

BRSD  
JANSEN  
STRAUSS  
BEETHOVEN 7  
MALLWITZ  
TSCHAIKOWSKY

**Donnerstag 23.6.2022**  
**Freitag 24.6.2022**  
**20.00 – ca. 22.00 Uhr**  
**3. Abo D**  
**Herkulesaal**

**2021/2022**

JOANA MALLWITZ  
Leitung

JANINE JANSEN  
Violine

SYMPHONIEORCHESTER DES  
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG  
18.45 Uhr  
Moderation: Michaela Fridrich  
Gast: Joana Mallwitz

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND  
im Radioprogramm BR-KLASSIK  
Freitag, 24.6.2022  
Pausenzeichen:  
Uta Sailer im Gespräch mit Joana Mallwitz

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

## PROGRAMM

### RICHARD STRAUSS

»Till Eulenspiegels lustige Streiche«

Nach alter Schelmenweise – in Rondeauforn – für großes Orchester gesetzt, op. 28

### PJOTR ILJITSCH TSCHAIKOWSKY

Konzert für Violine und Orchester D-Dur, op. 35

- Allegro moderato
- Canzonetta. Andante
- Finale. Allegro vivacissimo

Pause

### LUDWIG VAN BEETHOVEN

Symphonie Nr. 7 A-Dur, op. 92

- Poco sostenuto – Vivace
- Allegretto
- Presto – Assai meno presto
- Allegro con brio

## WAGNERS »TRISTAN« TRAVESTIERT

### Zu Richard Strauss' *Till Eulenspiegels lustige Streiche*

Adrian Kech

#### Entstehungszeit

Vollendet am 6. Mai 1895

#### Uraufführung

5. November 1895 in Köln mit dem Gürzenich-Orchester unter der Leitung von Franz Wüllner

#### Lebensdaten des Komponisten

11. Juni 1864 in München – 8. September 1949 in Garmisch

Mit *Till Eulenspiegel* – das lässt sich ohne Übertreibung behaupten – fand der Komponist Richard Strauss zu sich selbst. Programmatisch handelt das Stück vom Schalksnarren aus dem *Volksbuch von Till Eulenspiegel*, rein musikalisch jedoch ist es eine veritable »Tristan-Travestie« (so bezeichnet in einem Aufsatz von Bernd Edelmann, dem dieser Artikel in Grundzügen folgt). Auf diese Weise emanzipierte sich Strauss kompositorisch vom Erbe Richard Wagners.

Über die Begleitumstände der Werkgenese ist wenig bekannt. Um die Jahreswende 1893/1894 hatte Strauss an einem Opernprojekt *Till Eulenspiegel bei den Schildbürgern* gearbeitet und den Textentwurf eines ersten Aktes abgeschlossen. Warum er das Vorhaben wieder aufgab, ist unklar, doch scheint ihm nicht zuletzt der Stoff selbst Probleme bereitet zu haben. Zudem erzielte seine erste Oper *Guntram* nicht den erhofften Erfolg. Bald nach der Weimarer Uraufführung wurde das Werk wieder abgesetzt, und Strauss verlor, wie er später selbst angab, zunächst den Mut, »fürs Theater zu schreiben«. Stattdessen zog er sich auf das bewährte Terrain der Tondichtung zurück und komponierte *Till Eulenspiegels lustige Streiche. Nach alter Schelmenweise – in Rondeauforn – für großes Orchester gesetzt*. Am 6. Mai 1895 vollendete er die Partitur; fünf Monate später erfolgte die Uraufführung unter der Leitung von Franz Wüllner in Köln.

Die neue Tondichtung rief großes öffentliches Interesse hervor. Deshalb begann Strauss nun damit, separate Programmerrläuterungen erstellen zu lassen, die das Verständnis seiner Werke erleichtern sollten. Für *Till Eulenspiegel* verfasste der Komponist und Musikschriftsteller Wilhelm

Mauke einen solchen Programmführer, und er berief sich auf Informationen aus erster Hand. So habe Strauss in die *Eulenspiegel*-Partitur, »welche er dem Verfasser gab, die meisten Motiv-Benennungen und verbindenden Worte« selbst »mit Bleistift eingetragen«. Die Bezeichnungen lauteten etwa: »Hop! zu Pferde mitten durch die Marktweiber!«, »Als Pastor verkleidet trieft er von Salbung und Moral« oder »Till als Kavalier zarte Höflichkeiten mit schönen Mädchen tauschend«. Weitaus wichtiger als diese nachträglichen Erläuterungen ist allerdings ein Telegramm des Komponisten an Franz Wüllner im Vorfeld der Uraufführung, denn es belegt authentisch Strauss' Haltung zu seinem Werk: »analyse mir unmöglich. aller witz in toenen ausgegeben. brief folgt.« Im angekündigten Brief vom selben Tag gab Strauss dann zwar doch einige weiterführende Hinweise, aber im Grunde widerstrebte es ihm, das Programm des Stückes konkret zu benennen: »In Worte gekleidet, was ich mir bei den einzelnen Teilen gedacht habe, würde sich oft verflucht komisch ausnehmen u. vielen Anstoß erregen. – Wollen wir diesmal die Leutchen selber die Nüsse aufknacken lassen, die der Schalk ihnen verabreicht.«

