

BRUCKNER

SEPTET

6

HERBERT

CONDUCTOR

2

BEETHOVEN

HOVEN

**Donnerstag 4.5.2017**

**Freitag 5.5.2017**

**6. Abo A**

**Philharmonie**

**20.00 – ca. 22.15 Uhr**

**16 / 17**

BERNARD HAITINK

Leitung

PAUL LEWIS

Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG 18.45 Uhr

Moderation: Jörg Handstein

Gast: Klaus-Peter Werani, Bratschist im  
Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 5.5.2017

Pausenzeichen:

Julia Schölzel im Gespräch mit Paul Lewis

Konzert zum Nachhören (on demand):

Eine Woche abrufbar auf [br-klassik.de](http://br-klassik.de)

## PROGRAMM

### Ludwig van Beethoven

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 B-Dur, op. 19

- Allegro con brio
- Adagio
- Rondo. Allegro molto

Pause

### Anton Bruckner

Symphonie Nr. 6 A-Dur

- Majestoso
- Adagio. Sehr feierlich
- Scherzo. Nicht schnell – Trio. Langsam
- Finale. Bewegt, doch nicht zu schnell

**»... allzeit habe ich mich zu den Größten Verehrern Mozarts gerechnet«**

### Zu Ludwig van Beethovens Klavierkonzert B-Dur, op. 19

Harald Hodeige

#### Entstehungszeit

Wahrscheinlich 1790 (erste Fassung), 1793 (zweite Fassung), 1794/1795 (dritte Fassung), bis 1798 (vierte Fassung)

#### Widmung

Carl Nikl, Edler von Nickelsberg

#### Uraufführung

Erste gesicherte Aufführung Oktober 1798 im Rahmen eines von Beethoven veranstalteten Akademie-Konzerts im Wiener Konviktsaal (vierte Fassung)

#### Lebensdaten des Komponisten

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

»Das Clavier ist mehr als irgend eines anderen Künstlers vor ihm das Instrument Beethovens«, schrieb Marie Lipsius in einem erstmals 1880 in den *Musikalischen Studienköpfen* erschienenen Komponisten-Porträt. »Wie weiß er seine verborgenen Kräfte zu entfesseln und seine Ausdrucksfähigkeit an's Licht zu bringen! Immer kühner greift er über die technischen Mittel seiner Zeit hinaus, um endlich mit der erhöhten Leistungskraft des Instrumentes eine völlig neue Musikepoche hervorzurufen.«

Beethoven, dessen Klavierwerke laut Berlioz »alles hinter sich [lassen], was unsere Kunst von hervorragendster Bedeutung aufzuweisen hat«, machte bald nach seiner Übersiedlung von Bonn nach Wien im November 1792 als »Klavierspieler ersten Ranges« von sich reden (so der Mozart-Schüler Ignaz von Seyfried). Seine Improvisationen waren, wie Carl Czerny beschrieb, »höchst glänzend und überraschend; in was für Gesellschaft er auch sein mochte: er wußte immer eine Wirkung auf jeden Hörer hervorzubringen, daß häufig kein Auge trocken blieb und mancher in lautes Schluchzen ausbrach. Denn es war etwas Wundervolles in seinem Ausdruck in Verbindung mit der Schönheit und Originalität seiner Ideen und seinem geistreichen Stil in deren Wiedergabe.« Ähnlich schrieb der Rezensent der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung*: »Seit Mozarts Tode [...] habe ich diese Art des Genusses nirgends in dem Maße gefunden, in welchem sie mir bei B[eethoven] zu Theil ward.«

Der Vergleich mit Mozart war insofern naheliegend, als sich Beethoven in seinen frühen Wiener Jahren als vielbewunderter Virtuose bewusst auf den Spuren seines berühmten Vorgängers bewegte: Er spielte nicht nur dessen Konzerte und schrieb für das Klavierkonzert KV 466 zwei

