

OROZCO-ESTRADA

MUTTER

HORNUNG

BRONFMAN

BEETHOVEN

Donnerstag 5.3.2020
Freitag 6.3.2020
4. Abo A
Philharmonie
20.00 – ca. 22.15 Uhr

19/20

ANDRÉS OROZCO-ESTRADA
Leitung

ANNE-SOPHIE MUTTER
Violine
MAXIMILIAN HORNUNG
Violoncello
YEFIM BRONFMAN
Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr
Moderation: Amélie Pauli
Gast: Maximilian Hornung

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Fr., 6.3.2020
Pausenzeichen:
Robert Jungwirth im Gespräch mit Maximilian Hornung
und Andrés Orozco-Estrada

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

PROGRAMM

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Ouvertüre zum Trauerspiel »Egmont«, op. 84

- Sostenuto, ma non troppo – Allegro

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Konzert für Klavier, Violine, Violoncello und Orchester C-Dur, op. 56
(Tripelkonzert)

- Allegro
- Largo
- Rondo alla Polacca

Pause

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Ouvertüre zum Ballett »Die Geschöpfe des Prometheus«, op. 43

- Adagio – Allegro molto e con brio

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Symphonie Nr. 4 B-Dur, op. 60

- Adagio – Allegro vivace
- Adagio
- Allegro molto e vivace – Trio. Un poco meno allegro
- Allegro, ma non troppo

»DIE TROMMEL GERÜHRET!«

Zu Ludwig van Beethovens *Egmont-Ouvertüre*

Matthias Henke

Entstehungszeit

1810

Uraufführung

15. Juni 1810 im Wiener Hofburgtheater

Lebensdaten des Komponisten

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

Zweifelloos, das erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts war eines, das Europa tief erschütterte. Einem Erdbeben vergleichbar, pflügte es die politische und soziale Tektonik vollkommen um. Zwar ahnte kaum jemand, wohin genau die Reise ging, aber dass es anders und vermutlich schlechter werden würde, blieb selbst robusteren Zeitgenossen nicht verborgen. Wie konnte es auch, befand sich der Kontinent doch beinahe ständig im Krieg: Im Zug der postrevolutionären Wehen hatte Napoleon Europa in ein Schlachtfeld verwandelt.

Einem sensiblen Beobachter wie Beethoven musste das Geschehen regelrecht unter die Haut gehen, ja zur Reaktion, sprich künstlerischen Verarbeitung zwingen. Es ist kein Zufall, dass viele seiner Werke die Umbruchsituation spiegeln, nicht selten mit verstörenden Energiestößen – man denke nur an den Kopfsatz der *Eroica* und dessen massive Sforzato-Schläge. Martialische Auseinandersetzungen, nämlich die Gewaltakte spanischer Besatzer gegen die Niederländer, grundieren auch Goethes 1787 vollendetes Trauerspiel *Egmont*. Historisch spielt es zu Beginn des

80-jährigen Krieges zwischen Spanien und den Niederlanden, der erst 1648 durch den Westfälischen Frieden beendet wurde. Es handelt von den Gräueltaten des spanischen Statthalters der Niederlande, des Herzogs Alba, der Tausende Niederländer hatte hinrichten lassen, weil sie im Zeichen des erstarkenden Protestantismus gegen ihren katholischen, im fernen Spanien residierenden König aufgestanden waren. Während der sich überschlagenden Ereignisse gerät Egmont, der Titelheld von Goethes Trauerspiel, ins Räderwerk der Geschichte. Einerseits ist der joviale Adelige bei seinen Landsleuten hochgeachtet, andererseits verhält er sich gegenüber dem spanischen Regenten durchaus loyal. Erst als er sich dem Befehl Albas verweigert, härter gegen sein Volk vorzugehen, und dessen Recht auf Selbstbestimmung verteidigt, lässt ihn der Statthalter ohne Zögern hinrichten.

Den Auftrag, für Goethes *Egmont* eine Schauspielmusik zu schreiben, erhielt Beethoven vermutlich im Herbst 1809. Dass er dem Vorschlag, den ihm der Wiener Hofoperndirektor Joseph Edler von Luchsenstein unterbreitete, ebenso spontan wie begeistert zustimmte, dürfte im Wesentlichen zwei Gründe gehabt haben. Zunächst freute es ihn offensichtlich, mit dem verehrten Dichter eine künstlerische Alliance eingehen zu können. Nicht von ungefähr schrieb Beethoven 1810 an den Verleger Gottfried Härtel, er habe die *Egmont*-Musik »bloß aus Liebe zum Dichter geschrieben«, um ein paar Monate später in einem Brief an Goethe regelrecht ins Schwärmen zu geraten: Sie »Werden Nächstens Die Musik zu Egmont von Leipzig durch Breitkopf und Hertel erhalten, diesen Herrlichen Egmont, den ich, indem ich ihn eben so Warm als ich ihn gelesen, wieder durch sie gedacht, gefühlt und in Musick gesetzt habe«.

Der zweite Grund, weswegen Beethoven sich von *Egmont* so angezogen fühlte, bestand in der bedrückenden Aktualität des Stoffes. Napoleon hatte damals nach einer heftigen (und den gehörkranken Komponisten quälenden) Bombardierung Wien besetzt, um es sogleich wie eine Zitrone auszupressen: Er ordnete die Unterbringung wie Ernährung Zigtausender Soldaten an – ein Akt, der auch für Beethoven mit hohen finanziellen Verlusten einherging. Der Vergleich der aktuell erlebten französischen Okkupation mit der historischen Besetzung der Niederlande lag also auf der Hand. Kein Wunder, dass Beethoven seine Empörung in die Bühnenmusik einfließen ließ, besonders deutlich in der Ouvertüre. Dabei verwendete er eine markante Chiffre: den Rhythmus der Sarabande, jenes spanischen Barocktanzes, der durch sein gesetztes Tempo und die markante Punktierung an ein höfisches Zeremoniell denken lässt. Beethoven verleiht dem entsprechenden Motiv einen zunehmend harten Charakter, etwa indem er es anfänglich den Streichern überantwortet und später die Blechbläser einsetzt. Um den strengen Charakter der Sarabande weiterhin zu steigern, bedient er sich eines einfachen, aber theatralisch wirksamen Mittels: Oft lässt er dem tänzerischen Kernmotiv eher sanfte Passagen folgen, als wolle er die Besatzer mit dem Leiden der Unterdrückten konfrontieren – ein Assoziationsfeld, das sich den Wienern, von Napoleon drangsaliert, spontan geöffnet haben dürfte, zumal Beethoven in seiner Ouvertüre alles Programmatische oder Private bewusst ausgeblendet hat. Etwa erscheint Klärchen, Egmonts unglückliche Geliebte, die aus Gram darüber, seine Hinrichtung nicht verhindern zu können, Selbstmord begeht, nicht einmal ansatzweise in der Ouvertüre. Dabei wäre es ein Leichtes gewesen, Klärchen hier zu verankern, etwa indem Beethoven ihr Lied »Die Trommel gerühret«, die erste Nummer seiner Bühnenmusik, zitiert hätte, oder das Klärchens Tod begleitende Larghetto, die siebte Nummer.

Im Übrigen verlief die Rezeptionsgeschichte der Schauspielmusik nicht gerade glücklich. Beethoven hatte sie passgenau auf den Ur-*Egmont* (1787) geschrieben. Mit den später von Schiller und Goethe gestalteten Neufassungen (1796 bzw. 1806) stimmte sie daher nicht mehr überein. Weil die Theatermacher des 19. Jahrhunderts aber die jüngeren Versionen vorzogen, kam es, wie es kommen musste: Beethovens für die Geschichte der Bühnenmusik so wichtiges Werk blieb gewissermaßen auf der Strecke – nur die Ouvertüre überlebte.

