er und das Publicum übel dabey fahren.« Im Einzelnen monierte man »eine Menge unzusammenhängender und überhäufte Ideen« und langweilte sich an den angeblich »unendlichen Wiederholungen einiger gemeiner Stellen«. Danach wurde das Werk nur noch selten aufgeführt. Erst seit es der bedeutende Geiger Joseph Joachim (erstmalig 1844) spielte, gilt es als die Krone der Gattung und als Prüfstein für die Reife des Solisten, der hier kaum mit Virtuosität blenden kann. Die Herausforderung liegt eher in der Gestaltung des musikalischen Flusses, der vor allem im ersten Satz sehr in die Breite geht. »Die Gedankengänge«, so die Geigerin Anne-Sophie Mutter, »sind weiträumig, vergleichbar der Sprache Thomas Manns.«

Nicht weniger als fünf thematische Gedanken reiht die Orchestereinleitung aneinander. Zwei davon, die Hauptthemen, sind einfache, eingängige Melodien, veritable Ohrwürmer, von denen sich die zweite tatsächlich wiederholt aussingen darf. Hier ist weder ein Konflikt angelegt, noch eine stringente symphonische Entwicklung, wie sie selbst die poetische Klangwelt des Vierten Klavierkonzerts durchzieht – vom kraftvollen Vorwärtsdrang der Vierten Symphonie ganz zu schweigen. Das soll von Beethoven sein? Doch niemand anders hätte die einsamen vier Paukenschläge ersonnen, die das *Allegro, ma non troppo* eröffnen. Dieses Motiv erscheint so musikalisch wie ein Metronom, aber im weiteren Verlauf entpuppt es sich als entscheidender Grundgedanke, der den ganzen ersten Satz zusammenhält. Es ist der Pulsschlag der Musik selbst, den Beethoven so zum Thema macht. Mal geht er im Fluss der Melodien auf, mal wirkt er als nackter Rhythmus dagegen. Auf elementare Weise verbirgt sich dahinter die Bewegung eines Marsches, der bei Beethoven oft eine besondere Bedeutung hat. In der großartigen Kadenz der Klavierbearbeitung dieses Konzerts ist eine Passage mit den Paukenschlägen eindeutig als »Marcia« bezeichnet. Der Musikwissenschaftler Christoph-Hellmut Mahling will hier einen »französischen Geschwindmarsch« hören, als »Hommage« an das revolutionäre Frankreich. Kann das wirklich sein? Kurz vor der Entstehung des Werks ist Napoleon in Berlin einmarschiert, und im Verlauf der Kämpfe ist auch der mit Beethoven sehr verbundene Prinz Louis Ferdinand von Preußen gefallen. Beethovens Sympathie mit Frankreich dürfte auf einem Tiefpunkt gewesen sein. Wenn man den latenten Marschrhythmus überhaupt außermusikalisch erklären muss, dann besser

als leises Echo der Bedrohung, ein Pochen, das untergründig die lyrisch-gesangliche Substanz der Musik durchdringt. Wo das Orchestertutti plötzlich laute Akkorde spielt, bricht diese Bedrohung dramatisch durch wie der Krieg in eine idyllische, friedliche Welt. Und wo sich das zweite Thema nach Moll wendet, nimmt die Lyrik eine tragisch-heroische Stimmung an. Aber das bleiben Episoden in einem ansonsten undramatischen Ablauf.