Kadenzen, sondern reiste auch 1796 mit seinem Gönner Fürst Karl von Lichnowsky zum Konzertieren nach Prag, um anschließend (wie Mozart) über Dresden, Leipzig und Berlin wieder in die Donaumetropole zurückzukehren. Zudem setzte sich Beethoven auch kompositorisch intensiv mit Mozarts Klavierkonzerten auseinander – natürlich auch, um sich an dem Wiener Gattungsmodell zu orientieren: »Allzeit habe ich mich zu den Größten Verehrern Mozarts gerechnet, u. werde es bis zum letzten Lebenshauch.« Bei dieser produktiven Rezeption kam es allerdings anfangs zu Problemen, da sich Mozarts Gestaltungsprinzipien nur schwer mit Beethovens älteren Bonner Sprachformen verbinden ließen. Dies belegt nicht zuletzt die lange Entstehungsgeschichte des B-Dur-Klavierkonzerts, das erst nach dem später begonnenen C-Dur-Konzert op. 15 fertiggestellt und 1801 als op. 19 gedruckt wurde. Erste Skizzen entstanden 1786, die Erstfassung des Werkes ist wahrscheinlich bereits um 1790 in Bonn uraufgeführt worden. Drei Jahre später, kurz nachdem sich Beethoven in Wien niedergelassen hatte, erfolgte eine Überarbeitung. Weitere Revisionen fanden in den Jahren 1794/1795 und 1798 statt, bei denen der Komponist das ursprüngliche Schluss-Rondo (WoO 6) durch ein neues *Finale* ersetzte; die große durchführungsartige Kadenz zum einleitenden *Allegro con brio* entstand erst 1809. Schließlich scheint es Beethoven gelungen zu sein, seinem ersten vollgültigen Werk der Konzertgattung eine der eigenen Selbstkritik standhaltende Form zu geben. Hierfür spricht vor allem, dass er anlässlich der Drucklegung im Dezember 1801 keine weiteren Retuschen mehr für notwendig hielt. Dass er das Stück dennoch in einem Brief vom 15. Dezember 1800 an seinen Verleger Hoffmeister als »keins von meinen besten« bezeichnete und in einem weiteren Brief vom Januar des folgenden Jahres sogar auf die Hälfte des sonst üblichen Honorars verzichtet hat, wird in der Beethoven-Literatur meist als ästhetisches Werturteil gedeutet. Doch ist es nicht auch denkbar, dass der Komponist hiermit nur der Tatsache Rechnung tragen wollte, dass aus Verlegersicht ein »besseres«, d.h. neueres Stück (op. 15) bereits in gedruckter Form vorlag? Zudem war das B-Dur-Konzert op. 19 dem Wiener Publikum schon bekannt, da es Beethoven 1798 in Wien – übrigens mit großem Erfolg – gespielt hatte.

Obgleich der Beginn des Kopfsatzes seines Opus 19 mit Tuttischlag, Dreiklangsbrechung nach aufwärtsgerichteter Quinte und charakteristischer Punktierung dieselben musikalischen Topoi aufweist, die sich z. B. auch im Einleitungsthema von Mozarts Klavierkonzert KV 503 finden, grenzt sich Beethoven bereits in der Themensetzung von dessen Konzertentwürfen ab. Von den ersten 15 Takten dieser kontrastreichen Orchestereinleitung, die etwa denselben Umfang hat wie die Anfangstutti der letzten acht Mozart-Konzerte, werden nahezu sämtliche motivisch-thematischen Figuren des Folgenden abgeleitet. Zudem übernimmt die Introduction nicht wie üblich die Funktion, zum Eintritt des Solisten hinzuführen. Denn Beethoven präsentiert sie als eine in sich geschlossene orchestrale Sphäre, zu der das erste Solo eine konzertante »Gegenwelt« entwirft. In der Durchführung steht dann nicht virtuosos Fantasieren im Vordergrund, da vornehmlich die bereits präsentierten Entwicklungsprozesse bestätigt werden: In der in den Orchestersatz eingebundenen Solostimme erklingt wie in fortwährenden Belichtungswechseln Bekanntes in immer neuer Gestalt, bevor in der Reprise die anfangs als Gegensätze eingeführten Elemente der Orchester- und Solo Exposition in einer Synthese zusammengefasst werden.