Die für Mauke nachgelieferten Bezeichnungen wurden lange missverstanden – als habe es ein vorgefasstes *Eulenspiegel*-Programm gegeben, das dem Komponisten die musikalische Form diktiert hätte. Dem widersprechen die Skizzen. Vielmehr entwickelte Strauss den Werkverlauf aus dem Grundkonflikt des Stückes: Till gegen die Philister. Was die Szenenauswahl betrifft, sind einzelne Episoden dem *Volksbuch* entnommen; der Ritt durch die Töpferwaren der Marktfrauen dagegen entstammt dem *König Drosselbart* aus *Grimms Märchen*. Musikalisch zentral sind indes jene Programmpunkte, die Strauss gegenüber Wüllner nur widerstrebend benannte: erstens die beiden *Eulenspiegel*-Themen, »die das Ganze in den verschiedensten Verkleidungen u. Stimmungen, wie Situationen durchziehen«, zweitens die Szene, in welcher der verliebte Schalksnarr abgewiesen wird (»liebeglühend« gemäß Partitur), drittens Tills »Promotion bei den philiströsen Professoren« und viertens sein Geständnis (»kläglich«) samt Verurteilung mit der fallenden großen Septim f-Ges: »der Tod!« Die Punkte zwei und vier, *Eulenspiegels* »dep[p]ische Liebeswerbung« (so in den Skizzen) und seine Hinrichtung am Galgen, dichtete Strauss frei hinzu; im *Volksbuch* kommt weder das eine noch das andere vor. Was aber hat Wagners *Tristan und Isolde* damit zu tun?

Anders als bei *Guntram*, in dem Strauss den Wagner-Stil organisch zu adaptieren sucht, bürstet er ihn in *Till Eulenspiegel* gegen den Strich. »Strauss löst sich von dem kompositorischen Übervater Wagner, indem er dessen Chromatik nicht »langsam und schmachend«, sondern »lustig« und rasch einsetzt.« (Bernd Edelman) »Langsam und schmachend« ist die Vortragsbezeichnung des *Tristan*-Vorspiels, und dessen Beginn stellt in der Tat die wesentlichen Bausteine für *Till Eulenspiegel* bereit: das emphatische Sehnsuchtsmotiv der Celli, das chromatisch ansteigende Leidensmotiv der Oboen und natürlich den *Tristan*-Akkord. Das Leidensmotiv fließt höchst agil in die beiden Tonsymbole für Till ein – sowohl in das weitgespannte Hornthema nach dem Prolog als auch in das aufgeweckte Klarinettenmotiv, das auf dem so genannten *Eulenspiegel*-Akkord landet. Dieser entspricht substanziell dem *Tristan*-Akkord, doch seine triviale Auflösung in einen F-Dur-Sextakkord spottet allem Wagner'schen Pathos. Wird die *Tristan*-Chromatik also einerseits diatonisch konterkariert, dringt sie andererseits dort ein, wo sie normalerweise nichts zu suchen hat: in ein Fugato. Herkömmliche Fugen haben für Strauss den Nimbus des Akademisch-Verstaubten. Daher komponiert er ein besonderes Fugato, um, wie er Wüllner schrieb, die »förmliche babylonische Sprachenverwirrung« darzustellen, die Till bei den Philister-Professoren anrichtet. Der Kern des Fugato-Themas ist nichts anderes als das Sehnsuchtsmotiv des *Tristan*, und die Themeneinsätze schrauben sich – gegen jede Regel – in Halbtönen aufwärts. Frecher und zugleich kunstvoller lässt sich weder mit der Satzart der Fuge noch mit Wagners Werk umgehen. Anschließend entfernt sich der Schalk mit dem so genannten Gassenhauer ganz »leichtfertig« (gemäß Partitur), als wäre nichts gewesen. Dass es rund um Tills unerfüllte Liebe und seinen Tod noch weitere *Tristan*-Bezüge gibt, ist angesichts der Thematik fast selbstverständlich.

Eine regelrechte *Tristan*-Travestie – und nicht nur Satire oder Persiflage – ist *Till Eulenspiegel*, weil es Strauss mit dem »Witz in Tönen« kompositorisch ernst war. Zeitgenössische Wagner-Parodien gab es auch als Unterhaltungsmusik. Strauss jedoch hatte den Anspruch, Wagner an Kompositionskunst gleichzukommen, wenn nicht gar, ihn darin noch zu übertreffen. Fünf Jahre vor seinem Tod schrieb er die *Eulenspiegel*-Partitur als Vermächtnis für seine Nachkommen nochmals nieder. Die Widmung lautet: »Dem braven Till zum 50. Geburtstag! Eigenhändige Abschrift für

