

**BRSD**  
**PROZCO**  
**BARTÓK -ESTRADA**  
**BRAHMS BLACHER**  
**CAPUÇON**  
**MÜLLER-SCHOTT**

**Donnerstag 7.4.2022**  
**Freitag 8.4.2022**  
**20.00 – 22.00 Uhr**  
**Sonderkonzerte**  
**Herkulesaal**

**2021/2022**

ANDRÉS OROZCO-ESTRADA  
Leitung

RENAUD CAPUÇON

Violine

DANIEL MÜLLER-SCHOTT

Violoncello

SYMPHONIEORCHESTER DES  
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

18.45 Uhr

Moderation: Uta Sailer

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 8.4.2022, 20.00 Uhr

Pausenzeichen:

Sylvia Schreiber im Gespräch mit Andrés Orozco-Estrada

ON DEMAND

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

## PROGRAMM

### JOHANNES BRAHMS

Konzert für Violine, Violoncello und Orchester a-Moll, op. 102

- Allegro
- Andante
- Vivace non troppo

Pause

### BÉLA BARTÓK

»Der wunderbare Mandarin«

Konzertsuite für Orchester, op. 19, Sz 73

### BORIS BLACHER

Orchestervariationen über ein Thema von Niccolò Paganini (1947) in 16 Variationen

## EIN VERSÖHNUNGSWERK

### Zu Johannes Brahms' Doppelkonzert a-Moll, op. 102

Vera Baur

#### Entstehungszeit

Sommer 1887 am Thuner See

#### Widmung

»An den [Joseph Joachim], für den es geschrieben

#### Uraufführung

18. Oktober 1887 in Köln mit Joseph Joachim (Violine), Robert Hausmann (Violoncello) und dem Gürzenichorchester unter der Leitung des Komponisten

#### Lebensdaten des Komponisten

7. Mai 1833 in Hamburg – 3. April 1897 in Wien

Liest man die brieflichen Äußerungen, die Brahms 1887 aus seinem Sommerdomizil am Thuner See über sein gerade entstehendes Doppelkonzert für Violine, Violoncello und Orchester in die Welt schickte, könnte man beinahe den Eindruck gewinnen, dass er sein neuestes Werk nicht ganz ernst nahm. »Dann muß ich Ihnen doch meine letzte Dummheit melden. Das ist nämlich ein Konzert für Geige und Cello«, ließ er seinen Verleger Fritz Simrock am 23. August 1887 wissen. In Briefen an seine Freunde aus jenen Sommerwochen spricht er von etwas »Drolligem«, einem »kuriosen« bzw. »lustigen Einfall«, dem er nicht »widerstehen« konnte, so sehr er ihn sich »auch immer wieder auszureden versuchte«. Was er hier kokettierend und mit gezieltem Understatement ankündigte, dürfte ihm in Wirklichkeit besonderen Spaß bereitet haben: ein Experiment mit einer Form, die für die damalige Zeit ganz und gar ungewöhnlich war. Das Konzert für mehrere Solisten – im Barock und in der Klassik als »Concerto grosso« oder »Sinfonia concertante« ein beliebtes und vielbedientes Genre – war seit Beginn des 19. Jahrhunderts fast völlig von der musikalischen Bühne verschwunden. Als Beethoven 1803/1804 sein Tripelkonzert komponierte, hatte die Gattung ihren Zenit längst überschritten, spätere Werke wie Mendelssohns Konzert für zwei Klaviere oder die verschiedenen Konzerte für mehrere Instrumente von Spohr konnten sich im Repertoire kaum behaupten (eine gewisse Ausnahme bildet Schumanns Konzertstück für vier Hörner und Orchester von 1849). Als beherrschende Form des 19. Jahrhunderts hatte sich klar das Solo-Konzert etabliert, und zwar entweder in der virtuosen Ausprägung, die ganz auf die technische Brillanz des Instrumentalisten zugeschnitten war, oder – wie in den Konzerten von Brahms – als »symphonisches Konzert«, in dem der Solo-Part substanziell und höchst kunstvoll mit der motivisch-thematischen Entwicklung im Orchester verwoben war.