Zeichnete sich in den Mittelsätzen von Mozarts Konzerten ab KV 449 (Februar 1784) mit dem Wegfall der Solokadenz und der Beteiligung des Soloinstruments am Schlussabschnitt bereits ein Aufbrechen der zwei- bzw. dreiteiligen Formanlage ab, wirkt auch im langsamen Satz von Beethovens op. 19 die konventionelle Zweiteilung nur noch als bloße syntaktische Klammer, die von einer »Dramatisierung« konzertanter Dialoge überformt wird. Nach den ersten Takten, in denen sich der musikalische Verlauf bruchstückhaft vorantastet, entwickelt sich das Eröffnungstutti zu einer quasi szenischen Folie, in die der Solist in konzertantem Wechselspiel eingebunden ist. Spätestens mit der unkonventionellen Schlusslösung sprengt Beethoven dann die ästhetischen Vorgaben traditioneller Mittelsatzgestaltung, weil das Ziel des Formprozesses nicht wie von Mozart vorgegeben in einem Schlusstutti mit solistischer Beteiligung erreicht wird, sondern der Solist sich zunehmend den motivischen Vorgaben des Orchesters verweigert. Im fünftaktigen Schlussritornell ist er schließlich verstummt; was bleibt, ist ein inszenierter Stillstand, dessen Spannung erst mit dem Einsatz des *Finale*s gelöst wird. *Dieses Rondo* entspricht mit seinem buffonesk-spielerischen Charakter durchaus den gattungstypischen Konventionen. Satzübergreifend betrachtet tritt es allerdings in ein neues Verhältnis zu den übrigen Sätzen, weil es zusammen mit dem *Adagio* eine zweigeteilte, aber dem Kopfsatz gegenüber insgesamt gleichgewichtete Einheit bildet.

Es mag wenig überraschen, dass Beethoven mit seinen Neuerungen manchen Zeitgenossen irritierte. So schrieb etwa Johann Wenzel Tomaschek, der einer Aufführung des B-Dur-Konzerts in Prag beiwohnte: »Ich [...] bewunderte zwar sein kräftiges und glänzendes Spiel, doch entgingen mir nicht seine öfteren kühnen Absprünge von einem Motiv zum andern, wodurch dann die organische Verbindung, eine allmähliche Ideenentwicklung aufgehoben wird [...]. Das Sonderbare und Originelle schien ihm bei der Komposition die Hauptsache zu sein [...].« Eine etwas zudringliche Hörerin, die sich mit der Frage an Beethoven gewandt haben soll, ob er Mozarts Opern öfters besuche, habe dieser mit den Worten abgekanzelt, er kenne sie nicht und höre auch nicht gern fremde Musik, da er seine Originalität nicht einbüßen wolle.

## Die Sechste, die keckste

### Zu Anton Bruckners Sechster Symphonie

Jörg Handstein

#### Entstehungszeit

August/September 1879 – 3. September 1881

#### Widmung

»Seiner Hochwohlgeboren Herrn Anton Ölzelt Ritter von Newin«

#### Uraufführung

Mittelsätze: 11. Februar 1883 mit den Wiener Philharmonikern unter der Leitung von Wilhelm Jahn;

alle Sätze, aber mit Kürzungen: 26. Februar 1899 unter der Leitung von Gustav Mahler in Wien; in voller Länge: 14. März 1901 in Stuttgart unter der Leitung von Karl Pohlig

#### Lebensdaten des Komponisten

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

Der Goldene Saal im Wiener Musikverein hüllt die dort erklingende Musik in Glanz und Gloria, ein Kunsttempel mit magischer Aura. Doch Anton Bruckner erlebte hier am 16. Dezember 1877 das schlimmste Fiasko seines Lebens. Die Dritte Symphonie fiel spektakulär durch. Ein Augenzeuge berichtet: »Einem Häuflein von 10 bis 20 meist blutjungen Menschlein beiderlei Geschlecht, welche applaudierten, stand die zischende und lachende Menge gegenüber, und die Auguren der tonangebenden musikalischen Hautevolée lachten sich schadenfroh ins Fäustchen: ein prächtiger Heiterkeitsstoff für das zu Hause ihrer harrende Diner.« Bruckner war an dem Desaster nicht ganz unschuldig, denn er führte selbst den Taktstock, was sicher nicht besonders elegant aussah. Zudem hatte er mit der monumentalen d-Moll-Symphonie Maß an Beethovens Neunter genommen und das Werk zu allem Überfluss Richard Wagner gewidmet. Damit brachte sich Bruckner in die Schusslinie der in Wien tatsächlich tonangebenden Konservativen und Wagner-Feinde. Dass der »Meister« selbst seinen Segen gab (»sehr brav, sehr brav, aufführen, aufführen«), machte die Sache nur noch schlimmer. So konnte auch der Kritiker und Erzfeind Eduard Hanslick süffisant bemerken, »wie Beethovens Neunte mit Wagners *Walküre* Freundschaft schließt und endlich unter die Hufe ihrer Pferde gerät«. So schnell würde nun keine Bruckner-Symphonie mehr in die Heilige Halle kommen ...