»AUCH ETWAS NEUES«

Zu Ludwig van Beethovens Tripelkonzert C-Dur, op. 56

Jörg Handstein

Entstehungszeit

Frühjahr 1804

Widmung

»Seiner Erlauchtesten Hoheit Fürst von Lobkowitz«

Uraufführung

Private Probeaufführung Anfang Juni 1804 im Palais Lobkowitz in Wien. Vermutliche Solisten: Anton Wranitzky (Violine), Anton Kraft (Violoncello), Beethoven (Klavier).

Erste dokumentierte öffentliche Aufführung am 18. Februar 1808 im Gewandhaus in Leipzig.

Wiener Erstaufführung im Mai 1808 in einem »Augartenkonzert«.

Lebensdaten des Komponisten

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

Der Eroica-Saal im Wiener Palais Lobkowitz ist heute eine beliebte Event-Location. Jedermann kann ihn mieten; etwa zum Heiraten oder zum fürstlichen Empfang von Gästen: »Für gesetzte Abendessen und Candle-Light-Dinner wird dieser Raum zum strahlenden Rahmen«, verspricht der Anbieter. Um 1800 dagegen war der Saal das Allerheiligste von Franz Joseph Maximilian Fürst Lobkowitz, der Konzertsaal seines ganz privaten Musikzentrums. Zwar hatte er nichts gegen festliches Tafeln (zur Hochzeit einer Tochter soll er 7000 Abendessen serviert haben), aber seine wahre Leidenschaft galt der Musik. Ihr opferte er einen Großteil seines sagenhaften Vermögens, was wohl auch zu seinem späteren Bankrott beitrug. Immerhin hat es sich auf lange Sicht ausgezahlt, denn Fürst Lobkowitz schuf die Rahmenbedingungen für einige avancierte Werke Ludwig van Beethovens. Das Paradebeispiel ist die Dritte Symphonie. Ein derartig komplexes und neuartiges Werk konnte man nicht einfach so öffentlich aufführen. Lobkowitz zahlte Beethoven nicht nur 400 Gulden für das halbjährige exklusive Aufführungsrecht, er gab ihm auch die Möglichkeit, zunächst einmal die Wirkung zu erproben. 90 Gulden ließ er für zwei Orchesterproben springen. So trat die *Eroica* Anfang Juni 1804 im heute so genannten Saal ins klingende Leben. Der britische Fernsehfilm *Eroica – The Day That Changed Music Forever* (2003) stellt das berühmte Ereignis fiktiv, aber sehr reizvoll nach. Dass an jenem Tag auch Beethovens Tripelkonzert erklang, unterschlägt der Film – ebenso wie viele Biographien. Das ist bezeichnend für die Rezeption dieses eigentümlichen Werkes.

»So sehr das hiesige Publikum für B.s Kompositionen gewonnen ist: so gefiel diese doch nur mässig«, meldete die *Allgemeine musikalische Zeitung* zur ersten öffentlichen Aufführung in Leipzig. Auch in Wien, schrieb die Zeitung im Juni 1808, konnte das Tripelkonzert »keinen rechten Eingang finden«. Es bestehe fast nur aus Passagen, die auf die drei Instrumente ziemlich gleichförmig verteilt seien, »für den Zuhörer wie für den Spieler gleich ermüdend«. Noch heutige Beethoven-Kenner stufen das Werk als schwach ein, da es ihm zum Beispiel an motivisch-thematischer Arbeit ermangele und es mehr reihend als entwickelnd gebaut sei. *Grand Concerto concertant pour Pianoforte, Violon et Violoncelle* lautet der originale Titel auf der Druckfassung. Damit steht das Tripelkonzert in der Nähe der Sinfonia concertante, die sich, ausgehend von Mannheim und Paris, in Großstädten mit kommerzieller Musikkultur besonderer Beliebtheit erfreute. Eine gewisse Gefälligkeit und schlichtere Bauform ist bereits der Gattung eingeschrieben, die, ähnlich wie ein Divertimento, vor allem unterhalten soll. Der Kunstanspruch liegt damit naturgemäß niedriger, und die hohen Ideale, die Beethoven mit »weltbewegenden« Werken wie der *Eroica* verbindet, wären hier völlig fehl am Platz. Man darf das Tripelkonzert weder an den Symphonien noch an den Solokonzerten Beethovens messen. Es verhält sich ganz ähnlich wie mit dem Septett op. 20: Beethoven komponiert auch (und zwar nicht schlecht) eingängig und leichter gestrickt, um ein breiteres Publikum für sich zu gewinnen. Vielleicht, so darf man spekulieren, hat er das Konzert sogar für Paris geschrieben, wohin er zu dieser Zeit zu gehen beabsichtigte.

Im August 1804 machte Beethoven dem Verlag Breitkopf & Härtel ein Angebot: »Mein Oratorium [*Christus am Ölberg*]; – eine Neue große Simphonie; – ein Konzertant für Violin, Violoncelle und

piano-forte mit dem ganzen Orchester – drey neue Solo Sonaten« würde er für 2000 Gulden zum Druck freigeben – mit der anpreisenden Bemerkung, dass »ein Konzertant mit solchen drey konzertirenden Stimmen doch auch etwas Neues« sei. Es kam dann doch nicht zu diesem Geschäft, und das Konzert erschien erst 1807 in einem anderen Verlag. Für die Widmung an Lobkowitz hat Beethoven schon im November 1804 ein Geldgeschenk bekommen. Das könnte (muss aber nicht) bedeuten, dass der Fürst auch der Auftraggeber war. Für die immer wieder zu lesende Auskunft, der Klavierpart oder gar das ganze Werk sei für Erzherzog Rudolf von Österreich entstanden und deshalb pianistisch relativ leicht zugänglich, gibt es keine Belege außer der Behauptung des notorisch unzuverlässigen Biographen Anton Schindler. Persönlichen Kontakt zum Erzherzog, seinem später wichtigsten Mäzen und Widmungsträger, pflegte Beethoven erst ab 1808. Wenn er überhaupt bestimmte Interpreten im Auge hatte, könnte der Cellopart auf Anton Kraft zugeschnitten sein, einem bekannten Virtuosen, der auch im fürstlichen Ensemble spielte. Beethoven hat die äußerst anspruchsvolle Partie so prominent platziert, dass manche Interpreten im Tripelkonzert gerne ein verstecktes Cellokonzert sehen.

Gewöhnlich kombiniert eine Sinfonia concertante mehrere Melodie-Instrumente, gerne auch Bläser. Es zählt das möglichst brillante, farbenreiche und eben melodische Wechselspiel der Solisten. Manche Komponisten schreckten auch vor Kuriositäten nicht zurück – wie etwa Leopold Kozeluch, der Mandoline, Trompete, Klavier und Kontrabass aufeinander losließ. Dagegen wählte Beethoven eine seriöse Besetzung: ein Klaviertrio. Das war tatsächlich »etwas Neues«, denn ein solches kammermusikalisches Ensemble kann eigenständiger auftreten als ein buntes Grüppchen. Folglich kommen die Solisten mit sparsamster Orchesterbegleitung aus. Wohl auch deshalb nennt Beethoven das Ganze auch nicht *Sinfonia*, sondern *Concerto concertant*. Als klassisches Klaviertrio in Reinform formieren sich die Solisten allerdings nur zu besonderen Gelegenheiten, vor allem im zweiten Satz, der am weitesten in die Kammermusik vorstößt. Ansonsten agieren alle drei Instrumente auch einzeln, Violine und Cello bilden gerne ein Paar, und das Klavier übernimmt, wenn es nicht gerade selbst konzertiert, auch oft die Begleitung. So findet Beethoven eine Fülle an Kombinationsmöglichkeiten: Steter Wechsel und Austausch beleben die langen Solo-Episoden des ersten Satzes (*Allegro*), von ermüdender Gleichförmigkeit, wie der Wiener Kritiker mäkelte, kann nicht die Rede sein. Dem entspricht eine Vielzahl an Spielideen und motivischen und rhythmischen Varianten, die das konzertante Geschehen vorantreiben. Eine große Rolle spielen dabei straff punktierte Rhythmen und Triolen, die besonders im Mittelteil mächtig Spannung aufbauen. Die Nähe zu Beethovens heroischen, glühend emphatischen Werken ist durchaus spürbar. Den Hauptthemen dieses Satzes fehlt allerdings wirklich Beethovens übliche Kraft und Plastizität (man höre nur das erste Thema der Vierten Symphonie!). Das erste Orchester-Tutti kommt als bereits schon etwas altertümlische Mannheimer »Walze« daher – macht aber nach dem dunkel raunenden Vorspann noch immer glänzend Effekt. So stecken auch in den eher konventionellen symphonischen Passagen originelle Einfälle, die daraus mehr machen als nur den strahlenden Rahmen des Solistentrios.