meine lieben Kinder und Enkel.« Jener »Geburtstag« im Jahr 1894, in dem Strauss die Tondichtung begann, war zugleich sein eigener – als autonomer Komponist in der Wagner-Nachfolge. Zu den von Till verspotteten Philistern dürfte Strauss am Ende auch die konservativen Bayreuther Wagnerianer gerechnet haben. Friedrich Nietzsche, der in seinen späten Schriften Wagner hart kritisiert hatte, war in Bayreuth verhasst. Dementsprechend wenig erbaut war man dort über die Nachricht, Strauss arbeite nach *Till Eulenspiegel* an einer neuen Tondichtung mit Nietzsches *Also sprach Zarathustra* als Programm. Bereits zuvor war es zum Bruch gekommen, dokumentiert durch eine Schreibkalender-Notiz des Komponisten vom 11. Januar 1896: »Denkwürdige Unterredung mit Siegfried Wagner. Zwar unausgesprochene, aber vollzogene Trennung von Wahnfried-Bayreuth. Nur indirect durch meine Schuld.« Fortan verlief für Strauss eine klare Grenze zwischen den fanatischen Wagnerianern des Bayreuther Zirkels und dem Werk Wagners selbst, das er bis zuletzt hochschätzte. Die *Tristan-Travestie* des *Till Eulenspiegel* ist da kein Widerspruch, sondern kreative Fortschreibung jenseits allen Epigontums – getreu dem Wagner'schen Motto: »Kinder! macht *Neues! Neues!* und abermals *Neues!* – hängt Ihr Euch an's Alte, so hat euch der Teufel der Inproduktivität, und Ihr seid die traurigsten Künstler!«

## SEELENTIEFE UND VIRTUOSITÄT

### Zu Pjotr I. Tschaikowskys Violinkonzert D-Dur

Susanne Schmerda

#### Entstehungszeit

Frühjahr 1878 in Clarens am Genfer See

#### Widmung

Adolf Brodsky

#### Uraufführung

4. Dezember 1881 in Wien mit Adolf Brodsky (Violine) unter der Leitung von Hans Richter

#### Lebensdaten des Komponisten

25. April (7. Mai) 1840 in Wotkinsk – 25. Oktober (6. November) 1893 in St. Petersburg

Im Juli 1877 heiratete Pjotr I. Tschaikowsky in Moskau Antonina Iwanowna, seine einstige Schülerin und glühende Verehrerin – ein verzweifelter Versuch nicht zuletzt, seine Homosexualität zu kaschieren. Auf diese überstürzte Heirat folgten ein missglückter Selbstmordversuch, die Flucht aus Moskau und eine nervenzerrüttende Phase des Umherziehens, im März 1878 dann ließ sich Tschaikowsky mit seinem Bruder Modest schließlich in Clarens am Genfer See auf dem Gut seiner Vertrauten und Gönnerin Nadeschda von Meck nieder. Hier hoffte er, endlich wieder Ausgleich und Ruhe zum Komponieren zu finden. Zunächst aber mühte er sich verbissen mit einer neuen Klaviersonate und brachte nur noch die Kraft für Überarbeitungen auf, etwa für die Orchestrierung seiner Vierten Symphonie und der Oper *Evgenij Onegin*. »Bin ich am Ende? Mit Mühe presse ich schwache und wertlose Gedanken aus mir heraus und grübele über jeden Takt«, notierte der an sich Zweifelnde. Die erschöpfende Lähmung änderte sich schlagartig, als am 14. März der junge Geiger Josef Kotek aus Berlin zu Besuch kam. Nach stundenlangem gemeinsamem Musizieren kehrten Tschaikowskys Lebensgeister zurück, und er begann drei Tage später, nicht zuletzt beflügelt durch die Liebe zu seinem einstigen Schüler Kotek, mit einem neuen Werk, dem Violinkonzert D-Dur op. 35. Der in der Ferne weilenden Nadeschda von Meck berichtete er: »Der 1. Satz des Violin-Konzerts ist schon fertig. Morgen will ich den 2. in Angriff nehmen. Seitdem die Stimmung über mich kam, hat sie mich nicht verlassen. In einer solchen Phase des geistigen Lebens verliert das Komponieren den Charakter der Arbeit; es ist reines Vergnügen. Während man schreibt, merkt man nicht, wie die Zeit vergeht; und wenn niemand unterbrechen würde, könnte man den ganzen Tag dran bleiben.« Das Kompositionstempo war enorm: In nur elf Tagen, immer wieder unterstützt von Kotek, der ihn in spieltechnischen Details zum Solopart beriet, war das Konzert beendet, die Orchestrierung in weiteren zwei Wochen abgeschlossen. Das Ergebnis war eines der bedeutendsten und zugleich originellsten Solokonzerte des 19. Jahrhunderts mit einer bestechenden Balance zwischen Seelentiefe und Virtuosität, Melancholie und schroffen rhythmischen wie dynamischen Härten, zwischen massiven Orchestertutti und verhaltenem Piano-Espressivo. Tschaikowsky selbst charakterisierte sein Violinkonzert in einem Brief vom Januar

1882 als »russisch«, womit er nicht zuletzt auf den beseelt-innigen und von Wehmut erfüllten Mittelsatz, den Ruhepol zwischen den leidenschaftlich-bewegten Ecksätzen, anspielte.