Und doch warf diese Katastrophe den Komponisten keineswegs aus der Bahn, wie es vielleicht noch wenige Jahre zuvor geschehen wäre. Als Lehrer an der Universität hatte er an Selbstbewusstsein und Respekt gewonnen, mit einem Salär von mindestens 2.000 Gulden jährlich konnte er seinen Lebensunterhalt problemlos bestreiten, und seit kurzem wohnte er, Adresse Heßgasse 7, in einem repräsentativen Ringstraßen-Gebäude. Und zwar kostenlos: Der Hausbesitzer, Anton Ölzelt Ritter von Newin, war ein reicher Bewunderer, dem es zur Ehre gereichte, Bruckner die Wohnung zur freien Verfügung zu stellen. Aus dem vierten Stock genoss er einen schönen Blick auf den Kahlenberg, und bis zur Universität hatte er nur wenige Schritte über den Schottenring. Der bislang oft mit Beschwerlichkeiten geschlagene Bruckner lebte damit bequem und fast schon großbürgerlich. Unter diesen Umständen konnte er sich sorgenfrei seinem Schaffen widmen, etwa der gründlichen Revision der Vierten Symphonie, den letzten Arbeiten an der Fünften oder der Komposition eines Streichquintetts für Joseph Hellmesberger. Der Auftrag des hochgeachteten

Dirigenten, Direktor des Konservatoriums und Primarius des berühmten Hellmesberger-Quartetts, bedeutete eine große Ehre. Das Ergebnis war nahezu eine weitere Symphonie, allerdings für nur fünf Instrumente. Bald nach der Fertigstellung des Quintetts begann er die Sechste Symphonie. Einen großen Erfolg für den verlachten Komponisten brachte einstweilen, im Juni 1880, die Aufführung der d-Moll-Messe in der Hofkapelle. Ausnahmsweise schwärmten die Kritiker. Sogar Hellmesberger, als Konservatoriumsdirektor eigentlich sein Chef, bekannte: »Ich muß zu Ihnen hoch aufblicken.« Wie um seine nunmehr gefestigte bürgerliche Existenz zu feiern, fuhr er im August erstmals in den »Urlaub«. Oder vielmehr: Er machte sich auf zur größten Ferienreise seines Lebens. Über St. Florian, Oberammergau und München ging es mit dem Zug in die Schweiz, wohin ihn, wie viele Touristen, die romantische Berglandschaft lockte. Vor allem den Mont Blanc musste man gesehen haben, die steinerne Verkörperung des Erhabenen in der Natur, ein Gipfel, wie er ihn gerne selbst komponiert hätte! Bruckner erfreute sich auch, wie man seinem Urlaubstagebuch entnehmen kann, an zahlreichen Damenbekanntschaften. Eine 17-jährige Darstellerin der Passionsspiele in Oberammergau hätte er am liebsten geheiratet. Bei Luzern machte er natürlich den obligatorischen Ausflug auf die Rigi. Mit den neuen Zahnradbahnen war das selbst für unsportliche Musiker kein Problem. Das Panorama der Berner Alpen beeindruckte Bruckner sehr: »Man sieht über niedere, oder schief stehende Bergspitzen auf andere ferne stehende; je entfernter die andern, desto besser; deßgleichen: je schiefer.« Diese skurrile Betrachtung mag unfreiwillig komisch erscheinen, doch spiegelt sie nicht auch die kühn gezeichneten Umrisse seiner Musik?