Ganz ohne Anstoß von außen war Brahms freilich nicht auf den »kuriosen Einfall« eines Konzerts für Violine und Violoncello gekommen. Der mit ihm befreundete Cellist Robert Hausmann, für den Brahms im Jahr zuvor seine F-Dur-Cellosonate op. 99 komponiert hatte, war schon vor längerer Zeit mit dem Wunsch an ihn herangetreten, dass er ihm ein Konzertstück schreiben möge. So ist davon auszugehen, dass Brahms das neue Werk zunächst als reines Cellokonzert geplant hatte. Bald aber scheint er mit dem Projekt ein anderes, noch wichtigeres Vorhaben verbunden zu haben: den Versuch einer Versöhnung mit seinem alten Freund Joseph Joachim, dem seinerzeit berühmtesten Geiger Deutschlands. Auf diese Weise dürfte die Idee entstanden sein, dem »V'Cell-Concert gar noch eine Solo-Violine« an die Seite zu stellen. Seit 1853 gehörte Joachim zum engsten Freundeskreis um Brahms, gemeinsam hatten sie ausgedehnte Konzertreisen unternommen, und Joachim war Brahms' wichtigster Ratgeber, wenn es darum ging, die Violinstimmen seiner Werke auf ihre technische Spielbarkeit zu überprüfen; so war Joachim z. B. maßgeblich am Entstehungsprozess des Violinkonzertes op. 77 beteiligt. Seit Beginn der 1880er Jahre hatte sich das Verhältnis jedoch eingetrübt, weil Brahms im Trennungs- und Scheidungsdrama seines Freundes für dessen Frau, die Sängerin Amalie Schneeweiss, Partei ergriffen hatte. Über den Zeitraum von einigen Jahren kam es zu so gut wie keinem persönlichen Kontakt, der gegenseitige künstlerische Respekt blieb davon jedoch unberührt – Joachim erwies sich weiterhin als treuer Interpret der Brahms'schen Kompositionen. Nun, im Sommer 1887, war Brahms derjenige, der den Versuch einer Wiederannäherung unternahm, und zwar auf dem Weg der Musik: mit seinem Doppelkonzert für Violine und Violoncello. Am 19. Juli kündigte er brieflich eine »Mitteilung künstlerischer Art« an, für die er Joachims »Interesse« wecken wolle. Die positive Antwort kam prompt, und schon am 24. Juli konnte Brahms erwidern: »Dein freundlicher Gruß läßt mich mein Geständnis viel vergnügter machen[,] als ich gehofft hatte!« Die Freundschaft war wiederhergestellt, und so nahm das Versöhnungswerk seinen Weg in die Welt. Nach kurzen schriftlichen Verständigungen über die beiden Solopartien trafen sich Brahms, Joachim und Hausmann noch im September 1887 in Baden-Baden im Haus von Clara Schumann, um das Konzert im privaten Kreis mit Klavierbegleitung zu proben, und nur wenig später, am 18. Oktober, fand mit dem Gürzenichorchester und unter der Leitung des Komponisten in Köln die Uraufführung statt. Als 1888 die gedruckte Partitur vorlag, übersandte Brahms ein Exemplar an Joachim mit folgenden handschriftlichen Worten: »An den[,] für den es geschrieben[,] mit herzlichen Grüßen J. B.«. Im Übrigen dürfte sich auch Robert Hausmann über den Friedensschluss zwischen Brahms und Joachim gefreut haben. Schließlich war er dem Geiger ebenso verbunden wie Brahms: Seit 1879 spielte Hausmann Cello in Joachims Quartett, dem berühmten Joachim-Quartett, und blieb dieser Formation bis zum Tod des Geigers 1907 treu.

Verdankt sich die besondere Wärme des Klangs, die Brahms' Doppelkonzert auszeichnet, seine »ruhige, nach innen gekehrte Schönheit« (Michael Thomas Roeder) jener persönlichen Bestimmung und Hoffnung, die der Komponist mit dem Werk verbunden hat? Trotz des hohen technischen Anspruchs der Solo-Stimmen setzt das Konzert nicht vorrangig auf Virtuosität, und bis auf eine kadenzartige Introduktion der beiden Solo-Instrumente vor Beginn der eigentlichen Orchestereexposition im ersten Satz (*Allegro*) gibt es keine reinen Solo-Episoden. Der Reiz des Werkes ist von anderer Qualität. Violine und Violoncello sind sehr eng, fast innig miteinander verwoben, spielen sich die Läufe gegenseitig so zu, dass sie fast zu einer einzigen Stimme zusammenzuwachsen scheinen (so soll Brahms auch von einer »achtsaitigen Riesengeige« gesprochen haben), oder sie werden, wie im langsamen Satz (*Andante*), in einträchtigen Oktavparallelen geführt – all dies zielt auf große Homogenität des Klanges ab und fordert perfekte Übergänge und Verzahnungen im Passagenspiel. Es wurde gelegentlich der Gedanke geäußert, Brahms habe, gleichsam als Metapher für das neue Zusammenfinden der Freunde, in den beiden Solo-Stimmen außer Joachim (Violine) auch sich selbst (Violoncello) porträtiert – ein schönes Bild, betrachtet man den Einklang der beiden Instrumente.