Wie auch in Beethovens C-Dur-Klavierkonzert steht der langsame Satz (*Largo*) in As-Dur, was ihm eine weihevollere, leicht entrückte Stimmung gibt. Das dem Cello anvertraute Thema, »molto cantabile«, ist vielleicht von Anton Kraft inspiriert, der für seine dem menschlichen Gesang nachempfundene Spielweise gerühmt wurde. Ein tiefes Glücksempfinden schwingt mit in der Melodie, die sich über den dezent begleitenden Streichern mit langem Atem entfaltet. Wo die Violine duettierend in den Gesang einfällt, reduziert sich die Besetzung auf Klaviertrio und wenige Bläser. In diesem rein kammermusikalisches Abschnitt schlägt das empfindsame, von feiner Poesie beseelte Herz des ganzen Werkes. Doch plötzlich drohen die Streicher mit düsterem c-Moll, und die Melodie läuft sich erschrocken fest. Dieser einzige dramatische Moment im Tripelkonzert bringt den Satz fast schon zu Ende – es bleibt nur ein harmonisches Spannungsfeld, das ohne Pause in das *Finale* überleitet. Mit dieser satzübergreifenden Dramaturgie bringt Beethoven (noch vor seinen späteren Solokonzerten) auch etwas Neues in die Konzertform.

»Welche einschmeichelnde Melodie! Welche zarten überraschenden Übergänge! Welche kunstreiche und doch immer anmutige und interessante Behandlung und Ausführung der Ideen!« So frohlockte die *Zeitung für die elegante Welt* über die vierhändige Klavierfassung des *Finales*, das in Form mehrerer Arrangements zum Publikumsrenner wurde. Interessant ist bereits der

Bezug dieser Melodie zum Thema des *Largo*: Sie folgt dessen Tonhöhenverlauf versetzt nach C-Dur und knüpft damit ein verstecktes Band zwischen den Sätzen. Außerdem erlaubt sich Beethoven den Spaß, die Violine sofort nach E-Dur zu schicken, so dass sie sich schnell einen Weg zurück suchen muss. Insgesamt ist das *Rondo alla Polacca* nicht nur heiter und beschwingt, sondern auch amüsant durchzogen von einer Reihe witziger und skurriler Einfälle. Wo der Rhythmus auf rasante Sextolen beschleunigt wird, bietet sich den Solisten Gelegenheit zu temperamentvoller Virtuosität. Den spezifisch polnischen Tanzcharakter bringt am besten der Mittelteil in a-Moll zum Ausdruck: ernst, stolz und zu Beginn auch kämpferisch. So ist das *Finale* wohl auch ein Statement für die Freiheit Polens. Mit Polonaisen enden auch die Sinfonie concertanti von Beethovens Zeitgenossen Georg Abraham Schneider und Franz Danzi. Aber gerade im Vergleich mit solchen Werken, die nicht über das Gefällige hinauskommen, erweist sich das Tripelkonzert als bedeutendster Gattungsbeitrag dieser Zeit.

HEILSGESTALT UND LEIDENSGEFÄHRTE

Zu Ludwig van Beethovens *Prometheus*-Musik

Matthias Henke

Entstehungszeit

Winter 1800/1801

Uraufführung

28. März 1801 im Wiener Hofburgtheater

Lebensdaten des Komponisten

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

Zäumt man das Pferd von hinten auf, um zu-nächst auf das *Finale* zu blicken, auf das Schlussstück des 1801 vollendeten Balletts *Die Geschöpfe des Prometheus*, erschließen sich spontan weiträumige wie komplizierte Zusammenhänge. Es ist, als habe Beethoven hier wieder einmal den hohen, selbst auferlegten Maßstäben genügen und sein vielfach verbürgtes Wort einlösen wollen, er denke stets im Großen. Derlei hob aber nicht auf einen wie auch immer gearteten Monumentalstil ab, sondern auf das Streben, seine Werke innerhalb einer Gattung, eines Opus, aber auch darüber hinaus miteinander in Beziehung treten zu lassen.

Das *Finale* basiert nämlich auf einem eigenen Kontratanz, den Beethoven in ganz verschiedenen Gattungen verwendete: zunächst also im *Prometheus*-Ballett; dann in den zeitnah entstandenen Klaviervariationen op. 35, deren Thema der besagte Kontratanz bildet; und schließlich im Schlusssatz seiner spätestens 1804 vollendeten *Eroica*. Vom Standpunkt der Ästhetik aus betrachtet, verkörpern die genannten Werke jenen Innovationswillen, der in der Beethoven-Literatur als der »neue Weg« bezeichnet wird: also die radikale Absage an Konventionen, die strikte Weigerung, gängige Formschemata zu wiederholen, und die selbst auferlegte Pflicht, kompositorisch nicht bei dem Erreichten zu verharren, sondern die Grenzsteine wieder und wieder zu verschieben. Dem einenden Band, nämlich musikalisch unentwegt fortzuschreiten, entspricht die inhaltliche Vernetzung von Ballett, Klaviervariationen und Symphonie. Vordergründig basiert sie auf der Gestalt des Prometheus, jenes antiken Titanen, der den Menschen das Feuer, sprich die Kultur brachte und ihnen so erst zur eigentlichen Menschwerdung verhalf, zur Mündigkeit und Selbstbestimmung. Mit ihm, dem sagenhaften Wohltäter, identifizierte sich Beethoven aber nicht nur, weil Prometheus eine der Aufklärung verbundene Heilsgestalt war, sondern auch, weil er in ihm einen Leidensgefährten sah: Musste Prometheus, wegen des Feuerraubs von Zeus bestraft, an einen Felsen gefesselt dahinvegetieren, so hatte er, Beethoven, die Last seiner allmählichen Ertaubung zu erdulden. Es gibt aber noch ein drittes Bindeglied zwischen den drei »prometheischen« Werken. Denn man pflegte den antiken Titanen, der den Menschen gegen den Willen der Götter das Feuer gebracht hatte, seinerzeit mit Napoleon gleichzusetzen. Der antiken Sagengestalt nicht unähnlich setzte sich auch der französische Feldherr (zumindest anfangs) für das Wohl der Menschen ein. So versuchte er, in den von ihm eroberten Ländern den Code civile einzuführen, jene Gesetzessammlung, die den Bürgern das Recht auf Meinungsfreiheit oder die körperliche Unversehrtheit garantieren sollte. Und es war gerade dieses Ansinnen, das Beethoven Bewunderung abnötigte, eine Bewunderung, die nach Bonapartes selbstherrlicher Kaiserkrönung

bekanntlich in Verachtung umschlug, wenn auch nicht zeitlebens. Wie auch immer: dem Kontratanz aus dem *Prometheus*-Ballett, diesem klingenden Symbol des Bürgertums, blieb im *Finale* der *Eroica* das letzte Wort vorbehalten, so als habe Beethoven auch im Politischen auf den »neuen Weg« verweisen wollen, auf die Errichtung einer Republik.