Mit einer kurzen, getragenen Einleitung des Orchesters beginnt das Konzert zunächst wundersam entspannt, später kennzeichnen Brillanz und ein vorwärtsdrängender Überschwang den weiteren Verlauf dieses von extremen musikalischen Gegensätzen geprägten Kopfsatzes. Nach wenigen Takten setzt die Solo-Violine mit dem schwärmerischen Hauptthema ein, das in vielen erdenklichen Facetten und einem fließenden Ineinandergreifen von Solo- und Tutti-Partien erklingt: als würdevoller Gesang, dann verspielt-tänzerisch oder mit durchdringender Trompeten-Begleitung. Lyrische Zartheit erfüllt dagegen das zweite Thema. Formal ungewöhnlich ist die Platzierung der Solokadenz nicht, wie traditionell üblich, kurz vor dem Schluss des Satzes, sondern bereits in der Mitte vor der einsetzenden Reprise.

Der ursprüngliche langsame Satz wurde auf Anraten von Modest und Kotek aufgegeben und ging unter dem Titel *Méditation* als erstes von drei Stücken in *Souvenir d'un lieu cher* op. 42 für Violine und Klavier ein. An seine Stelle rückte die jetzige *Canzonetta*, ein vokal empfundenes inniges *Andante* mit samtigem Bläuserschmelz. Es besitzt Züge slawischer Schwermut und ist eine sich verströmende zärtliche Klage mitsamt einer intimen, kammersmusikalisch anmutenden Episode zwischen Klarinette, Flöte und Solo-Violine – Ausdruck einer nostalgischen Sehnsucht nach der Heimat Russland, die Tschaikowsky ein halbes Jahr zuvor als Exilant verlassen hatte? Nadeschda von Meck jedenfalls geriet angesichts dieses nachkomponierten Mittelsatzes ins Schwärmen: »Die *Canzonetta* ist geradezu herrlich. Wieviel Poesie und welche Sehnsucht in diesen Sons voilés, den geheimnisvollen Tönen!«

Mit fast brutaler Wucht schließt nahtlos das temperamentvolle *Rondo-Finale (Allegro vivacissimo)* an, ein stürmischer Kehraus, reichlich gespickt mit rustikalen und volkstümlichen Momenten, russisch-zigeunerhaft profilierter Melodik und vor allem stupender Virtuosität im Solopart: Passagen und Doppelgriffe, gebrochene Akkordik und Flageolets in Fülle müssen in atemberaubendem Tempo gemeistert werden. Dem schnittig-bravourösen ersten Thema steht kontrastierend der folkloristisch-bäuerliche Charakter des zweiten Themas gegenüber, der durch den doppelten Orgelpunkt einer dudelsackähnlichen Begleitung noch verstärkt wird. Zweimal bremsen Einschübe den atemlosen Strudel und tänzerischen Schwung der Musik mit einer Melodie à la russe im Stil eines Volkstanzes.

Der Weg in die Öffentlichkeit von Tschaikowskys heute so populärem Violinkonzert war zunächst mühsam. Gewidmet hatte es der Komponist wider Erwarten nicht dem Geiger Josef Kotek – immerhin ein Schüler der Violin-Instanz Joseph Joachim –, sondern dem ungarischen Geiger Leopold Auer. Dieser, laut Tschaikowsky der »maßgebliche St. Petersburger Virtuose«, lehnte das Konzert aufgrund seiner immensen technischen Schwierigkeiten allerdings als unspielbar ab. Ein fatales Urteil, das, so Tschaikowsky, sein »armes Kind für viele Jahre in den Abgrund, wie es schien, ewigen Vergessens« stieß. Am 4. Dezember 1881 kam es dann endlich zur Uraufführung in Wien mit dem Dirigenten Hans Richter und dem russischen Geiger Adolf Brodsky als Solisten. Eine wilde Demonstration soll am Ende des Konzerts den Saal ergriffen haben, erst allmählich wurde das demonstrativ schrille Pfeifen von beharrlichem Beifall übertönt. »Die Eigenartigkeit der Komposition verwirrt viele«, resümierte damals Max Kalbeck. Sein Kollege, der Wiener Kritiker Eduard Hanslick, schoss indes mit seinem vielzitierten Verdikt, es gäbe »Musikstücke, die man stinken hört«, weit über das Ziel hinaus. Seine verletzende Kritik in der *Neuen Freien Presse*, die wohl zu einem Großteil unter dem Eindruck der ungenügend geprobten virtuosierten Raffinessen entstanden war, gehört zu den berühmtesten Verrissen der Musikgeschichte. Den Komponisten Tschaikowsky empfand er »als ein seltsames Gemisch von Originalität und Rohheit, von glücklichen Einfällen und trostlosem Raffinement«. Und zu dessen Violinkonzert schrieb er: »Eine Weile bewegt es sich maßvoll, musikalisch und nicht ohne Geist, bald aber gewinnt die Roheit Oberhand und behauptet sie bis ans Ende des ersten Satzes. Da wird nicht mehr Violine gespielt, sondern Violine gezaust, gerissen, gebläut. Ob es überhaupt möglich ist, diese haarsträubenden Schwierigkeiten rein herauszubringen, weiß ich nicht [...] Das Adagio mit seiner weichen slavischen Schwermut ist wieder auf dem besten Wege, uns zu versöhnen, zu gewinnen. Aber es bricht schnell ab, um einem Finale Platz zu machen, das uns in die brutale, traurige Lustigkeit eines russischen Kirchweihfestes versetzt. Wir sehen lauter wüste, gemeine Gesichter, hören rohe

Flüche und riechen den Fusel.« Adolf Brodsky seinerseits blieb von der überwiegend ablehnenden Kritik unberührt und erklärte, das Werk immer wieder spielen zu wollen.