Die »Incarnation alles Großen und Erhabenen in der Tonkunst« sah Bruckner in Beethoven, und angesichts der Neunten Symphonie fühlte er sich »wie ein ganz kleines Hunderl«. Sie blieb auch nach dem Desaster mit der Dritten ein Referenzwerk, immer wieder verwendete er die Anfangsintervalle Quinte, Quarte und Oktave für seine eigene Themengestaltung. Mit diesem elementaren Baustoff strebte Bruckner nach gleichsam kosmischer Größe, die für ihn die Majestät Gottes symbolisierte. So kündigt auch die von einer fallenden Quinte eröffnete Sechste von großen Dingen. Und doch ist es für Bruckners Verhältnisse eine relativ kleine, kompakt gebaute Symphonie, gut 20 Minuten kürzer als die Fünfte! Darin hatte er eine Menge zerklüftetes Material zu einer riesigen und doch kohärenten Bauform gezwungen, eine so genannte Finalsymphonie, deren alles überragender letzter Satz die hochgespannten Konflikte einer triumphalen Lösung zuführt. Vielleicht auch um seine Eignung für die Universität zu demonstrieren, hatte Bruckner hier ein enormes Aufgebot an kontrapunktischer Gelehrsamkeit ins Feld geführt. Ganz abgesehen von ihrer Kürze ist die Sechste völlig anders gebaut, gleichmäßig ausbalanciert in ihren Sätzen, eher bedacht auf Verdichtung als das Auswalzen weiter Flächen. Auch die Kämpfe sind ausgefochten, Bruckner musste nichts mehr beweisen, er konnte sich entspannt zurücklehnen und seiner Kreativität freien Lauf lassen. Bald nach der Rückkehr aus dem Urlaub, am 27. September 1880, beendete er den ersten Satz. Die Mittelsätze waren im Januar 1881 fertig, nur das *Finale* zog sich von Mai bis zum 3. September 1881 etwas länger hin. Damit war das Werk aber auch wirklich fertig. Offenbar ganz zufrieden, verzichtete Bruckner diesmal auf Nachbesserungen und Neufassungen.

Mit A-Dur wählte Bruckner erstmals eine Kreuz-Tonart, die vor allem dem ersten Satz außergewöhnlich helle, klare Farben gibt. Man fühlt sich an Mendelssohns *Italienische* oder Beethovens Siebte erinnert, die ebenfalls aus dieser Tonart besondere Leuchtkraft beziehen. Und wie in den genannten Werken spielt der Rhythmus eine entscheidende Rolle. Bereits der sonst bei Bruckner diffuse Eingangston ist straff rhythmisiert und treibt wie eine motorische Kraft das majestätische Hauptthema vorwärts. Dessen markant gedehnte Vierteltrioen (zusammen mit dem zweiteiligen Taktschlag der so genannte »Bruckner-Rhythmus«) betonen die seltsame Wendung der Melodie: Den Grundton umkreisen die Töne ›g‹ und ›b‹, die nicht zu A-Dur gehören. Man hat das mit dem Hinweis auf die Kirchentonart »phrygisch« zu erklären versucht, aber Bruckner behandelt einfach den Grundton wie die Quinte einer Moll-Tonart, stellt ihn gewissermaßen »schief« in den tonalen Raum. Damit wird das A-Dur destabilisiert, aber es klingt nicht schief, sondern geheimnisvoll und erhaben. Bruckner, der ohnehin geneigt war, ständig zu modulieren, meidet besonders in dieser Symphonie eindeutige Tonarten. Damit ergibt sich ein reizvolles Spiel von Verunsicherung und Bestätigung. Ähnliches gilt für die schon erwähnte rhythmische Gestaltung. Immer wieder überlagern sich verschiedene Bewegungsmuster. So mischt sich in das Hauptthema noch eine kleine, punktierte, zu den motorischen Triolen gegenläufige Figur. Der

Bruckner-Rhythmus »drei gegen zwei« verkompliziert sich in die Vertikale – auch im innigen Gesangsthema. Selbst den wichtigen dritten Themenblock erfassen die polyrhythmischen Verschlingungen. Mit solchen Komplikationen arbeitete sonst nur Brahms. Nach dieser konzentrierten Exposition bringt die Durchführung eher eine Entspannung. Kreisläufige Wiederholungen erzeugen vielfarbige Klangfelder und gipfeln sich auf zu einer mächtigen Reprise. Den stillen Höhepunkt des Satzes, vielleicht der ganzen Symphonie, bringt jedoch erst der Schlussteil. »Sehr ruhig und feierlich« fordert die Spielanweisung, und die gedehnten Vierteltrioen scheinen tatsächlich die Zeit selbst zu verlangsamen. Das klangliche Panorama öffnet sich in die Breite, die Musik zieht vorüber wie eine grandiose, farbsatte Landschaft in der Glorie des Mittags.