Das revolutionäre Aufbegehren von Napoleon hallt jedenfalls in der *Prometheus-Ouvertüre* wider: Sie setzt mit martialisch anmutenden Schlägen ein, geht dann, nach Art der Französischen Ouvertüre, in einen rasanten, skalenmelodisch geprägten Abschnitt über, dem die Bläser ein charakteristisches Profil verleihen. Und es fehlt auch nicht an Kraftgesten, etwa akkordisch oder durch Unisoni verdichteten Satzstrukturen. Den aufrührerischen Charakter der *Prometheus-Ouvertüre* wird man wohl kaum leugnen können. Allerdings wagten sich manche Kommentatoren weiter nach vorn, indem sie ihr ein Programm unterlegten, das der musikalischen Gliederung folgte. Die langsame Einleitung spiegele die rebellische Tat des Prometheus wider, den Raub des Feuers, das er dem Olymp entreißt, um die Menschheit zu beglücken. Als die Götter den Frevel entdecken, beginnt die rasante Flucht des Prometheus (symbolisiert durch die Skalen in laufenden Achteln), der aber das Feuer, den Götterfunken (vertreten durch das zweite, durch aufsteigende Dreiklänge charakterisierte Thema), letztendlich erfolgreich entführt. So gesehen ist auch die der Ouvertüre folgende Musiknummer zu verstehen, die *La Tempesta (Der Sturm)* überschrieben ist – ein der Natur entlehntes Gleichnis, das spätestens seit Glucks *Iphigénie en Tauride* auf den seelischen Ausnahmezustand der Protagonisten verweist: bei Gluck auf Iphigénie, die einen furchtbaren Alptraum durchlitten hat, bei Beethoven auf den Zorn der Götter, der sich gegen den Feuerräuber richtet.

Die mit dem Prometheus-Mythos einhergehende Idee der Menschwerdung, der sittlichen Erhebung, fand im verschollenen Libretto des Balletts offenbar ihre Fortsetzung. Jedenfalls bezeugen dies zahlreiche Rekonstruktionsversuche, denen mehr oder weniger nachgelassene Materialien des Verfassers zugrunde lagen: des italienischen Tänzers und Choreographen Salvatore Viganò, der mit Beethoven eng kooperiert haben dürfte. Viganò verstand sein Libretto offenkundig als eine Art Erziehungsprogramm, in dessen Verlauf die Menschen geläutert werden sollten, allein durch die Magie von Tanz und Musik. Folgerichtig lösen sich beide im Verlauf des Balletts mehr und mehr von der Nacherzählung des Mythos, um ganz auf die ihnen eigene Kraft zu vertrauen. Die Annahme, die Künste, speziell die Musik, trügen ein unvergleichliches Erlösungspotenzial in sich, war übrigens im frühen Bürgertum weit verbreitet. Man denke nur an Kleists Novelle *Die heilige Caecilie oder die Gewalt der Musik*, die, 1810 in den *Berliner Abendblättern* veröffentlicht, recht schnell populär wurde.

»HEFTIGE GEMÜTSBEWEGUNG«

Zu Ludwig van Beethovens Symphonie Nr. 4 B-Dur, op. 60

Vera Baur

Entstehungszeit

1806

Widmung

»À Monsieur le Comte d'Oppersdorf«

Uraufführung

März 1807 in einem Privatkonzert im Palais des Fürsten Lobkowitz;
erste öffentliche Aufführung: 15. November 1807 im Wiener Burgtheater

Lebensdaten des Komponisten

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

Fast scheint es, als könne man sich der Vierten Symphonie von Beethoven nicht nähern, ohne ihre Einfachheit, ihre Unbeschwertheit, ihre Unkompliziertheit, gar ihre Harmlosigkeit zu betonen. Schon die Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung* bezeichnete das Werk 1811 als »heiter, verständlich und sehr einnehmend«, für Robert Schumann war sie eine »griechisch schlanke Maid«, und auch Berlioz empfand den »Charakter dieser Partitur [...] im allgemeinen lebhaft, frisch, heiter«. Noch bis heute stößt man in den einschlägigen Publikationen auf Attribute wie »hell«, »locker«, »gelöst«, »konfliktlos«, »spielerisch« Bei der Herausbildung dieses Topos spielte

wohl auch eine Rolle, dass die B-Dur-Symphonie in »unglückliche« Nachbarschaft zu den bedeutungsschweren Symphonien Nr. 3 und 5 geraten war. Man unterstellte dem Komponisten, dass er »zwischen den Höhen der *Eroica* und dem tragischen Stoff der c-Moll-Symphonie ein Verweilen in freundlicheren Stimmungen« nötig hatte (Karl Nef). Immerhin hatte Beethoven seine ersten Skizzen zur späteren Fünften bereits lange vor der Vierten Symphonie niedergeschrieben. Ließ er diese nun also bewusst liegen, um sich stattdessen einer »leichteren« Aufgabe zuzuwenden? Sicher ist, dass Beethoven wie kein Komponist vor ihm die Gattung individualisierte, in jeder Symphonie einen eigenen musikalischen Gedankenkreis ausspricht und so neun Werke schuf, von denen jedes als in sich selbst begründeter Kosmos zu betrachten ist. So sollte es der Vierten in der Gunst des Publikums nicht zum Nachteil gereichen, dass sie – im Vergleich zu anderen Symphonien – mit zeitlich knapperen Dimensionen auskommt und programmatische Implikationen ebenso vermeidet wie die große pathetische Geste. Vielleicht liegt ja sogar genau hierin der besondere Reiz der Vierten: Ganz ohne jede Suche nach heroischen Ideen, titanischem Ringen oder heilsverheißenden philosophischen Botschaften richtet sich der Blick auf nichts als die Musik selbst.

Auch die schnell und nüchtern berichtete Entstehungsgeschichte des Werkes liefert keine Anhaltspunkte, die eine Deutung in eine bestimmte inhaltliche Richtung zulassen würden. Im Spätsommer 1806 begab sich Beethoven mit seinem Freund und Gönner, dem Fürsten Lichnowsky, auf Reisen nach Schlesien zur Sommerresidenz des Fürsten in Grätz bei Troppau. Bald fanden sich die beiden auch beim Grafen Franz Joachim von Oppersdorff, einem großen Musikfreund, ein und wurden auf dessen Schloss Oberglogau Zeuge einer Aufführung von Beethovens Zweiter Symphonie durch die dortige Hofkapelle. Bei dieser Gelegenheit dürfte Oppersdorff bei Beethoven eine Symphonie bestellt haben, wenige Monate später – im Februar 1807 – bestätigte dieser den Erhalt von 500 Gulden für das neue Werk, das 1808 mit der Widmung an Oppersdorff im Druck erschien. Die Arbeit an seiner Vierten Symphonie scheint Beethoven jedoch bereits einige Zeit vorher, spätestens am 18. November 1806, beendet zu haben, denn an diesem Tag meldete er dem Verlag Breitkopf & Härtel, dass »ein vornehmer Herr sie [die Symphonie] von mir genommen« habe und damit, den Gepflogenheiten der Zeit entsprechend, eine Weile alleine über sie verfügen dürfe. Im März 1807 wurde die B-Dur-Symphonie im Hause des Fürsten Lobkowitz erstmals gespielt, wahrscheinlich befand sich dann auch Graf Oppersdorff unter den Zuhörern. Dieser scheint höchst angetan gewesen zu sein, zumindest erbat er im Juni 1807 gleich eine weitere Symphonie, die Fünfte, deren Widmung dann aber an Fürst Lobkowitz und Graf Rasumowsky ging.