Erst mit der erneuten Vorstellung des Violinkonzerts neun Monate später am 8. August 1882 in Moskau ernteten Brodsky und Tschaikowsky Begeisterungstürme, die das Werk, das alle nur denkbaren expressiven und technischen Möglichkeiten der Geige ausschöpft, seither weltweit begleiten. Tschaikowsky war »gerührt durch Brodskys Kühnheit, sich zum erstenmal mit einem so schwierigen, neuartigen Werk hervorzuwagen«, und dankte es ihm, indem er die Widmung seines Konzerts nun ihm zuerkannte. Leopold Auer, der ursprüngliche Widmungsträger, der das Konzert einst abgelehnt hatte, revidierte seine Meinung später und wurde zu einem maßgeblichen Interpreten dieses wunderbaren Werks, das mit seiner wilden Phantastik, dramatischen Kraft und lyrischen Noblesse immer wieder besticht.

## DER SIEG DES RHYTHMUS

### Zu Ludwig van Beethovens Symphonie Nr. 7 A-Dur, op. 92

Jörg Handstein

#### Entstehungszeit

September 1811 – 13. April 1812

#### Widmung

»Dem Hochgeborenen Herrn Grafen Moritz von Fries in Ehrfurcht gewidmet«

#### Uraufführung

8. Dezember 1813 in der Wiener Universität im Rahmen eines Benefizkonzertes zu Gunsten von Kriegsinvaliden unter der Leitung des Komponisten

#### Lebensdaten des Komponisten

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

Im Oktober 1813 wütete bei Leipzig die bis dahin größte Schlacht der Menschheitsgeschichte. Um die 100.000 Opfer (so genau kann das keiner mehr sagen) kostete die sogenannte »Völkerschlacht«. Schließlich aber, nachdem sich alle betroffenen Länder endlich verbündet hatten, war bewiesen, dass Napoleon geschlagen werden konnte. Seine ständigen Kriegszüge und Besetzungen hatten ganz Europa ungeheure Bedrückungen gebracht. Beethoven soll es gehaut haben, als sich Napoleon zum Kaiser erklärte: »Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize fröhnen; er wird sich nun höher, wie alle Andern stellen, ein Tyrann werden!« Und auch Beethoven zählte dann zu den Leidtragenden, nicht zuletzt durch die kriegsbedingte Geldentwertung von 1811.

Bei dem vergeblichen Versuch, Napoleon bei Hanau den Rückweg abzuschneiden, hatte es nochmals große Verluste gegeben. Im Dezember drängte sich dann halb Wien im Saal der Universität: Beethoven sowie der Mechaniker und Schausteller Johann Nepomuk Mälzel gaben ein Wohltätigkeitskonzert »zum Besten der in der Schlacht bei Hanau invalid gewordenen österreichischen und bairischen Krieger«. Mälzel zeigte seinen künstlichen Trompeter und Beethoven mit sensationellem Erfolg sein musikalisches Schlachtengemälde *Wellingtons Sieg*. In diesem Kontext erklang erstmals seine Siebte Symphonie. Im 20. Jahrhundert wurde dem Werk daher immer wieder eine politische Bedeutung zugeschrieben. Der deutsch-demokratische Musikwissenschaftler Harry Goldschmidt behauptete sogar, Beethoven habe konkret eine »Symphonie gegen Napoleon« im Sinn gehabt. Aber keine Dokumente stützen solche Spekulationen. Fest steht, dass er die Siebte ursprünglich zu Gunsten einer Mädchen-Erziehungsanstalt aufführen wollte, dies aus Geldnot aber unterlassen musste.

Dass Napoleon umfassend geschlagen werden würde, war zur Entstehungszeit der Symphonie noch nicht abzusehen. Das Desaster des Russlandfeldzuges stand noch bevor. Beethoven verbrachte den Sommer 1811 im nordböhmischen Städtchen Teplitz. Hier badeten Adelige und Reiche, Dichter und Denker, und selbst kaiserliche Hoheiten in den warmen Heilquellen. Der immer kränkelnde Beethoven, ging – vielleicht gerade wegen des Rummels – eher widerwillig auf Kur. Dabei versprach der berühmte Arzt Christoph Hufeland viel von dem Bad: »Nicht nur von den

Lähmungen der äußern Bewegungsorgane, sondern auch der Sinneswerkzeuge, z. E. Taubheiten, sind mir herrliche Beweise seiner Wirksamkeit vorgekommen.« Als sich Beethoven dann doch in Teplitz eingerichtet hatte, lebte er förmlich auf. Er schloss Freundschaften, durchstreifte die geliebte Natur und fand zu seiner gewohnten Schaffenskraft zurück: Erstmals nach fünf Jahren begann er eine neue Symphonie.