Der Kopfsatz (*Allegro*) des a-Moll-Konzerts ist auch ein Paradebeispiel für die Tendenz des Brahms'schen Werks zur motivischen Integration, einem Verfahren, in dem das thematische Material eines Satzes (oder ganzen Stückes) aus gemeinsamer intervallischer Substanz gewonnen und so einander angenähert wird. Die abfallende Tonfolge »a-g-e«, die (in der Orchestereexposition nach der Introduktion der beiden Solo-Instrumente) das Kopfmotiv des Hauptthemas bildet, bestimmt – um einen Zwischenton (»a-g-a-e«) erweitert – auch das

Seitenthema. Nur ein abweichender Ton sowie eine unterschiedliche Rhythmisierung, Harmonisierung und Artikulation genügen also, um zwei, zwar substanzverwandte, aber dennoch verschiedene Charaktere zu schaffen: schroff-markant das Hauptthema, zart-lyrisch das Seitenthema. Im kantablen und (so Brahms-typisch) dunkel und warm getönten *Andante* singen die beiden Solo-Instrumente in den bereits erwähnten Oktavparallelen eine beinahe unendliche Melodie, die Sehnsucht und Wehmut verströmt. Das *Rondo-Finale* (*Vivace non troppo*) teilt den beiden Solisten schließlich eine etwas größere Führungsrolle zu als die vorangegangenen Sätze. Sie präsentieren die zentralen Themen – das unruhig pulsierende *Rondo*-Thema des Beginns und das schwärmerische, emphatisch aufstrebende des ersten Couplets, während das Orchester öfters die Funktion des Begleiters übernimmt.

Als hätten sich Brahms' kokettierende Selbstäußerungen über den »kuriosen Einfall« eines Doppelkonzerts – seine »letzte Dummheit« – auf unerklärliche Weise im Unterbewusstsein seiner Zeitgenossen eingegraben, fanden sich selbst unter den treuen Brahms-Anhängern von Beginn an kritische Stimmen zu dem neuen Werk. »Mir scheint die Idee Cello und Violine als Soloinstrumente zusammen keine ganz glückliche. [...] Und da es für die Instrumente auch nicht brilliant ist [...], so glaube ich nicht[,] daß das Concert eine Zukunft hat«, schrieb Clara Schumann in ihr Tagebuch. Noch härter urteilte Brahms' enger Freund Theodor Billroth, der das Werk »trotzlos, langweilig« fand, »die reine Greisenproduktion«. Und selbst der Wiener Kritiker-Papst Eduard Hanslick, für gewöhnlich der eifrigste Brahms-Apologet der schreibenden Zunft, verfasste eine eher unfreundliche Rezension: »Schon die Gattung hat von Haus aus etwas Bedenkliches. So ein Doppelkonzert gleicht einem Drama, das anstatt eines Helden deren zwei besitzt, welche [...] einander nur im Wege stehen.« Offenbar waren die frühen Rezipienten von der ungewöhnlichen Form eines Konzertes für Violine und Violoncello tatsächlich überfordert. Solche Bedenken spielen heute keine Rolle mehr, die meisten Brahms-Liebhaber werden sein Opus 102 als eine Schöpfung höchsten Ranges betrachten, als ebenbürtig mit den anderen Werken jener drei so fruchtbaren Thuner Sommer 1886, 1887 und 1888: der Zweiten Cellosonate F-Dur (op. 99), der Zweiten Violinsonate A-Dur (op. 100), des Dritten Klaviertrios c-Moll (op. 101) und der Dritten Violinsonate d-Moll (op. 108). Für Brahms jedenfalls blieb es zeitlebens ein »Stück, das ich wohl zärtlicher als andere ansehen werde, der schönen Erinnerungen wegen, die es mir verschafft«.