Gewiss sind die Kategorien des »Heiteren«, des »Einnehmenden« kein falscher Schlüssel zu Beethovens Vierter Symphonie, doch wohl ein zu kurz gefasster. Viele Elemente und formale Strukturen der Partitur sind leicht eingängig: Mit den nur zweifach besetzten Bläsern (Flöte nur einfach) geht das Instrumentarium über das Orchester des späten Mozart und Haydn nicht hinaus, die Themen kommen beschwingt und leichtfüßig daher, oder es herrscht idyllischer Frieden, wie im *Trio des Scherzos*. Auch das *Finale* verfolgt nicht dieselben Ambitionen wie die Schlusssätze der Dritten, Fünften, Sechsten und Neunten Symphonie. Es überhöht nicht, es schwingt sich nicht auf zur großen Apotheose, es ist nicht Ziel und Erfüllung des symphonischen Zyklus, sondern gibt sich mit seinem rasanten Tempo durchaus noch als Kehraus alten Schlages. All das sollte aber nicht den Blick verstellen auf die vielen Originalitäten, die Momente von Anspannungen, Erregungen und emotionaler Tiefe, die Beethovens Vierte Symphonie ebenfalls birgt.

Eine Welt geheimnisvoller, diffuser musikalischer Gestalten eröffnet die mit 38 Takten sehr ausgedehnte langsame Einleitung (*Adagio*) zum ersten Satz. Nach dem leeren »b« des ersten Taktes entspinnt sich im vernebelten »Pianissimo« ein tonal unsicheres, scheinbar ziellos umherirrendes Gewebe, das die Grundtonart B-Dur nur kurz streift und ansonsten eine schwere, lastende Atmosphäre verbreitet. Damit entfernt sich Beethoven (wie vor ihm auch Haydn und Mozart schon) von der früheren Funktion dieses Formteils als feierliche Einstimmung und Sammlung für den folgenden *Allegro*-Teil und verleiht ihm großes eigenes Gewicht. So wird denn auch das entscheidende Ereignis des ganzen ersten Satzes noch in der Einleitung vorbereitet. Mit einem »Fortissimo«-Ausbruch des vollen Orchesters setzt sich die endlich erreichte Dominanthermonie wuchtig in Szene, und sogleich folgt eine zunächst unscheinbare aufrollende Lauffigur, die das Geschehen dann aber bedeutungsvoll in Gang bringt. Im schnelleren Tempo des

Allegro vivace und in verschiedener Gestalt mehrfach wiederholt, zündet sie den Funken für den Befreiungsschlag des dann unkompliziert und fröhlich herausprudelnden B-Dur-Hauptthemas. Die energetische Kraft dieser Lauffigur bleibt als tragende Idee des ganzen Satzes erhalten, und noch in der Coda behält sie das letzte Wort. Die bezwingendste Wirkung aber entfaltet sie in der Rückleitung von der Durchführung zur Reprise: Fast 30 Takte lässt sich Beethoven Zeit, um sie, begleitet von einem hochdramatischen Paukenwirbel, dem Hörer immer wieder ins Bewusstsein zu hämmern, bis sich erneut das Hauptthema durchbricht. Gegenüber der Wucht dieses Geschehens nehmen sich die eigentlichen motivisch-thematischen Entwicklungen beinahe als Nebensache aus. Das Hauptthema besteht aus simplen Dreiklangsbrechungen, zwei weitere Themen bleiben Episode. Zum zentralen Erlebnis werden stattdessen die dynamischen Prozesse mit ihren Sforzati, Crescendi und heftigen Pianissimo-Fortissimo-Kontrasten. Wer sich allzu einseitig auf ein heiteres Spiel der Elemente eingestellt hat, kann dabei schon mal von einem schneidenden Akkordschlag aufgeschreckt werden.

Eine ähnliche Situation finden wir im *Finale (Allegro, ma non troppo)*, dessen Bewegungsenergie aus dem Hauptthema selbst resultiert – mit seinen lapidaren Sechzehntelfigurationen ein ähnlich unprofiliertes Gebilde wie die Dreiklangsbrechung des Kopfsatzes. Mit Ausnahme der kurzen melodischen Inseln der Seitensatz-Passagen pulsiert es rastlos durch den Satz, als Kontrastelement erscheinen wieder markige, teils scharf dissonierende Forte-Schläge des vollen Orchesters. Am Ende des Satzes wird das Perpetuum mobile gewaltsam ausgebremst: Wie mit einem Augenzwinkern erscheint die Sechzehntelfiguration nun zu Achteln verlangsamt, endlich in einem Tempo also, das erlaubt, sich ihre melodische Struktur zu vergegenwärtigen. Nach der ungeheuren motorischen Energie des Satzes bleibt dies aber ein blasses Ereignis und wird von den letzten stürmischen Takten einfach weggewischt.

Erweist sich der dynamische, vorwärtsdrängende Impuls als die primäre Triebfeder der beiden Ecksätze, so werden in den beiden Binnensätzen zwei andere musikalische Parameter in den Fokus gerückt: das Rhythmische und das Gesangliche. Der dritte Satz (*Allegro molto e vivace*), ein nicht als solches bezeichnetes Scherzo, lebt von der metrischen Pointe, die sich daraus ergibt, dass ein Zweierhythmus in einen Dreivierteltakt gezwängt wird und so ein »Widerstreit zwischen irregulärem und regulärem Metrum« (Carl Dahlhaus) entsteht. Mit der zweimaligen Ausführung des bläusereligen *Trios* weitet Beethoven den Satz von der üblichen Dreiteiligkeit zur Fünfteiligkeit A–B–A–B–A. Eine Gegenwelt zum furiosen Kopfsatz schafft das *Adagio*. In der Innigkeit seines melodischen Strömens und in seinem großen symphonischen Atem ist es das innere Zentrum des ganzen Werkes. Doch auch hier gewinnt wieder vermeintlich Unscheinbares große Wichtigkeit. Noch bevor die zarte Cantabile-Kantilene der Ersten Violinen ansetzt, wird in den Zweiten Violinen eine rhythmische Formel eingeführt, die dem langsam dahinfließenden Gesang Halt gibt, sich im Lauf des Satzes immer wieder verselbständigt und eigene thematische Relevanz erhält. Als Zeichen dafür, wie bedeutsam sie war, erklingt sie noch im drittletzten Takt im magischen Pianissimo der Pauke, während alle anderen Instrumente schweigen.

»Das Adagio entzieht sich der Analysierung [...] Es ist so rein in den Formen, der Ausdruck der Melodie ist so engelhaft und von so unwiderstehlicher Zärtlichkeit, dass die wunderbare Kunst der Bearbeitung vollständig verschwindet. Von den ersten Takten an fühlt man sich von einer Gemütsbewegung ergriffen, welche durch ihre Heftigkeit schließlich überwältigend wird«, schrieb Berlioz und weist somit über seine eigene Einschätzung des Werkes als »lebhaft, frisch, heiter« hinaus.

VON PULT ZU PULT (17)

Februar/März 2020

Vor genau 20 Jahren wurde die Akademie des Symphonieorchesters gegründet. Der Solo-Kontrabassist Heinrich Braun und der Solo-Flötist Philippe Boucly engagierten sich von der ersten Stunde an und waren an Planung und Umsetzung beteiligt. Amélie Pauli unterhielt sich mit den beiden Musikern.

AP *Wir führen das Interview in den Räumen der Orchesterakademie in der Hanselmannstraße, deshalb meine erste Frage an Sie: Welche Erinnerungen haben Sie an die Gründungszeit der Akademie?*

HB Dieses Gebäude wurde nach unseren Plänen und Bedürfnissen gebaut. Als im August 2001 die Bauabnahme war, stellten wir fest, dass die Fliesen nach dem Verfugen nicht ordentlich abgewischt worden waren. Die Wände färbten ab! Nach kurzem Hin und Her kam es dann zu einem kleinen Kuhhandel mit den Handwerkern: Die Bäder sollten noch einmal gereinigt werden, dafür würden wir die Duschstangen besorgen, denn die ganze Ausstattung fehlte noch. Ich fuhr mit meiner jüngsten Tochter, die damals noch keine zwei Jahre alt war, in den Baumarkt und kaufte das Regal leer. Ich hatte 18 oder 19 Duschstangen im Einkaufswagen, und mein Kind saß mittendrin wie zwischen lauter Mikado-Stäben. Das muss circa zwei Wochen vor Einzug der ersten Akademisten gewesen sein.