Die Tonart A-Dur ist freundlich, voller Licht und heller Farben, dabei in der Symphonik weniger verbraucht als das prunkvolle D-Dur. Ein gewisser Heinrich Ribock hat sie in seinen *Bemerkungen über die Flöte* (1783) erstaunlich charakterisiert: als »Ausdruck der Freude, der Fröhlichkeit, des Tanzes. Schön Sächsischgrün, Zitronen erfrischender Geruch«. Beethoven exponiert die Tonart in elementaren Dreiklängen und Skalen, die traditionelle langsame Einleitung (*Poco sostenuto*) zu einem breiten Tableau ausdehnend. In dessen Zentrum steht ein eigenes Thema, das in C-Dur und dann F-Dur das Farbspektrum noch vertieft. Melodisch, lieblich und idyllisch, wirkt es wie eine Rückblende in die *Pastorale*. Aus diesem Thema löst sich ein einzelner pulsierender Ton, der nun ganz organisch in das A-Dur zurück und in das von der Flöte intonierte Thema des *Vivace* führt. In luftiger Höhe formt sich allmählich das springlebendige Grundmotiv heraus. Der Hörer erlebt nichts Geringeres als die Geburt des Rhythmus aus dem Klang.

Es wurde immer wieder versucht, das Einzigartige dieser Symphonie programmatisch zu erklären. Dabei überzeugt Richard Wagners vielzitiertes Wort von der »Apotheose des Tanzes« immer noch am meisten. Es lohnt sich, bei Wagner etwas genauer nachzulesen: »Aller Ungestüm, alles Sehnen und Toben des Herzens wird hier zum wonnigen Übermuth der Freude, die mit bacchantischer Allmacht uns durch alle Räume der Natur, durch alle Ströme und Meere des Lebens hinreißt. [...] Diese Symphonie ist die Apotheose des Tanzes selbst: sie ist der Tanz nach seinem höchsten Wesen, die seligste That der in Tönen gleichsam idealisch verkörperten Leibesbewegung.« Das klingt nach Wagners Weise verschwurbelt, trifft aber den Kern des Werkes sehr genau. Denn Musik, so hat die Hirnforschung erwiesen, wirkt nicht nur emotional, sondern regt auch jenes Areal an, das für die konkret körperliche Bewegung zuständig ist. Selbst wenn man still sitzt, tanzt das Gehirn mit – wenn nur die Musik rhythmisch stark genug ist. Und Beethoven macht den Rhythmus zum Lebenselement und zur tragenden Struktur. Das ist das Einzigartige seiner Siebten Symphonie.

Die Einleitung also generiert jene rhythmische Zelle, die das Hauptthema, ja letztlich den ganzen ersten Satz aus sich hervortreibt. Von der leichtfüßig hereintänzelnden Flöte übernimmt das Orchester das Thema im Fortissimo, wie selbst mitgerissen und zugleich seine Allmacht behauptend. Die hohen, hell hervorschallenden Hörner in A geben dem Klang eine besondere Farbe. So übersteigert Beethoven den üblichen Kontrast zwischen leisem Anfang und lautem Tutti zu überwältigender Wirkung. Davon ausgehend entfaltet sich nun, im Großen wie im Kleinen, ein ständiges Spiel von Steigerung und Rücknahme, von Bewegung und Verharren, von Anspannung und Lösung. Gegen Schluss des Satzes bremst und unterläuft eine ostinate, bedrohlich grummelnde Bassfigur den ausgelassenen Tanz. Allein aufgrund dieser Stelle erklärte übrigens Carl Maria von Weber Beethoven »reif für's Narrenhaus.«

Aber ein Irrer hätte niemals den konstruktiven Zusammenhang dieser Symphonie stiften können. So unterliegt auch dem zweiten, nicht ganz langsamen Satz (*Allegretto*) ein rhythmisches Motiv: »lang-kurz-kurz«. Es ist mit dem Motiv des ersten Satzes verwandt und gehört doch zu einer völlig anderen Welt. Mit der Idee des Tanzes scheint dieser oft als Trauermarsch interpretierte Satz wenig vereinbar. Er erinnert aber an die Pavane, ein alter, längst ausgestorbener Schreittanz, dessen Rhythmus sich als musikalischer Topos erhalten hat (und noch in Schuberts Wanderer-Motiv weiterlebt). Diesmal dient der Rhythmus als Begleitmuster der ihm entspringenden, traurigen Melodie. Es wirken gewissermaßen zwei thematische Schichten miteinander. Und so wird auch der Hörer auf zweifache Weise bewegt: emotional und gleichsam mitgezogen von der Bewegung des feierlichen Schreitens.

Dadurch erhält das berühmte *Allegretto* seinen besonderen Zauber, eingefasst in die schwebenden Bläserakkorde bildet es eine poetische Welt für sich.

Den ursprünglichen Tanzcharakter des Menuetts hat Beethoven seinen Symphonien schon lange ausgetrieben. Stattdessen führt er in seinen rasanten Scherzi den Hörer oft an der Nase herum,

indem er mit rhythmischen Spielereien dessen Taktgefühl empfindlich stört. Humor ist, wenn man trotzdem lacht. Im *Presto* der Siebten läuft der Rhythmus dagegen kontinuierlich, in rastloser Bewegung durch. Renate Ulm spürt darin »die aufgesetzte Freude eines hinter dem Leben Herhetzenden.« Dabei vollführt der solcher Art Getriebene auch noch ständige Richtungswechsel und Wendemanöver: polternd den Dreiklang hinauf, die Tonleiter herabhüpfend, vorwärts stürmend und auf der Stelle tretend. Von F-Dur geht es fast gewaltsam nach A-Dur (was ja eigentlich die »richtige« Tonart wäre), dann in neckischen Quintschritten nach B-Dur und von dort in eine polternde Reprise. Der Hörer kann nur atemlos folgen, bis das *Trio* (angeblich ein niederösterreichischer Wallfahrergesang) etwas ruhiger dahinzieht.