Diesen großartigen Kopfsatz vermag das rhythmisch einfachere *Finale* nicht zu überhöhen. Ganz zaghaft, fast verzagt setzt es ein, irgendwo zwischen a-Moll und d-Moll, mit einer hinsinkenden Geigenmelodie, die eher nach Tschairowsky klingt. Schreckhaft einbrechende Signale der Bläser rufen das massive Fanfarenthema herbei, das zum Ziel der Symphonie wird. Bis dahin prägen scharfe Schnitte und abrupte Kontraste das *Finale*. Einen breiteren melodischen Bogen schafft nur das zart empfundene Gesangsthema. Klingt nicht das »Mild und leise« aus Wagners *Tristan* darin an? Hat Bruckner hier seiner Oberammergauerin gedacht? Überhaupt darf gefragt werden, inwieweit Eindrücke von seiner Reise in die Symphonie eingeflossen sind. Sie ist ja stark von Bewegung und bildhaften Momenten geprägt, weniger von Chorälen und religiöser Weihe. Das *Finale* ist vor allem damit beschäftigt, aus der gedrückten Stimmung und tonal zweideutigen Verhältnissen, über brüchiges Gelände und zerklüftete Wege, in das glanzvolle A-Dur zurückzufinden. Im Gesangsthema der Reprise deutet sich diese Heimkehr an, aber erst der Fanfarenjubiläum des Schlusses ist tonal wirklich zuhause. Die Posaunen kehren auch zum erhabenen Quint-Motiv des ersten Satzes zurück: Der Kreis schließt sich.

Die Sechste ist also keine Finalsymphonie wie die Fünfte oder Achte. Dafür verleiht Bruckner den Mittelsätzen Gewicht, Tiefe und Komplexität. Erstmals, wie in allen seinen noch folgenden Symphonien, charakterisiert Bruckner das *Adagio* als »feierlich«. Es ist eine Apotheose des instrumentalen Gesangs, von innigster Empfindung gesteigert zu hymnischen Gipfeln. Auch hier durchdringen sich verschiedene rhythmische Ebenen, die ruhevolle Streichermelodie mit der klagenden Oboenweise, die zart ausgreifende Melodie der Celli mit deren Verlangsamung in den Violinen. Dieses subtile Stimmengeweb (in E-Dur aus der Tonart F-Dur überirdisch herausleuchtend) kulminiert dann auch im ersten Höhepunkt dieses Satzes, der in seiner Variationsfülle die großen Seelen-Adagios Gustav Mahlers präludiert. Dass Bruckner seine »Sechste« als die »keckste« bezeichnete, ist eher dem *Scherzo* zu verdanken, das sich, skurril und experimentell, um keinerlei traditionelle Erwartungen schert. Schon der Anfang schichtet vier abweichende Rhythmen. Es entsteht der Eindruck, als ob Mendelssohns Elfen, Wagners Rheintöchter und grobklotzige Bauern sich hier tummelten, ohne je zu einem gemeinsamen Tanz zusammenzufinden. »Ein selten begegnendes Moment verspielten Humors scheint bei dem Versuch unüberhörbar, eine beharrende, fast jegliche Verknüpfung verweigernde Musik zu formulieren«, befindet Peter Gülke mit Blick auf das *Trio*, in dem die Taktgruppen wie bunte, heterogene Fleckerl von Musik (u. a. ein Zitat aus der Fünften) zusammengenäht sind.

Bruckner erlebte nur die Uraufführung dieser beiden Mittelsätze. Doch da es sich eben um symphonisch gewichtige Sätze handelte, war das besser als nichts, und er freute sich aufrichtig, dass die Wiener Philharmoniker sie für ein Konzert auswählten – das nur einfach schon zu lang war. Dass daneben alle anderen eingereichten Symphonien abgelehnt wurden, erfüllte ihn mit besonderer Genugtuung. »Die Philharmoniker fanden an dem Werke solches Wohlgefallen, daß sie heftig applaudierten u. einen Dusch machten«, berichtet er stolz von der ersten Durchspielprobe im Oktober 1882. Je näher das große Ereignis rückte, desto mehr wuchs die Aufregung. Als sich Bruckner für den Konzertabend fertig machte, zog er sogar zwei verschiedene Schuhe an! Er dachte schon an die zu erwartenden Kritiken. Was würde der gefürchtete Hanslick schreiben? Gegen das wunderbare *Adagio* konnte er wenig einwenden. Doch: »Bei dem ausschließlich durch Seltsamkeit fesselnden *Scherzo* trennte sich aber – wie ein Sportsmann sagen würde – das Roß vom Reiter«, witzelte Hanslick. Auch der Bruckner sonst sehr gewogene Kritiker der *Wiener Zeitung* fand das *Scherzo* »vielfach befremdend«. Dass der Bruckner-Fanblock jubelte, war zu erwarten, aber sogar Johannes Brahms soll applaudiert haben! Am nächsten Tag,

im Kreis seiner Schüler, resümierte der zufriedene Komponist: »Kinder, gelt's, das war gestern glorios!«