PB Ich erinnere mich noch genau an ein improvisiertes Konzert im Rohbau, das muss im Dezember 2000 gewesen sein, denn es gab Glühwein. Überall standen Bierbänke, und wir haben Kammermusik für die Arbeiter gemacht.

AP *Woher kam eigentlich die Idee, eine Orchesterakademie zu gründen, und wie fiel die Wahl auf dieses Gebäude?*

HB Wir hatten uns schon lange davor überlegt, wie wir eine Akademie gestalten könnten. Leider sind wir immer an der banalen Frage gescheitert: Wo sollen wir unsere Akademisten unterrichten? Im BR haben wir keine festen Räume, und im Herkulesaal wie in der Philharmonie sind wir auch nur Gäste. Als wir unsere Idee mit dem damaligen Orchestermanager Kurt Meister und mit Wolfgang Rackl von der Hörfunkdirektion besprachen, sagte Herr Rackl ganz flapsig: Ihr braucht einfach ein eigenes Gebäude! Das hat uns dann beinahe dazu gebracht, die Idee wieder zu begraben, denn wo sollte man in München in den 1990er Jahren ein Gebäude herbekommen? Es kam dann zu einer mehr oder weniger zufälligen Begegnung im Kindergarten meiner Kinder. Während eines Elternabends erzählte Margot Arthuber, die wie ich im Elternvorstand war, dass das Haus ihrer Schwiegereltern abgerissen werden sollte. Da wurde ich hellhörig! Auf meine Nachfrage hin erklärte sie mir, dass das Grundstück in der Hanselmannstraße sei. Dort stünden schon zwei neue Blöcke, und ein weiterer Bau sei in Planung. Ich erzählte ihr sofort von unserem Akademie-Projekt, für das uns noch ein Gebäude fehle mit Platz für die Geschäftsführung, 18 einzelnen Apartments und fünf Überäumen. Zwei Wochen später überreichte mir Frau Arthuber ein kleines blaues Modell, das Antonio Spiller, Philippe und ich unserem Orchestermanager Kurt Meister zeigten. Ab da ging alles sehr schnell.

PB Es war eine lange Vorbereitungszeit! Mindestens vier oder fünf Jahre. Damals gab es sogar schon eine Orchesterakademie in München. Sie war ein Gemeinschaftsprojekt der drei großen Münchner Orchester und der Musikhochschule. Sie hatte nur den Fehler, dass die Profile der Orchester zu unterschiedlich waren.

HB Ja, es ist ein großer Unterschied, ob man im Opernorchester spielt, bei den Philharmonikern oder bei uns. Man muss sich immer dem jeweiligen Stil anpassen, und das kann auch überfordern. Das war der Geburtsfehler dieser großen Münchner Orchesterakademie.

PB Diese vorige Akademie existierte fast 25 Jahre. Als die großen Orchester dann ihre eigenen Akademien gründeten, hatte sich dieses Projekt erledigt.

HB Die Philharmoniker waren bereits zwei Jahre vorher aus dem Projekt ausgestiegen, und die Sommerakademie in Ingolstadt lief auch langsam aus, weil sich Audi als Sponsor zurückzog.

Unsere Hoffnung war dann, die Gelder, die der BR in die Sommerakademie gesteckt hatte, jetzt für unsere eigene Akademie nutzen zu können. So kam es auch. Innerhalb von zwei Wochen bekamen wir grünes Licht von Hörfunkdirektion und Intendanz.

AP *Welche Ziele verfolgen Sie mit der Akademie?*

PB Wir haben uns von der Struktur der ersten Orchesterakademie, der Karajan-Akademie der Berliner Philharmoniker, inspirieren lassen, die schon seit den 1970er Jahren existierte. Wir wollten aber zusätzlich etwas anbieten, was die Berliner nicht haben, nämlich Mentaltraining zur Vorbereitung auf das Probespiel. Das war eine ganz neue Ausrichtung für unsere Akademie. Im Mentaltraining werden Techniken unterrichtet, die im Sportbereich schon seit 1960 eingesetzt werden. Und heute weiß man, dass es kaum einen Unterschied gibt zwischen einer extremen sportlichen Leistung und der Leistung, die wir auf dem Podium erbringen.

HB Ich erinnere mich noch sehr gut an unser Gespräch, Philippe, als wir versucht haben, die Ziele zu formulieren, die wir uns damals nach unserem Studium gewünscht haben: die Möglichkeit, ein größeres Orchester kennenzulernen, auf Probespiele vorbereitet zu werden und in einem Gebäude zusammen zu wohnen.

Die jungen Leute gewinnen mit dem Probespiel nicht nur die Akademiestelle, sondern auch ein Apartment dazu! Das hat sich natürlich weltweit herumgesprochen und eine große Anziehungskraft – neben unserem Orchester.

PB Wir setzen hier auch die Aufgaben der Musikhochschulen fort, die nicht alles anbieten können. Natürlich spielen die jungen Leute dort auch im Orchester, aber das ist nicht vergleichbar mit der Arbeit eines Profiorchesters.

AP *Gab es auch Stolpersteine auf dem Weg zur Akademie?*

HB Nachdem die Sache mit dem Gebäude geklärt war, lief es beinahe schon zu glatt! Herr Meister hatte uns Christine Reif als Geschäftsführerin vorgeschlagen, die als rechte Hand von August Everding an der Theaterakademie schon viel Erfahrung gesammelt hatte. Mit ihr hatten wir die ideale Unterstützung.

AP *Wie haben die Kollegen im Orchester auf die Gründung der Akademie reagiert? Gab es auch Vorbehalte?*

PB Ich kann mich in unserer Stimmgruppe nicht an Diskussionen darüber erinnern.

HB In den Streichergruppen war das vielleicht ein bisschen anders. Von Misstrauen würde ich nicht sprechen, aber es gab schon ein vorsichtiges Beäugen. Was kommt da auf uns zu? Das hat sich aber schnell gelegt. Und schon nach einem Jahr war klar, dass es eher ein Jungbrunnen für das Orchester ist.

PB Ich glaube Riccardo Muti war es, der einmal sagte: »Es ist erstaunlich, ich werde immer älter, aber das Orchester ist von Mal zu Mal jünger! Wie ist das möglich?«

AP *Was bringen die Akademisten mit ins Orchester? Ist es eine frische, unverbrauchte Leidenschaft für die Musik?*

HB Das klingt fast so, als ob sie etwas mitbringen, was wir nicht mehr hätten (*lacht*). Wir wollen anstecken mit unserer Begeisterung für die Musik, und wir haben natürlich die Erfahrung, die sie nicht haben können. Aber es stimmt, sie bringen diese jugendliche Frische mit ins Orchester. Das ist sehr schön. Schwierig wird es, wenn man merkt, dass sie die Probenwoche gerade komplett unterschätzt haben. Dann muss man sie vorsichtig ermahnen, sich auf die nächste Probe etwas besser vorzubereiten. Man ist nicht nur Instrumentallehrer, sondern auch Mentor und Förderer, um die Akademisten in den Betrieb Symphonieorchester einzuführen.

AP *Sie haben viel Arbeit und freie Zeit in den ganzen Planungsprozess gesteckt. Woher kamen Antrieb und Motivation?*

HB Es gab irgendwann kein Zurück mehr. Und das war auch gut so. Aber es stimmt, das Projekt hat uns viele freie Nachmittage gekostet. Ich weiß noch, als wir damals eingeladen wurden, die Pläne einzusehen und den Bauabschnitt zu besichtigen – die Kellerdecke war schon gegossen, und wir bemerkten sofort, dass etwas nicht stimmte: Es gab keinen Durchgang von den Apartments zu den Überäumen. Man hatte vergessen, die Treppe zu planen! Sie wurde dann nachträglich über die Tiefgarageneinfahrt gebaut.