Hinter dem Gegensatz des Paukenmotivs und der gesanglichen Themen steckt auch ein rein musikalischer Gedankengang: Beethoven trennt zwei Grundprinzipien der Musik (nämlich Melodie und Rhythmus) und setzt sie dialektisch in Beziehung. Oder noch ein wenig philosophischer ausgedrückt: Wir erleben die fließende, subjektiv empfundene Zeit im Zusammenspiel mit der exakt gemessenen. In der Durchführung, genau im Herzen des Satzes, liegt der Höhe- und Ruhepunkt dieses Vorgangs: Die Violine stimmt eine neue lyrische Melodie in Moll an (die allerdings einen schon bekannten Gedanken fortspinnt). Diese wundersam aufsteigende Melodie führt in einen geheimnisvoll tönenden Klangraum, der leise von Pauke und Trompeten durchpulst wird. Die Zeit schreitet fort und steht doch für magische Momente still. Es ist auch die einzige Passage, wo der Solist die thematische Initiative ergreift. Meist schmückt er die weiten Räume aus, umrankt und umglänzt die holzschnittartigen Melodien, als wolle er sie mit individuellem Leben füllen. Weit weniger als in Beethovens Klavierkonzerten treten Solist und Orchester gegeneinander an. Die Violine offenbart eher die innere Seele der vom Orchester kollektiv und unpersönlich präsentierten Musik.

Besonders innig ist dieses Verhältnis im *Larghetto*. Das auf gedämpfte Streicher und wenige Bläser reduzierte Orchester übernimmt auch hier die melodische Führung, die Violine schmückt und poetisiert das schlichte Thema. Dem G-Dur-Satz fehlt jede formale Dialektik, er entfaltet sich einfach in fünf subtil gefärbten Strophen. Das Seitenthema, das nun doch dem Solisten eine eigene Melodie schenkt, wechselt nicht einmal die Tonart. Einfach und gelassen fließt die Musik, und gegen Ende weitet sie sich zu einer entrückten Ruhezone, in der die Zeit wiederum langsamer zu vergehen scheint. Fast gewaltsam, mit spannungsgeladenen Akkorden, wird diese überirdische Stimmung durchbrochen: Das *Finale* steht vor der Tür. Alles was bisher zu einem echten Konzert fehlte, scheint jetzt nachgeholt zu werden. Thematisch spielt der Solist endlich die Erste Geige. Brillantes Figurenwerk inszeniert seine Beweglichkeit; schnelle, teils recht witzige Dialoge und Wechselspiele dramatisieren sein Verhältnis zum Orchester. Die Rondoform mit dem eingängigen Refrain und zwei Couplets folgt dem üblichen Muster – ohne große Anklänge an die Sonatenform. Die Rückleitungen zum Refrain zeigen dann doch Ansätze von Durchführungs-Arbeit, dynamisch und zielgerichtet. Zu guter Letzt hinterlässt Beethoven seine Visitenkarte als genialer Symphoniker.

»EIN AMERIKANISCHES MONUMENT«

Zu Aaron Coplands Dritter Symphonie

Matthias Corvin

Entstehungszeit

Sommer 1944 bis September 1946 in Massachusetts bei Tanglewood

Widmung

»Dedicated to the memory of my dear friend Natalie Koussevitzky«

Uraufführung

18. Oktober 1946 mit dem Boston Symphony Orchestra unter der Leitung von Serge Koussevitzky in der Symphony Hall in Boston

Lebensdaten des Komponisten

14. November 1900 in Brooklyn / New York – 2. Dezember 1990 in North Tarrytown

Der junge Aaron Copland »sah nicht gerade aus wie der große amerikanische Komponist«, der aus ihm einmal werden sollte. Er war »ein großer, sehniger Mann mit kantigem bebrillten Gesicht, der eher wie ein Büroangestellter in einer Hollywoodkomödie wirkte«. So beschrieb ihn der Musikkritiker Alex Ross in seinem 2007 erschienenen Buch-Bestseller *The Rest is Noise*. Copland stammte aus einer typisch amerikanischen Einwandererfamilie. Er wurde als Sohn jüdischer Immigranten aus Litauen in New York geboren, seine Eltern besaßen in Brooklyn ein Warenhaus.