## IN DER UNTERWELT

### **Béla Bartóks *Der wunderbare Mandarin***

Wolfgang Stähr

#### **Entstehungszeit**

1917–1924 Pantomime

1925 Konzertsuite

#### **Uraufführung**

27. November 1926 im Kölner Opernhaus, dirigiert von Jenő (Eugen) Szenkár, inszeniert und ausgestattet von Hans Strohbach (Pantomime)

15. Oktober 1928 in Budapest (Konzertsuite)

#### **Lebensdaten des Komponisten**

25. März 1881 in Nagyszentmiklós in Ungarn (heute: Sînnicolau Mare, Rumänien) –

26. September 1945 in New York

Im Weltkriegsjahr 1917 las Béla Bartók in der Literaturzeitschrift *Nyugat* (Westen) eine abgründige und bizarre Geschichte. Unter der Überschrift *Der wunderbare Mandarin – Pantomime grotesque* hatte sein Landsmann, der ungarische Bühnenautor Menyhért Lengyel, ein detailliertes Szenarium verfasst, das in seiner Traumlogik dem Märchen und den Ideen der Psychoanalyse nahekommt, in seinen Aktionen an ein traditionelles Puppenspiel erinnert, aber auch an das expressionistische Drama jener Tage. Noch bevor Bartók das Gespräch mit dem Schriftsteller suchte, vermerkte er bereits allerhand Einfälle zu einer Vertonung des *Mandarin* in seinem Notizbuch, »ein schreckliches Getöse, Gerassel, Hetzen und Hörnerschmettern: Ich geleite das hochverehrte Publikum von den überfüllten Straßen einer Metropole in eine Räuberhöhle«, verriet der Komponist

in einem Brief. Nachdem er mit Lengyel das Handlungsgerüst abgesprochen hatte, skizzierte er bis Mai 1919 die gesamte Komposition in einer grundlegenden Fassung. Die Partitur allerdings vollendete Bartók erst fünf Jahre später.

Dass es sich um eine Pantomime handele, nicht um ein Ballett, auf diese wesentliche Unterscheidung legte Bartók den allergrößten Wert. Seine Musik, plastisch, gestenreich, handlungsbetont, verkörpert die Szene, sie schreit, verführt, erzittert, jagt, mordet, stirbt, sie treibt jede Bewegung auf die Spitze: »reine Realistik«, um es mit einem Wort des Malers Wassily Kandinsky zu sagen, »d. h. höhere Phantastik, Phantastik in härtester Materie«. Mit einer »Symphonie der Großstadt«, einer irrwitzig rotierenden, hektischen, hupenden »Maschinenmusik« bricht das Orchester los. Noch ehe der Vorhang sich hebt, beschwört Bartók das Angstbild der namenlosen Metropole herauf, einer Welt von blindwütiger, zerstörerischer Raserei, haltlos, hoffnungslos. Längst nicht alle Künstler fühlten sich von den Riesenstädten angezogen, viele kehrten sich ab von der modernen Zivilisation, flohen ans Meer, auf Inseln, in die »Südsee«, gründeten mit gleichgesinnten Aussteigern Kolonien auf dem Lande. Béla Bartók verließ die Städte, um fernab, in entlegenen Siedlungen und vergessenen Hirtendörfern, eine archaische, elementare, improvisierte Musik zu entdecken, die »wahre Volksmusik« oder »Bauernmusik«, wie er sie nannte. Ihre ungebundene Metrik, ihre rhythmische Kraft, die Schönheit ihrer Melodien, die Lebensfähigkeit ihrer alten Tonordnungen erschienen ihm als der »ideale Ausgangspunkt für eine musikalische Wiedergeburt«. Die Lieder und Tänze, die er im Kulturraum von Südosteuropa bis Nordafrika erforschte, wurden ihm zur zweiten Natur, zum inneren Kompass seines Schaffens. Mit dem Exotismus des 19. Jahrhunderts, den beliebten Stücken »all'Ungarese« oder »alla Zingarese« hatten seine Kompositionen freilich nicht das Geringste zu tun.