AP *Das Haus steht mitten in einem Wohngebiet. Ich kann mir vorstellen, dass darauf auch geachtet werden musste, als es um die Bauplanung ging. Stichwort: Schallschutz!*

HB Das stimmt! Wirklich entscheidend für die Ausstattung der Akademie war der Kontakt von Martin Wöhr, dem ehemaligen Toningenieur beim BR, zum Institut für Rundfunktechnik. Dadurch bekamen wir und der Architekt solch wichtige Vorgaben wie Schallschutzwände, Tieffrequenz-Absorber, Hochfrequenz-Absorber, Vorhänge als Schallschlucker, die in jedem Raum in L-Form aufgehängt wurden. Für den Besitzer des Gebäudes und den Architekten waren diese besonderen Wünsche eine riesige Herausforderung, das muss man schon sagen.

BIOGRAPHIEN

ANNE-SOPHIE MUTTER

Anne-Sophie Mutter ist ein musikalisches Phänomen: Seit über 40 Jahren konzertiert die Virtuosa weltweit in allen bedeutenden Musikzentren und prägt die Klassikszene als Solistin, Mentorin und Visionärin. Dabei ist die viermalige Grammy Award-Gewinnerin der Aufführung traditioneller Kompositionen genauso verpflichtet wie der Zukunft der Musik: 28 Werke hat sie bislang uraufgeführt – Unsuk Chin, Sebastian Currier, Henri Dutilleux, Sofia Gubaidulina, Witold Lutosławski, Norbert Moret, Krzysztof Penderecki, Sir André Previn, Wolfgang Rihm, Jörg Widmann und John Williams haben für Anne-Sophie Mutter komponiert. Darüber hinaus widmet sie sich zahlreichen Benefizprojekten und der Förderung des musikalischen Spitzennachwuchses: 1997 gründete sie den »Freundeskreis Anne-Sophie Mutter Stiftung e.V.«, dem 2008 die Anne-Sophie Mutter Stiftung zur Seite gestellt wurde. Im Rahmen dieser beiden gemeinnützigen Institutionen werden die Stipendiaten nach ihren individuellen Bedürfnissen unterstützt. Seit 2011 teilt Anne-Sophie Mutter regelmäßig das Rampenlicht mit ihrem Stipendiaten-Ensemble »Mutter's Virtuosi«.

Ludwig van Beethoven, dem Jubilar des Jahres 2020, widmet Anne-Sophie Mutter vier verschiedene Programme: Neben dem Violinkonzert, das sie mit den Violinromanzen verbindet, bilden das Tripelkonzert sowie die Violinromanze Nr. 2 in F-Dur einen zweiten Schwerpunkt. Ein weiteres Programm setzt sich aus den Violinsonaten a-Moll op. 23, F-Dur op. 24 (*Frühlingssonate*) sowie A-Dur op. 47 (*Kreutzer-Sonate*) zusammen. Das vierte Programm umfasst das Streichtrio c-Moll op. 9 Nr. 3 sowie das Streichquartett Es-Dur op. 74 (*Harfenquartett*) – die Brücke vom Avantgardisten der 1790er Jahre in die Gegenwart schlägt bei diesen Konzerten das von Anne-Sophie Mutter in Auftrag gegebene und ihr gewidmete Streichquartett *Studie über Beethoven* von Jörg Widmann, das am 22. Februar 2020 in Tokio uraufgeführt wurde.

Anne-Sophie Mutter erhielt zahlreiche internationale Ehrungen und Auszeichnungen, u. a. den Ernst von Siemens Musikpreis, den japanischen Praemium Imperiale, den Polar-Musikpreis, den Leipziger Mendelssohn-Preis, den Brahms-Preis, den Erich-Fromm- und Gustav-Adolf-Preis für ihr soziales Engagement, den Europäischen St.-Ulrichs-Preis, den Orden der Lutosławski Gesellschaft Warschau und die Gloria-Artis-Medaille für kulturelle Verdienste in Gold der Republik Polen. Die Geigerin ist Trägerin des Großen Bundesverdienstkreuzes, des französischen Ordens der Ehrenlegion, des Bayerischen Verdienstordens, des Großen Österreichischen Ehrenzeichens sowie zahlreicher weiterer Auszeichnungen. Beim BRSO war Anne-Sophie Mutter zuletzt, gemeinsam mit Maximilian Hornung und unter der Leitung von Mariss Jansons, im November 2015 mit dem Doppelkonzert von Brahms zu erleben.

MAXIMILIAN HORNUNG

Mit bestechender Musikalität, instinktiver Stilsicherheit und einer außergewöhnlichen musikalischen Reife erobert der Cellist Maximilian Hornung die internationalen Konzertpodien. 1986 in Augsburg geboren, erhielt er mit acht Jahren seinen ersten Cello-Unterricht. Seine Lehrer waren Eldar Issakadze, Thomas Grossenbacher und David Geringas. 2005 gewann er den Deutschen Musikwettbewerb, 2007 als Cellist des Tecchler Trios, dem er bis 2011 angehörte, den Ersten Preis beim ARD-Musikwettbewerb. Im Alter von nur 23 Jahren wurde er Erster Solo-Cellist des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks und hatte diese Position bis 2013 inne. Maximilian Hornung wird vom Freundeskreis der Anne-Sophie Mutter Stiftung und vom Borletti-Buitoni-Trust in London unterstützt und gefördert. Regelmäßig ist er zu Gast auf Podien wie den Philharmonien Berlin, Köln und Essen, dem Wiener Musikverein, dem Concertgebouw Amsterdam und der Londoner Wigmore Hall. In der Saison 2019/2020 folgt Maximilian Hornung u. a. Wiedereinladungen zum Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Andrés Orozco-Estrada, zur Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz und zum Florida Orchestra, beides unter Michael Francis, zum Berner Symphonieorchester unter Mario Venzago, zu den Münchner Symphonikern unter Kevin John Edusei, zu den Bochumer Symphonikern unter Hans Graf und zum Nationaltheater-Orchester Mannheim unter Roderick Cox. Erstmals wird er zu Gast sein bei den Bregenzer Festspielen, dem ORF Radio-Symphonieorchester Wien unter Jérémie Rhorer, dem Indianapolis Symphony Orchestra unter Ruth Reinhardt, dem Calgary Philharmonic Orchestra unter Kahchun Wong und dem Bilbao Symphony Orchestra unter Erik Nielsen. Darüber hinaus wird er als Artist in Residence beim Brandenburgischen Staatsorchester Frankfurt sein ganzes musikalisches Spektrum präsentieren.

Maximilian Hornungs umfangreiche und vielseitige Diskographie umfasst sowohl Solokonzerte als auch prominent besetzte kammermusikalische Einspielungen. Zwischen 2011 und 2015 veröffentlichte er u. a. Dvořáks Cellokonzert mit den Bamberger Symphonikern, die wichtigsten Cello-Werke von Richard Strauss mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks sowie eine CD mit den Cellokonzerten von Joseph Haydn mit der Kammerakademie Potsdam. 2017 erschien bei der Deutschen Grammophon eine hoch gelobte Einspielung von Schuberts *Forellenquintett* u. a. mit Anne-Sophie Mutter und Daniil Trifonov, 2018 seine Aufnahme der jeweils Zweiten Cellokonzerte von Dmitrij Schostakowitsch und Sulkhan Tsintsadze mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin. Im Frühjahr 2020 wird seine Einspielung von Schumanns Cellokonzert mit dem Swedish Radio Symphony Orchestra unter Daniel Harding bei myrios veröffentlicht.