Früh genoss er eine musikalische Ausbildung und spielte hervorragend Klavier. Dann lockte ihn Europa, und der 21-Jährige ging nach Paris ans neueröffnete Amerikanische Konservatorium zur einflussreichen Komponistin, Pianistin und Pädagogin Nadia Boulanger. Von ihr profitierte er am meisten, hat er später einmal gesagt. Doch Copland faszinierte in den frühen 1920er Jahren das aufregende Musikleben ganz Europas. Unter den vielen Ländern, die er besuchte, fand sich auch Deutschland.

Nach seiner Rückkehr in die USA führte das New York Symphony Orchestra 1924 erstmals ein größeres Werk von ihm auf, seine Symphonie für Orgel und Orchester – die er danach zur Ersten Symphonie umarbeitete. Den Solopart spielte Coplands Pariser Lehrerin Nadia Boulanger, die auch eine gefeierte Organistin war. Kurz darauf leitete der Dirigent Serge Koussevitzky dieses Werk beim Boston Symphony Orchestra. Der Orchesterchef spielte fortan eine wichtige Rolle in Coplands Leben, denn er setzte sich für die Musik des Komponisten ein und förderte ihn. Copland selbst engagierte sich wiederum für zeitgenössische amerikanische Musik, so wurde er im Jahr 1939 gleichzeitig Vorsitzender der American Composer's Alliance und Mitbegründer des American Music Center. Er schrieb außerdem viele Artikel und unterrichtete unter anderem an der Harvard University. Seine Vorlesungen erschienen auch in Buchform und wurden zu Klassikern der amerikanischen Musikästhetik.

Als überzeugter Linker äußerte sich Copland immer wieder politisch. Von den Freiheitskämpfen Südamerikas ließ er sich ebenso beeindruckt wie von der Arbeiterbewegung. In der berüchtigten McCarthy-Ära der 1950er Jahre war er daher antikommunistischen Hetzkampagnen ausgesetzt. Auf Grund seiner großen Popularität konnte ihm diese Kritik jedoch kaum etwas anhaben. Mit seinen Balletten wie der Wild-West-Geschichte *Billy the Kid* (1938) und der Farmer-Story *Appalachian Spring* (1944) sowie der patriotischen *Fanfare for the Common Man* hatte er sich zudem klar zu den Idealen seines Landes bekannt. Letzteres Stück ist inspiriert von einer Rede des US-Vizepräsidenten Henry Wallace. Dieser prophezeite im Jahr 1942 die Befreiung des »einfachen« Menschen vor Nazi-Demagogie und Unterwerfung. Coplands *Fanfare* erklang erstmals am 12. März 1943 mit den Blechbläsern und Schlagwerkern des Cincinnati Symphony Orchestra und wurde danach zu den berühmtesten dreieinhalb Minuten im Schaffen des Komponisten.

Coplands künstlerisches Credo lautete: »Es kam mir vor, als ob die Komponisten sich der Gefahr aussetzten, in einem Vakuum zu leben [...]. Ich fühlte, dass sich der Versuch lohnen würde, das, was ich zu sagen hatte, in möglichst einfachen Begriffen zu sagen.« Vor diesem Hintergrund gelang ihm eine raffinierte Verschmelzung von typisch amerikanischen Idiomen wie Jazz-Elementen, Populärmusik, Folklore (aus den USA und Südamerika) und neuenglischen Kirchenliedern mit einer von Europa inspirierten Musik (Spätromantik, Impressionismus, Neoklassizismus). Sein tonal verwurzelter Stil förderte die ungeheure Popularität seiner Werke. Erst spät wandelte sich sein Schaffen, denn im Alter wurde Coplands Musik zunehmend intellektueller und griff unter anderem die Zwölftontechnik Arnold Schönbergs auf, der im Zweiten Weltkrieg in die USA emigriert war. Ab den 1970er Jahren komponierte der an Alzheimer erkrankte Copland jedoch kaum mehr. Sein Ruhm war damals längst gefestigt. Als maßgebliche Persönlichkeit der amerikanischen Musik hatte ihm bereits im Jahr 1964 der 36. US-Präsident Lyndon B. Johnson die Freiheitsmedaille und damit die höchste zivile Auszeichnung der USA überreicht.