Auf das unvorbereitete städtische Publikum musste diese Musik zwangsläufig wie ein Kulturschock wirken, zumal in Verbindung mit einem derart grausigen Sujet wie dem des *Wunderbaren Mandarin*. Drei brutale Ganoven, übles Diebesgesindel, lungern in einem schäbigen Vorstadtzimmer herum. Da sie rasch an Geld gelangen müssen, zwingen sie ein Mädchen, das die triste Behausung mit ihnen teilt, aufreizend am Fenster zu posieren und arglose Passanten in die Absteige zu locken, die dann von den drei Kriminellen überfallen und ausgeraubt werden sollen. Als Erster gerät ein alter Kavalier in die Falle. Da sich der zudringliche Galan zwar als durchaus liebeswillig, aber bargeldlos erweist, brechen die Halunken aus ihrem Hinterhalt hervor, packen den betagten Herrn und werfen ihn kurzerhand die Treppe hinunter. Das zweite Opfer, ein schüchternen Jüngling, gefällt dem Mädchen ungleich besser, nicht jedoch ihren Kompagnons: Als sie bemerken, dass ihnen wieder nur ein Habenichtes auf den Leim gegangen ist, wird der verstörte Knabe umgehend mit Schlägen aus dem Haus getrieben. Übellaunig und ungeduldig bedrängen sie das Mädchen, sich geschickter anzustellen und endlich einen solventen Freier zu ködern.

Nicht lange müssen sie warten, bis ein dritter Kandidat in ihre Bruchbude heraufsteigt. Doch der Anblick dieses Besuchers lässt dem Mädchen das Blut in den Adern gefrieren. Ein Chinese, unheimlich, fremdartig, in einen Seidenmantel gehüllt, erscheint in der Tür und starrt die verängstigte Frau mit regungsloser Miene an. Das Mädchen vermag sich nur schwer dem Bann dieser Augen zu entziehen, sie beginnt, langsam zuerst, einen Tanz, steigert sich in raschere, rasende, ekstatische Bewegung, sinkt endlich erschöpft vor dem Mandarin nieder, legt sich in seinen Schoß. Da erfasst ein Beben, ein fiebriges Erschauern den finster schweisgsamen Fremden, erschrocken zieht sich das Mädchen zurück, der Chinese setzt ihr nach, er jagt sie atemlos durch das Zimmer. Erst die drei Ganoven können den Mandarin von ihr losreißen. Sie schleudern ihn auf ein Bett, ersticken ihn mit Kissen, Decken, Laken, bis kein Röcheln mehr zu vernehmen ist. Doch schon richtet sich der Mandarin wieder auf und fixiert mit gierigem Blick das Mädchen. Panischer Schrecken erfasst das Mörder-Trio. Einer von ihnen nimmt ein rostiges altes Schwert und sticht dreimal auf den Asiaten ein, der sich krümmt und schwankt ... um sogleich wieder auf den Beinen zu sein und dem Mädchen nachzujagen. Abermals überwältigen ihn seine Peiniger, zerren ihn in die Mitte des Raumes und hängen ihn am Haken der Lampe auf. Das Zimmer versinkt in Dunkelheit, nur der Leib des Gehenkten erstrahlt in bläulichgrünem Licht. Und noch immer richtet er seine Augen starr auf das Mädchen: der wunderbare Mandarin. Sie allein weiß ihn zu erlösen. Sie befiehlt den Kumpanen, den Galgenstrick durchzuschneiden. Der Körper schlägt schwer zu Boden, wie ein Besessener stürzt sich der Chinese auf das Mädchen. Sie

widersetzt sich ihm nicht länger. In ihrer Umarmung erst kann er sterben, Blut fließt aus seinen Wunden, seine Kräfte versiegen, sein Leben verlischt.

Die ebenso grausame wie mystische Handlung der Pantomime vollzieht sich nach dem dunklen Gesetz eines Kultes, eines blutigen Rituals. Den drei »Lockspielen« des Mädchens (signalisiert durch die schlingenartig ausgeworfenen, grell flackernden Klarinettensoli und -duette) entsprechen in tiefsinniger Symmetrie die drei Attentate auf den Mandarin. Die Spiegelachse der Komposition und die Peripetie des Dramas bilden einerseits der wie in Trance anhebende, dann hysterisch aufgepeitschte Walzer des Mädchens, andererseits die Verfolgungsjagd zwischen ihr und dem Mandarin, Inbegriff einer »barbarischen« Musik von roher Gewalt. Aber schon der erste Auftritt des Chinesen zelebriert die unbändige Kraft dieser mythischen Gestalt mit infernalischem verzerrtem Maestoso. Im Glissando der Posaunen dröhnt mark- und beinerschütternd das Leitintervall der Titelfigur, die fallende kleine Terz (Fußballfans könnten sich an einschüchternde kollektive Stadiongesänge erinnern fühlen).