Ein fröhlich bewegtes *Finale*, zumeist im 2/4-Takt, gehört spätestens seit Haydn zur symphonischen Tradition. Man spricht gerne von einem »Kehraus«, abgeleitet vom Schlusstanzen eines Balles, bei dem, so der Duden, »die Tänzerinnen mit ihren Kleidern gewissermaßen den Tanzboden auskehren«. Beethovens *Allegro con brio*, und das ist das Revolutionäre daran, überdreht diesen Kehraus gewaltig. Die Musik tanzt sich in Trance, wirbelt, taumelt, durchbricht alle Schranken. Man kennt ein solches Phänomen von Rave-Partys, die den Gefühlszustand heutiger Massenveranstaltungen außer Kontrolle setzen. Da wiederholen sich die Rhythmen in Endlosschleifen, und man muss zugeben, dass Beethoven mit ähnlichen Mitteln gearbeitet hat. Entsetzte Fachleute behaupteten damals, so eine Symphonie könne nur »im trunkenen Zustande komponiert sein«, und Beethoven sei »ganz in eine Art von Verrücktheit gerathen«. Dabei hat er diesen Musikrausch bei wachstem Kunstverstand entworfen. Das Thema ist bewusst reduziert auf eine kurze Spielfigur, die schon den Wiederholungszwang in sich trägt und so den Charakter des Satzes prägt. Renate Ulm nennt es anschaulich »das derwischartige Kreisen um das Thema«. Auch diesem Motiv liegt der Rhythmus »lang-kurz-kurz« zugrunde, allerdings rasant beschleunigt und in den einleitenden Orchesterschlägen explosiv verdichtet. Er treibt den Tanz voran wie der Zündfunke einen Motor. Und doch läuft die Musik (im Unterschied zum gleichförmig wummernden Rave) keineswegs mechanisch ab. Schon das Thema ist eigenwillig gegen den Takt akzentuiert und wird auch symphonisch so verarbeitet, dass eine Entwicklung stattfindet. Sie zielt auf die nochmalige Steigerung der kollektiven Euphorie, bis, so Wagner, »im letzten Wirbel der Luft ein jubelnder Kuß die letzte Umarmung beschließt.«

Der Beifall in der von patriotischer Stimmung aufgeheizten Uraufführung soll »unbeschreiblich« gewesen sein. Zum ersten Mal wurde eine von Beethovens Symphonien sofort begeistert aufgenommen, und er selbst gelangte auf den Gipfel seiner Popularität. Ohne Zweifel hatte er genau den Zeitgeist getroffen, und wahrscheinlich verstand so mancher Hörer das Werk wirklich als eine Art Siegesfeier. Kriege lenken die Rezeption von Musik, und tun ihrer Interpretation Gewalt an. Das heitere Spiel der Kunst wird zu dumpfem Ernst. Das zu sehen, gibt es leider immer wieder Gelegenheit.

## BIOGRAPHIEN

### JANINE JANSEN

Die Niederländerin Janine Jansen zählt zu den renommiertesten Violinistinnen unserer Zeit. Ihren ersten Geigenunterricht erhielt die Musikerin bei Coosje Wijzenbeek, bevor sie am Konservatorium in Utrecht ein Studium bei Philippe Hirschhorn aufnahm; in Meisterkursen, etwa bei Boris Belkin, vertiefte sie ihre Studien und schloss ihre Ausbildung schließlich mit Auszeichnung ab. Janine Jansen arbeitet regelmäßig mit den führenden Orchestern der Welt wie zum Beispiel den Berliner Philharmonikern, dem Concertgebouworkest Amsterdam, dem London Symphony Orchestra, dem Tonhalle-Orchester Zürich sowie dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia und dem Oslo Philharmonic Orchestra.

Auch als Kammermusikerin hat sich Janine Jansen weltweit einen Namen gemacht: 2003 gründete sie das Internationale Kammermusikfestival Utrecht, das sie bis 2017 leitete und zu dem sie auch in der laufenden Saison als »Guest Artistic Director« zurückkehrt. CDs mit Kammermusik-aufnahmen umfassen u. a. Schuberts Streichquintett, Schönbergs *Verklärte Nacht* und Werke von