Copland komponierte fünf großformatige symphonische Werke, denn neben seinen offiziellen drei Symphonien gibt es noch die frühe *Dance Symphony* sowie die *Symphonic Ode*. All diese Werke haben ganz unterschiedliche Gesichter. So bescheinigte der Biograph Arthur Berger der Zweiten Symphonie (*Short Symphony*) etwa einen »esoterischen Stil«, der erst spät einen Widerhall im Konzertleben fand. Ungleich populärer wurde seine letzte, die Dritte Symphonie aus den Jahren 1944 bis 1946. Sie ist sein umfangreichstes Orchesterwerk und galt früh als »Meilenstein der symphonischen Musik Amerikas«, wie der amerikanische Komponist und Musikologe Phillip Ramey erklärte. Wie andere Copland-Werke wurde die Dritte vom Chefdirigenten des Boston Symphony Orchestra Serge Koussevitzky und seiner Stiftung in Auftrag gegeben. In Boston erlebte Coplands Dritte am 18. Oktober 1946 ihre umjubelte Uraufführung. Die europäische Erstaufführung mit der Tschechischen Philharmonie in Prag übernahm im folgenden Jahr der

junge Leonard Bernstein, der über das Werk später einmal äußerte: »Die Symphonie ist zu einem amerikanischen Monument geworden, ähnlich dem Washington Monument oder dem Lincoln Memorial«. Denn natürlich findet sich in dieser Musik auch der ganze Stolz der nach dem Zweiten Weltkrieg zur Weltmacht erstarkten USA. Patriotische Töne werden daher nicht ausgespart. So arbeitete der Komponist in das *Finale* seine oben erwähnte *Fanfare for the Common Man* mit ein, die nun den errungenen Sieg über Nazi-Deutschland und über das faschistische Japan feierte. Gerade der ursprünglich überladene Schlusssatz wurde nach den ersten Aufführungen allerdings kritisiert, so von den Dirigenten Serge Koussevitzky und Leonard Bernstein. Copland kürzte ihn daher nachträglich in seiner revidierten Partitur, die 1966 erschien und seither zumeist aufgeführt wird.

Formal schließt sich Copland in seiner Dritten Symphonie der großen europäischen Tradition an. Geradezu klassisch viersätzig ist das Werk aufgebaut mit zwei markanten und umfangreichen Außensätzen, deren letzter in einer Apotheose gipfelt. In der Mitte stehen ein *Scherzo* und ein vorwiegend lyrischer Satz. Von der Grundanlage her folgt das Werk deshalb sogar Dmitrij Schostakowitschs Siebter Symphonie, der *Leningrader*, die ja ebenfalls als Anti-Kriegs-Musik zu deuten ist und seit ihrer amerikanischen Erstaufführung im Juli 1942 unter Arturo Toscanini in den USA überaus geschätzt wurde. Coplands Dritte hat allerdings einen ganz anderen Charakter. Sie beginnt in »ländlicher« Stimmung mit langgezogenen Streicher-Holzbläser-Melodien, die von dramatischen Abschnitten kontrastiert werden. Das bildhafte Tableau in der e-lisischen Grundtonart E-Dur wirkt daher wie eine bedrohte Idylle. Ein Paukenschlag eröffnet danach den vitalen zweiten Satz, der die Instrumentengruppen des Orchesters (Streicher, Holzbläser, Blech und das stark besetzte Schlagzeug) agil miteinander konzertieren lässt – Béla Bartóks im Jahr 1944 ebenfalls für das Boston Symphony Orchestra komponiertes *Konzert für Orchester* lässt hier grüßen. Der Dirigent Koussevitzky wünschte sich offenbar immer wieder Werke, die wirklich jedes Pult in seinem Orchester forderten.