## Uraufführungskritik

»Besser später als nie« brachten die Philharmoniker unter Gustav Mahler's Leitung nach den tschechischen, gallischen, russischen Erstaufführungen, denen sich noch eine ungarische [...] anschloß, zwei hervorragende deutsche Novitäten [...], nämlich: Hermann Götz's reizende F-Dur-Symphonie und Anton Bruckner's noch im Manuskript befindliche, unbeschreiblich großartige Nr. 6, woraus bislang nur das wundervolle Adagio und kostbare Scherzo und zwar: am 11. Febr. 1883, also sage vor 16 Jahren als überhaupt erster [sic!] Bruckner'scher Versuch in der Philharmonischen Vereinigung gespielt wurde. Einer jener sensationellen Ansprachen des Herrn Direktor Mahler an das Orchester zufolge, werde er dem bevorstehenden Bruckner-Monument [ein im Oktober 1899 enthülltes Denkmal im Wiener Stadtpark] angesichts zahlreicher Unterzeichnungen solcher, die den großen Symphoniker s. Z. nicht zu würdigen verstanden, keinen Beitrag leisten, wohl aber den Werken des Meisters künftighin sein besonderes Augenmerk schenken, was nach dem durchschlagenden Erfolg der genannten Aufführung zu urtheilen wohl der großen Mehrzahl der Philharmonischen Habitues aus dem Herzen gesprochen sein dürfte. Bedauerlich waren an der glänzenden Wiedergabe nur einige eigenmächtige Kürzungen.«

*J. B. K. in der Neuen Zeitschrift für Musik vom 26. April 1899 zur Uraufführung der Sechsten Symphonie am 26. Februar 1899 in Wien unter der Leitung von Gustav Mahler*

## BIOGRAPHIEN

### Paul Lewis

Paul Lewis genießt internationales Ansehen als einer der bedeutendsten Musiker seiner Generation. Seine Konzertzyklen mit den großen Klavierwerken von Beethoven und Schubert werden von Kritikern und Publikum weltweit mit großem Beifall bedacht und haben seinen Ruf als einer der führenden Interpreten des klassischen Repertoires gefestigt. Seine vielzähligen Auszeichnungen umfassen u. a. den Instrumentalist of the Year Award der Royal Philharmonic Society, zwei Edison Awards, drei Gramophone Awards, den Diapason d'or sowie den Preis der deutschen Schallplattenkritik. Er ist Ehrendoktor der Universitäten von Liverpool, Edge Hill und Southampton und wurde im Jahr 2016 zum »Commander of the Order of the British Empire« ernannt. Paul Lewis tritt regelmäßig als Solist mit den großen Orchestern der Welt auf, darunter das Boston, das Chicago und das London Symphony Orchestra, das London Philharmonic Orchestra, das NHK Symphony Orchestra, das New York und das LA Philharmonic, das Concertgebouworkest Amsterdam, das Tonhalle-Orchester Zürich, das Leipziger Gewandhausorchester sowie das Mahler Chamber Orchestra. Seine Solokarriere führt ihn an Konzertstätten wie die Royal Festival Hall in London, die Carnegie Hall in New York, den Wiener Musikverein, das Théâtre des Champs-Élysées in Paris, das Amsterdamer Concertgebouw und die Berliner Philharmonie. Zudem ist er ein gern gesehener Gast bei den namhaften Festivals der Welt, etwa in Tanglewood, Ravinia, Edinburgh, Salzburg, Luzern, bei der Schubertiade und bei den BBC Proms, wo er 2010 als erster Künstler innerhalb einer Saison alle Klavierkonzerte Beethovens interpretierte. In der Saison 2017/2018 wird er eine zweijährige Serie von Recitals beginnen, die den Verbindungen zwischen Haydns Klaviersonaten, Brahms' späten Klavierwerken sowie Beethovens Bagatellen und den *Diabelli-Variationen* nachgeht. In seiner vielfach prämierten Diskographie finden sich Gesamteinspielungen von Beethovens Sonaten, Konzerten und den *Diabelli-Variationen*, Ausschnitte aus dem Spätwerk von Liszt und Schubert sowie, gemeinsam mit dem Tenor Mark Padmore, von Schuberts drei Liederzyklen; ferner eine CD mit Klavierwerken von Schumann und Mussorgsky und eine Einspielung von Brahms' Klavierkonzert in d-Moll. Paul Lewis studierte bei Joan Havill an der Guildhall School of Music and Drama in London, bevor er sich