»Wie soll ich aber beschreiben, welchen Skandal dieses Werk beim Publikum und besonders bei der Presse hervorrief!« Mit einem Stoßseufzer leitet der ungarische Dirigent Jenő Szenkár eines der aufregendsten Kapitel ein, die er in seinen Memoiren zu berichten weiß: die Uraufführung des *Wunderbaren Mandarin*. Als Generalmusikdirektor in Köln war es Szenkár gelungen, sich das Privileg der historischen Premiere zu sichern, die am 27. November 1926 im alten Opernhaus am Rudolfplatz über die Bühne ging. Aber die Zuschauer, sofern sie nicht schon vorzeitig den Saal verlassen hatten, dankten ihm dieses Verdienst nur schlecht. Wütendes Zischen, Pfeife und Pfuirufe, Geschrei und Beschimpfungen schlugen dem Komponisten und seinem getreuen Kapellmeister am Ende entgegen. Und die aggressive Empörung wogte in konzentrischen Kreisen durch die ganze katholische Stadt, rief Politik und Kirche auf den Plan, zog Krisensitzungen und Protestkundgebungen nach sich, nicht enden wollende Tiraden über das »Dirnen- und Zuhälterstück mit Orchestertamtam«, wie es eine Lokalzeitung abschätzig bezeichnete. Schließlich wurde Szenkár ins Amt des Oberbürgermeisters zitiert, zu Konrad Adenauer. »Dr. Adenauer empfing mich kühl und reserviert, platzte aber sogleich mit der Sprache heraus, machte mir die bittersten Vorwürfe, wie es mir eingefallen wäre, so ein Schmutzwerk aufzuführen, und forderte die sofortige Absetzung des Werkes! Ich versuchte ihn von seinem Irrtum zu überzeugen; Bartók sei unser größter zeitgenössischer Komponist, man möge sich nicht vor der musikalischen Welt lächerlich machen! Doch er beharrte auf seinem Standpunkt, das Stück musste vom Spielplan verschwinden!« Auch wenn Jenő Szenkár zeitweilig seinen Rücktritt erwog, konnte er nicht verhindern, dass der erste Abend des *Mandarin* in Köln vorläufig auch der letzte war. Und Konrad Adenauer ging in die Musikgeschichte ein.

## **WEIT MEHR ALS EINE »EDELSCHNULZE«**

### **Zu Boris Blachers *Paganini-Variationen***

Harald Hodeige

#### **Entstehungszeit**

1947

#### **Widmung**

Dem Dirigenten Johannes Schüler

#### **Uraufführung**

27. November 1947 in Leipzig; Herbert Albert leitete das Gewandhausorchester

#### **Lebensdaten des Komponisten**

19. Januar 1903 in Niutschuang (heute: Yingkou), China – 30. Januar 1975 in Berlin

In einer Zeit, in der das zunehmend »arisierte« deutsche Musikleben mit talentiertem Komponistennachwuchs nicht mehr übermäßig gesegnet war, sorgte ein 34-jähriger Absolvent der Berliner Musikhochschule unvermutet für Schlagzeilen. Am 6. Dezember 1937 hob nämlich kein Geringerer als Carl Schuricht die *Concertante Musik* des bis dahin völlig unbekanntes Boris Blacher aus der Taufe, die der berühmte Dirigent in einem Sonderkonzert der Berliner

Philharmoniker neben Werken von Werner Ekg, Paul Graener und Richard Strauss seinem Publikum präsentierte – und das gleich zweimal. Beim ersten Durchgang war es nämlich zu einigen klanglichen Unstimmigkeiten im Orchester gekommen, was Schuricht, die Gunst des lang anhaltenden Beifalls nutzend, wieder ausbügeln wollte. In den Zeitungen war zu lesen, Blachers *Concertante Musik* habe aufgrund ihres immensen Erfolgs wiederholt werden müssen, was einer Sensation gleichkam und die Nachfrage zahlreicher Dirigenten nach dem sagenhaften Stück zur Folge hatte – ein für den jungen Komponisten hochwillkommenes Missverständnis. Nach Schuricht nahm u. a. auch der Generalmusikdirektor der Semperoper, Karl Böhm, die *Concertante Musik* ins Repertoire auf. Zudem vermittelte er Blacher, der sich bislang als Harmoniumspieler in einem Neuköllner Kino sowie mit Schlager- und Operettenarrangements hatte durchschlagen müssen, einen Lehrauftrag für Komposition in Dresden, der für Blacher allerdings zum kurzen Gastspiel wurde: Nach einem Jahr musste er wieder gehen, weil er die Werke von politisch unerwünschten Personen wie Darius Milhaud und Paul Hindemith behandelt hatte.