Debussy, Ravel und Prokofjew mit dem Pianisten Itamar Golan. Janine Jansen ist Exklusivkünstlerin von Decca Classics und in den digitalen Musikcharts höchst erfolgreich. Eine ihrer ersten CDs, eine Aufnahme der *Vier Jahreszeiten* von Vivaldi, erschien 2003. Seitdem hat sie das Brahms-Violinkonzert und Bartóks Erstes Konzert unter der Leitung von Antonio Pappano, Prokofjews Zweites Violinkonzert unter Vladimir Jurowski, die Konzerte von Beethoven und Britten unter Paavo Järvi, das Mendelssohn- und das Bruch-Konzert unter Riccardo Chailly und das Tschaikowsky-Konzert unter Daniel Harding eingespielt. 2021 kam das Album *12 Stradivari* heraus. Mit einem von ihr selbst zusammengestellten Repertoire erkundet Janine Jansen auf diesem Album die individuellen Qualitäten von zwölf Instrumenten des berühmten Geigenbauers, aber auch deren Geschichten und die ihrer Eigentümer. Janine Jansen erhielt zahlreiche Preise und Auszeichnungen: 2020 wurde sie mit dem Herbert-von-Karajan-Preis, 2018 mit dem Johannes Vermeer Prijs geehrt. Außerdem gewann sie u. a. fünf Edison Klassiek Awards, den Preis der deutschen Schallplattenkritik, den Klassieke Muziekprijs, den Concertgebouw Prize sowie den Royal Philharmonic Society Instrumentalist Award. Die Künstlerin spielt auf Stradivaris exquisiter »Shumsky-Rode«, die ihr von einem europäischen Mäzen als Leihgabe überlassen wurde. Seit 2019 ist sie Professorin an der Haute École de Musique Vaud Valais Fribourg. Beim BRSO war Janine Jansen zuletzt 2019 mit dem Ersten Konzert von Bartók unter Iván Fischer zu Gast.

## **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.

## **JOANA MALLWITZ**

»Da ist eine neugierige, motivierende, zugleich rigoros auf Qualität bestehende Künstlerin am Werk, die besessen am Klang zu feilen pflegt und doch, wenn es darauf ankommt, loslassen kann«, so die Zeitschrift *Opernwelt* im Herbst 2019 anlässlich der Auszeichnung der damals 33-jährigen Joana Mallwitz als »Dirigentin des Jahres«. Joana Mallwitz ist seit der Spielzeit 2018/2019 Generalmusikdirektorin am Staatstheater Nürnberg und wurde hier schon nach kurzer Zeit von Presse und Publikum als Ausnahmetalent gefeiert. Spätestens seit ihrem umjubelten Debüt mit Mozarts *Così fan tutte* bei den Salzburger Festspielen 2020 zählt sie zu den herausragenden Dirigentenpersönlichkeiten ihrer Generation. Sie war in der 100-jährigen Festspielgeschichte die erste Frau, der eine Neuproduktion und gesamte Aufführungsserie anvertraut wurden. Im Sommer 2022 übernimmt sie an gleicher Stelle die Neueinstudierung von Mozarts *Zauberflöte*. Zur Saison 2023/2024 wird Joana Mallwitz Künstlerische Leiterin und Chefdirigentin des Konzerthausorchesters Berlin.

In der aktuellen Spielzeit steht Joana Mallwitz als Porträt-Künstlerin des Wiener Musikvereins am Pult des RSO in Wien. Außerdem feiert sie neben ihrem Debüt beim BRSO auch ihren Einstand

beim Orchestre National de France sowie an der Semperoper Dresden mit einer Neuproduktion von *Rusalka*. In den vergangenen Jahren war Joana Mallwitz bereits an der Bayerischen Staatsoper (*Eugen Onegin* und *L'elisir d'amore*), an der Oper Frankfurt (*Salome* und *Die lustige Witwe*), der Royal Danish Opera (*Der fliegende Holländer* und *Madama Butterfly*), der Norwegischen Nationaloper Oslo (*Der Rosenkavalier*) und an der Oper Zürich (*Macbeth*) zu Gast. Konzertengagements führten sie zum Konzerthausorchester Berlin, zum hr-Sinfonieorchester, zum SWR Symphonieorchester, zum Philharmonia Orchestra London, zu den Münchner Philharmonikern, zum City of Birmingham Symphony Orchestra und zu den Göteborger Symphonikern.

Joana Mallwitz wurde in Hildesheim geboren und studierte an der Hochschule für Musik und Theater Hannover Dirigieren bei Martin Brauß und Eiji Ōue sowie Klavier bei Karl-Heinz Kämmerling und Bernd Goetzke. Nach ihrem langjährigen Engagement als Kapellmeisterin am Theater Heidelberg trat sie zur Spielzeit 2014/2015 als jüngste Generalmusikdirektorin Europas ihr erstes Leitungsamt am Theater Erfurt an. Dort rief sie die Orchester-Akademie des Philharmonischen Orchesters ins Leben und begründete das Composer in Residence-Programm »Erfurts Neue Noten«. Ihre ebenfalls in dieser Zeit konzipierten »Expeditionskonzerte« sind inzwischen auch am Staatstheater Nürnberg und als Online-Format ein durchschlagender Erfolg.

## **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

Adrian Kech: aus den Programmheften des BRSO vom 12./13. Oktober 2017; Susanne Schmerda: aus den Programmheften des BRSO vom 28./29. November 2013; Jörg Handstein: Originalbeitrag; Biographien: Vera Baur (Jansen; Mallwitz); Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO).

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© C. F. Peters, Frankfurt (Strauss)

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Tschaikowsky)

© Bärenreiter-Verlag, Kassel (Beethoven)