Der lyrische dritte Satz und das *Finale* sind nahtlos miteinander verknüpft. Das *Andantino quasi allegretto* legt Copland als eine freie Variationenreihe an, denn das einleitende Thema wird darin fantasievoll fortentwickelt. Die in der Symphoniefassung neu instrumentierte *Fanfare for the Common Man* eröffnet nach etwa zehn Minuten das *Finale*. Sie wird ganz am Ende der Symphonie als grandiose Reprise wiederkehren. Mit dieser Leitmelodie sind weitere Themen verknüpft, so dass ein überaus kunstvoller und polyphoner Satz entsteht, der auch noch einmal auf die »ländliche« Stimmung des Kopfsatzes zurückblickt. Der im *Finale* lediglich durch eine dissonante Passage bedrohte optimistische Grundcharakter prägt das Werk bis zu den von Blechbläsern und Schlagzeug dominierten Schlusstakten.

BIOGRAPHIEN

JULIA FISCHER

Die gebürtige Münchenerin erhielt bereits im Alter von drei Jahren ihren ersten Geigenunterricht und wurde mit neun Jahren Jungstudentin bei Ana Chumachenco an der Musikhochschule ihrer Heimatstadt. 2011 übernahm Julia Fischer deren Nachfolge. Mit dem sensationellen Gewinn des Yehudi-Menuhin-Wettbewerbs 1995 legte sie den Grundstein für ihre einzigartige Karriere. Julia Fischer musizierte zuletzt mit Orchestern wie dem New York Philharmonic Orchestra, dem Orchestre National de France, dem Chicago Symphony Orchestra, dem Cleveland Orchestra, den Wiener Philharmonikern und dem Tonhalle-Orchester Zürich. Eine besonders enge Zusammenarbeit verbindet sie mit der Academy of St Martin in the Fields, mit der sie im Mai 2022 auf Europa-Tournee ging und als Geigerin wie Dirigentin Konzerte u. a. in Tallinn, Hamburg, Köln, Madrid und Barcelona gab. Derzeit ist Julia Fischer Artist in Residence beim London Philharmonic Orchestra, mit dem sie europaweit auf Tournee geht. Neben dem LPO sind auch das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das Royal Philharmonic Orchestra und das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin wichtige musikalische Partner in dieser Saison. Zusätzlich zu den Konzertauftritten zeigt sich Julia Fischer als enthusiastische Kammermusikerin, so geht sie mit ihren langjährigen Partnern, dem Geiger Alexander Sitkovetsky, dem Bratschisten Nils

Mönkemeyer und dem Cellisten Benjamin Nyffenegger – als Julia Fischer Quartett – sowie mit der Pianistin Yulianna Avdeeva, auf Reisen. 2017 gründete Julia Fischer eine eigene Musikplattform: JF CLUB, auf der sie neue Aufnahmen, eigene Artikel und Beiträge sowie Videos für ihre Abonnenten vorstellt und direkten Einblick in ihre Arbeit gewährt. Ihre CD- und DVD-Aufnahmen erhielten zahlreiche Preise, zuletzt hat sie die sechs Sonaten für Violine solo op. 27 von Eugène Ysaÿe herausgebracht, die jeweils einem bedeutenden Geiger gewidmet sind und auf dessen hochvirtuose Spielweise eingehen. Neben ihrer Professur an der Hochschule für Musik und Theater in München und Meisterkursen engagiert sich die Geigerin schon für die jüngsten Musiker im Alter von sechs bis 14 Jahren: Im Sommer 2019 gründete sie die KinderSinfoniker, die sie zusammen mit dem Pianisten Henri Bonamy und dem Dirigenten und Komponisten Johannes X. Schachtner leitet. Julia Fischer spielt auf einer italienischen Geige von Giovanni Battista Guadagnini aus dem Jahr 1742 bzw. auf einer neuen Violine von Philipp Augustin (2018).