YEFIM BRONFMAN

Yefim Bronfman wurde in Taschkent geboren. 1973 emigrierte er mit seiner Familie nach Israel. Er war Schüler von Arie Vardi an der Rubin Academy in Tel Aviv und setzte seine Studien in den USA an der Juilliard School in New York, der Marlboro School of Music in Vermont und am Curtis Institute of Music in Philadelphia bei Rudolf Firkušný, Leon Fleisher und Rudolf Serkin fort. 1975 feierte er sein internationales Debüt mit dem Montreal Symphony Orchestra unter Zubin Mehta, 1989 wurde er amerikanischer Staatsbürger und gab sein erstes Rezital in der New Yorker Carnegie Hall. Eine Serie von Konzerten mit dem Geiger Isaac Stern führte ihn 1991 erstmals seit seiner Emigration wieder nach Russland, im selben Jahr wurde er mit dem Avery Fisher Prize ausgezeichnet. Yefim Bronfman gastiert bei allen führenden Orchestern der Welt und arbeitet mit Dirigenten wie Daniel Barenboim, Herbert Blomstedt, Riccardo Muti, Riccardo Chailly, Franz Welsch-Möst, Esa-Pekka Salonen und Simon Rattle zusammen. Daneben widmet er sich intensiv der Kammermusik und zählt Künstler wie Pinchas Zukerman, Martha Argerich, Magdalena Kožená, Anne-Sophie Mutter und Emmanuel Pahud zu seinen Partnern. In der aktuellen Spielzeit ist Yefim Bronfman Artist in Residence bei den Wiener Symphonikern. Im Oktober 2019 war er Solist des Israel Philharmonic Orchestra bei den Abschiedskonzerten für Zubin Mehta in Tel Aviv, und im November begleitete er die Wiener Philharmoniker unter Andrés Orozco-Estrada auf ihrer Japantournee. Das Jahr 2020 begann Yefim Bronfman mit Auftritten beim Cleveland, beim National Symphony, beim Philadelphia und beim Boston Symphony Orchestra. Dem Beethoven-Jubiläum 2020 widmet er eine Reihe von Rezitalen, u. a. in Berlin, Toronto, Los Angeles, San

Francisco und New York. Yefim Bronfman hat eine beeindruckende Diskographie, er wurde sechs Mal für den Grammy Award nominiert, 1997 gewann er ihn für die Bartók-Konzerte mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra unter Esa-Pekka Salonen. Des Weiteren veröffentlichte er u. a. sämtliche Klavierkonzerte von Prokofjew mit dem Israel Philharmonic Orchestra unter Zubin Mehta, die Beethoven-Konzerte (einschließlich des Tripelkonzertes mit Gil Shaham und Truls Mørk) mit dem Tonhalle-Orchester Zürich unter David Zinman, das für ihn komponierte Klavierkonzert von Esa-Pekka Salonen und das Zweite Klavierkonzert von Magnus Lindberg. Mit dem BRSO unter Mariss Jansons erschien Tschaikowskys Erstes Klavierkonzert. Seit fast 25 Jahren ist Yefim Bronfman ein gern gesehener Gast des BRSO. 2000 spielte er im Rahmen des Beethoven-Zyklus von Lorin Maazel die fünf Klavierkonzerte und das Tripelkonzert, 2012/2013 war er Artist in Residence. Bei seinem letzten Auftritt im Februar 2018 war er mit Jörg Widmanns *Trauermarsch* für Klavier und Orchester unter Mariss Jansons zu erleben.

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks 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. Von 2003 bis 2019 setzte Mariss Jansons als Chefdirigent Maßstäbe. Viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Riccardo Muti, 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. 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 2018 unter der Leitung von Zubin Mehta von führenden japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt. Im Februar 2020 setzte die Jury des Preises der deutschen Schallplattenkritik die CD mit Schostakowitschs Zehnter Symphonie unter der Leitung von Mariss Jansons auf die Bestenliste 1/2020.

br-so.de facebook.com/BRSO twitter.com/BRSO
instagram.com/brsorchestra Youtube

ANDRÉS OROZCO-ESTRADA

In Medellín (Kolumbien) geboren, begann Andrés Orozco-Estrada seine musikalische Ausbildung mit dem Violinspiel. Als 15-Jähriger erhielt er seinen ersten Dirigierunterricht, 1997 ging er zum Studium nach Wien, wo er an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in die Dirigierklasse von Uroš Lajovic, einem Schüler von Hans Swarowsky, aufgenommen wurde. Seit der Saison 2014/2015 ist Andrés Orozco-Estrada Chefdirigent des hr-Sinfonieorchesters und Music Director des Houston Symphony Orchestra. Mit Beginn der Spielzeit 2020/2021 wird er zudem die Position des Chefdirigenten der Wiener Symphoniker übernehmen, mit denen er schon seit einigen Jahren höchst erfolgreich als Gastdirigent zusammenarbeitet. Andrés Orozco-Estrada steht außerdem am Pult vieler führender europäischer und amerikanischer Orchester, darunter die Berliner und die Wiener Philharmoniker, die Staatskapelle Dresden, das Gewandhausorchester Leipzig, das Concertgebouworkest Amsterdam, das Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia Rom, das Orchestre National de France sowie das Philadelphia, das Cleveland und das Chicago Symphony Orchestra. Beim Glyndebourne Festival und bei den Salzburger Festspielen leitete er vielbeachtete Konzerte und Operaufführungen. Zu den Höhepunkten der aktuellen Spielzeit zählen Auftritte mit den Wiener Philharmonikern bei den BBC Proms, beim Lucerne Festival sowie auf einer Tournee nach China, Südkorea und

Japan, drei Konzerte als designierter Chefdirigent mit den Wiener Symphonikern im Wiener Musikverein, ein zweiwöchiges Schumann-Festival mit Symphonien, Solokonzerten, Chorwerken und Kammermusik beim Houston Symphony Orchestra sowie sein Debüt am Pult des New York Philharmonic Orchestra Ende März. Im Mai 2020 feiert eine Neuproduktion von *Carmen* an der Dutch National Opera Amsterdam unter seiner Leitung Premiere. Andrés Orozco-Estrada engagiert sich besonders für neue Konzertformate, bei denen Moderationen und Bildelemente die Musik ergänzen und er gemeinsam mit dem Publikum bekannte Werke des Repertoires neu entdeckt – sei es beim »Spotlight« mit dem hr-Sinfonieorchester oder im Familienkonzert des Gewandhausorchesters Leipzig. Auch mit seinen CD-Veröffentlichungen beim Label Pentatone hat Andrés Orozco-Estrada bereits viel Anerkennung gefunden: Mit dem hr-Sinfonieorchester sind Aufnahmen von Strawinskys *Feuervogel* und *Le sacre du printemps* sowie jüngst von Strauss' *Alpensinfonie* erschienen, wofür ihn das *Gramophone Magazine* als »a fine Straussian« würdigte. Mit dem Houston Symphony Orchestra hat Andrés Orozco-Estrada einen Dvořák-Zyklus eingespielt. Außerdem liegen mit ihm sämtliche Brahms- und Mendelssohn-Symphonien auf Tonträger vor. Am Pult des BRSO ist Andrés Orozco-Estrada in dieser Woche erstmals zu erleben.

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

Matthias Henke und Jörg Handstein: Originalbeiträge für dieses Heft; Vera Baur: aus den Programmheften des BRSO vom 11./12. Juni 2015; Biographien: Agenturmaterial (Mutter; Hornung; Orozco-Estrada); Archiv des Bayerischen Rundfunks (Bronfman; BRSO); Interview Heinrich Braun und Philippe Boucly: Amélie Pauli.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (*Ouvertüre zu Egmont*, *Ouvertüre zu Die Geschöpfe des Prometheus*); © Bärenreiter, Kassel (Tripelkonzert, *Symphonie Nr. 4*).