Wer war dieser junge Komponist, der mit neunzehn Jahren nach zweimonatiger Reise um die halbe Welt in die preußische Hauptstadt gekommen war und schon damals durch seinen fatalen Zigarettenkonsum auffiel? Blacher wurde 1903 im chinesischen Niutschuang geboren und verbrachte seine Jugend am Gelben Meer, am sibirischen Baikalsee (wo er am Irkutsker Opernhaus als Beleuchter Gounods Margarethe und Verdis Violetta im besten Licht erscheinen ließ) sowie im mandschurischen Harbin («eine tolle Stadt»). Als Sohn eines aus dem baltischen Reval (Tallinn) stammenden Direktors der Russisch-Asiatischen Bank wechselte er – auch bedingt durch Krieg und Oktoberrevolution – häufig den Wohnort, weshalb er nacheinander auf eine englische, eine deutsche, eine italienische und eine russische Schule ging. Das Chinesisch der Angestellten, die seine Eltern in ihrem großen Haus beschäftigten, sprach er natürlich auch. 1922 ging Blacher nach Berlin, wo er dem Vater zuliebe kein Kompositions-, sondern ein Architekturstudium begann. Seine wahre Leidenschaft war und blieb aber die Musik: Bereits am ersten Abend nach seiner Ankunft ging er in die Staatsoper, um Richard Strauss' *Josephs Legende* zu hören. Blacher war begeistert und klapperte an den folgenden Tagen die Musikalienhandlungen nach Strauss-Partituren ab. Dabei fielen ihm auch Schönbergs Klavierstücke op. 11 in die Hände, die er – sehr zum Ärger seiner Wirtin – eine Woche lang ununterbrochen übte.

Nach fast zwei Jahrzehnten im Fernen Osten musste das Berlin der 1920er Jahre Blacher überwältigt haben: eine Kulturmetropole mit drei Opernhäusern, über vierzig Theatern, unzähligen Kabarets und über zwanzig täglich erscheinenden Zeitungen. Künstler wie Erich Kleiber, Wilhelm Furtwängler, Bruno Walter, Otto Klemperer, Kurt Weill, Paul Dessau und Ferruccio Busoni gaben sich hier ebenso die Klinke in die Hand wie Bert Brecht, Alfred Döblin, Max Reinhardt, Erwin Piscator, Gustaf Gründgens und Fritz Kortner. Zwei Jahre lang hielt Blacher sein Architekturstudium an der TU Berlin durch, bis er die Segel strich. Er ging an die Musikhochschule und fragte den Hausmeister nach dem besten Kompositionslehrer. Der antwortete, es gebe zwei: Franz Schreker, der aber etwas exzentrisch und sehr teuer sei, und Friedrich Ernst Koch. Blacher wählte Koch, von dem er eine grundsätzliche Ausbildung erhielt. Als Schuricht seine *Concertante Musik* in gleich zwei Durchgängen dem Berliner Publikum präsentierte, hatte er bereits zahlreiche Kammer-, Chor- und Orchesterwerke geschrieben.

Obwohl Blacher 1939 mit seiner Symphonie op. 12 selbst NSDAP-treue Kritiker wie Fritz Stege beeindruckte («Diese Sinfonie verdient es, in allen deutschen Konzertsälen zu erklingen.«), wurde seine Situation während der NS-Diktatur immer schwieriger. Aufgrund eines amtlichen Eintrags der Reichsmusikkammer bezüglich seiner Großmutter Louise Feliciano Boerling wurde er von den Machthabern zum »Vierteljuden« erklärt, was zur Folge hatte, dass ihm sämtliche finanzielle Förderung gestrichen und seine Werke nicht mehr aufgeführt wurden. Blacher zog sich zurück und schrieb Klavierstücke für die Pianistin Gerty Herzog, seine spätere Frau, Psalmen für Bariton und Klavier sowie das Oratorium *Der Großinquisitor* nach Dostojewskis *Karamasow*-Roman – Werke, mit deren Aufführung nicht zu rechnen war. Zu den ohnehin schweren Zeiten kam hinzu, dass 1943 die Tuberkulose wieder ausbrach, mit der sich Blacher in den 1920er Jahren bei einer befreundeten russischen Tänzerin infiziert hatte – ein Leiden, an dem sie, wie er schrieb, »wenig später elend einging. Seitdem habe ich diese schöne Krankheit und muss mit ihr leben.« Viele Monate verbrachte Blacher in der Steiermark auf dem Sitz der Familie seines Schülers Gottfried von Einem, wo er seine Lungen auszukurieren hoffte und zurückgezogen weiter für die Schublade komponierte.