privat bei Alfred Brendel weiterbildete. Er ist einer der Künstlerischen Leiter des Kammermusikfestivals Midsummer Music im britischen Buckinghamshire sowie des Leeds International Piano Competition. Beim BR-Symphonieorchester war er zuletzt 2015 mit Mozarts Klavierkonzert C-Dur KV 503 unter der Leitung von Andris Nelsons zu hören.

## **Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks**

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

## **Bernard Haitink**

Seit mehr als sechs Jahrzehnten steht der uneitle und stets dem größten künstlerischen Ernst verpflichtete niederländische Altmeister im Dienste der Musik an den Pulten der renommierten Orchester und Opernhäuser in aller Welt. Nach einem ersten Festengagement beim Radio Filharmonisch Orkest begann die steile Karriere von Bernard Haitink 1956, als er, gerade 27-jährig, erstmals das Orchester dirigierte, mit dem ihn später eine langjährige, höchst erfolgreiche Zusammenarbeit verbinden sollte: das Concertgebouworkest Amsterdam. Von 1961 bis 1988, die ersten Jahre noch zusammen mit Eugen Jochum, war er Musikalischer Direktor und Chefdirigent des traditionsreichen Orchesters. Weitere Positionen als Musikalischer Direktor bzw. Chefdirigent hatte er beim London Philharmonic Orchestra (1967–1979), bei der Glyndebourne Festival Opera (1978–1988), am Londoner Royal Opera House Covent Garden (1988–2002), bei der Staatskapelle Dresden (2002–2004) sowie beim Chicago Symphony Orchestra (2006–2010) inne. Zudem ist er »Conductor Emeritus« des Boston Symphony Orchestra, »Patron« des Radio Filharmonisch Orkest und Ehrenmitglied der Berliner Philharmoniker und des Chamber Orchestra of Europe.

Mit Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks verbindet ihn seit seinem ersten Auftritt 1958 eine regelmäßige und herzliche Zusammenarbeit, aus der auch einige hochgelobte Plattenveröffentlichungen hervorgingen. Die zwischen 1988 und 1991 entstandene Gesamteinspielung von Wagners *Ring des Nibelungen* gilt bis heute als Meilenstein. In den letzten Jahren erschienen Bruckners Fünfte Symphonie, Mahlers Neunte Symphonie (ausgezeichnet mit dem ECHO Klassik und dem »Toblacher Komponierhäuschen«), Haydns *Schöpfung*, Beethovens *Missa solemnis* und zuletzt Mahlers Dritte Symphonie, ein Konzertmitschnitt vom Juni 2016. Mit großem Engagement widmet sich Bernard Haitink auch der Förderung junger Dirigenten-Talente. Beim Lucerne Festival zu Ostern gibt er jedes Jahr eine Meisterklasse, außerdem leitet er in dieser Saison Meisterkurse an der Zürcher Hochschule der Künste und Konzerte mit dem Orchester des Royal College of Music.

Bernard Haitink trägt den Titel »Knight Commander of the British Empire« und ist »Companion of Honour« des United Kingdom. 1991 wurde ihm der »Erasmus«-Preis, die höchste kulturelle Auszeichnung der Niederlande, verliehen, und 2007 kürte ihn die Zeitschrift *Musical America* zum

»Musiker des Jahres«. Außerdem ist er Träger des Ordens von Oranien-Nassau und, seit Februar 2017, des Ordens vom Niederländischen Löwen (Kommandeur). 2015 wurde Bernard Haitink mit dem Gramophone's Lifetime Achievement Award geehrt.

## **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, München

### **TEXTNACHWEIS**

Harald Hodeige: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 13./14. Januar 2011; Jörg Handstein: Originalbeitrag für dieses Heft; Uraufführungskritik zitiert nach Renate Ulm (Hrsg.): *Die Symphonien Bruckners. Entstehung, Deutung, Wirkung*, Kassel 1998; Biographien: Agenturmaterial (Lewis), Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester, Haitink).

### **AUFFÜHRUNGSMATERIAL**

© G. Henle Verlag, München (Beethoven);

© Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien (Bruckner).

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

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

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

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