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Mit der Saison 2023/2024 wird das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks seinen neuen Chefdirigenten begrüßen können, der in der Zwischenzeit auch mehrfach am Pult stehen wird: 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. Tournées 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.

MICHAEL TILSON THOMAS

Der Dirigent Michael Tilson Thomas entstammt einer jüdischen Künstlerfamilie aus Los Angeles. Zuletzt hatte er die Position des Music Director des San Francisco Symphony Orchestra inne, bleibt dem Orchester aber als Music Director Laureate eng verbunden. Außerdem war er bis Juni 2022 Künstlerischer Leiter des von ihm 1988 mitgegründeten New World Symphony Orchestra, mit dem er zahlreiche Tournées weltweit unternommen hat. 2016 ernannte ihn das London Symphony Orchestra aufgrund seiner langjährigen Verbundenheit mit dem Orchester zum Conductor Laureate.

Michael Tilson Thomas studierte Klavier, Komposition und Orchesterleitung an der University of Southern California. Schon als junger Dirigent arbeitete er mit Komponisten wie Strawinsky, Boulez, Stockhausen und Copland zusammen, und er begleitete als Pianist den Cellisten Gregor Piatigorsky und den Geiger Jascha Heifetz. Seine Dirigentenkarriere begann er als Assistent bei den Bayreuther Festspielen. Michael Tilson Thomas gewann 1969 den Koussevitzky Preis in Tanglewood, wurde Assistant Conductor und Pianist beim Boston Symphony Orchestra und erregte internationale Aufmerksamkeit. In der Folge erhielt er Gastdirigate bei vielen amerikanischen Orchestern, wenig später auch bei den europäischen Spitzenorchestern. Heute belegt eine Vielzahl von CDs seine dirigentische Arbeit, hier spiegelt sich vor allem sein Einsatz für die amerikanische Musik mit Aufnahmen der Werke von Charles Ives, Carl Ruggles, Steve Reich, John Cage, Ingolf Dahl, Morton Feldman und George Gershwin. Hinzu kommen Aufnahmen der Werke britischer Komponisten wie John McLaughlin und Elvis Costello sowie die große Symphonik

von Beethoven bis Mahler. Über seine Familie und das von ihr mitgegründete Jiddische Theater hat der Dirigent eine DVD herausgebracht: *The Tomashefskys – Music and Memories of a Life in the Yiddish Theater*. Zwölf Mal wurde Michael Tilson Thomas bisher mit dem Grammy Award ausgezeichnet. Michael Tilson Thomas tritt auch als Interpret eigener Werke auf, so u. a. mit den Kompositionen *Aus dem Tagebuch der Anne Frank*, *Shoáh*, zum 50. Jahrestag der Atombombe auf Hiroshima, dem Kontrafagott-Konzert *Urban Legend* und Liederzyklen nach Gedichten von Walt Whitman, Emily Dickinson und Rainer Maria Rilke. Michael Tilson Thomas engagiert sich seit 1977 in der Nachfolge Bernsteins für eine Jugendkonzertreihe im Fernsehen. In zahlreichen Sendungen und digitalen Medienkanälen versteht er es, auf anschauliche Weise eine breite Publikumsschicht für die klassische Musik zu interessieren. Mit bedeutenden Auszeichnungen wurde der Dirigent für sein Wirken geehrt, so ist er u. a. Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres de France. Barack Obama überreichte ihm 2010 die National Medal of Arts, die höchste Auszeichnung für Künstler in den USA.

IMPRESSUM

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

SIR SIMON RATTLE

Designierter Chefdirigent

ULRICH HAUSCHILD

Orchestermanager in Vertretung für

NIKOLAUS PONT

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

Jörg Handstein: aus dem Programmheft des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 17. November 2016; Matthias Corvin: Originalbeitrag; Biographien: Renate Ulm (Fischer; Tilson Thomas); Archiv des Bayerischen Rundfunks.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Bärenreiter-Verlag, Kassel (Beethoven)

© Boosey & Hawkes, London (Copland)