Erst zur »Stunde Null«, ab Herbst 1945, erklang wieder Blachers Musik in öffentlichen Konzerten: zunächst seine Partita für Streichorchester und Schlagwerk, die dem Dirigenten Leo Borchard gewidmet ist, der (ähnlich wie Anton Webern) »durch einen blinden Zufall von einer verirrtten alliierten Kugel« (Blacher) getötet worden war. 1947, ein Jahr vor seiner Berufung zum Professor für Komposition an die Berliner Hochschule für Musik, gelang es Blacher, an den großen Erfolg seiner *Concertanten Musik* anzuknüpfen: Im kriegszerstörten Leipzig dirigierte Herbert Albert unter gewaltigem Zuspruch die Premiere seiner *Orchestervariationen über ein Thema von Paganini* – ein über die Maßen brillantes Werk nach der berühmten 24. Violin-Caprice aus Paganinis op. 1, in der Josef Rufer sämtliche Stilmerkmale Blachers versammelt sah: »Klarheit des Klang- und Satzbildes, als Ergebnis einer künstlerischen Ökonomie, jener schwierigen Kunst des ›Weglassens‹, die zu äußerster Prägnanz der Aussage führt. Dann ein sehr dominantes, oft als ›Motiv‹, als Antrieb der Fantasie wirkendes rhythmisches Empfinden von subtiler Modulationsfähigkeit; das sich – darin dem ›Nähmaschinen‹-Ideal Strawinskys verwandt – sinnvoll nur von dem Raster eines mit motorischer Strenge eingehaltenen Grundtempos abheben und entfalten kann. Und schließlich die gesetzmäßige Gebundenheit der Musik, die bei Blacher weniger im Motivischen und Thematischen liegt als in dem abwechslungsreichen Spiel der Formen.«

Zu Beginn seiner 16 Orchestervariationen lässt Blacher eine Geige allein das 16-taktige Paganini-Thema vorstellen. Anschließend demonstriert er die irisierende Klangfarbenpalette des Orchesters mit einem fulminanten Crescendo, dem, wie er lapidar zu Protokoll gab, »sechzehn Arten« folgen, »das berühmte Thema von verschiedenen Seiten zu betrachten«. Blacher beschränkt sich allerdings auf die vier Anfangstakte, die er nach allen Regeln der Kunst zergliedert, verfremdet, erweitert, verkürzt und mit allerhand rhythmischen Finessen, Taktwechseln und unterschiedlichen Zeitmaßen variiert. In der vierten Variation etwa präsentiert sich das Originalthema in gleichmäßigen Pizzicato-Vierteln der Violoncelli unter ätherisch-irrealen Klängen der hohen Streicher, während in der 15. Variation die Klarinette über einem Quinten-Ostinato der tiefen Streicher zum Tango aufspielt. Besondere Geniestreiche sind die Variationen Nr. 13, ein siebenstimmiger Bläserkanon, der zuerst von der Flöte zur Posaune und dann von der Posaune zur Flöte wandert, sowie die Nummer 16 mit ihren virtuosen Streicherläufen über einem Boogie-Bass: »eine Verbeugung vor Paganini, dem Meister des Violinspiels« (Blacher). Am Ende steht als fulminante »Tour de Force« ein Presto-Finale, das für einen rasanten Abschluss sorgt.

Die *Paganini-Variationen*, deren Erfolg den der *Concertanten Musik* zehn Jahre zuvor bei weitem übertraf, haben Blacher international bekannt gemacht. Beide Stücke nannte der Komponist scherzhaft seine »Edelschnulzen« – Publikumsrenner auf höchstem Niveau, die auf seinen weiteren Berufsweg einen nicht unerheblichen Einfluss hatten: Blacher wurde in der Nachfolge von Werner Egek Direktor der Berliner Hochschule für Musik, die er 13 Jahre lang leitete. Neben weiterer Lehrtätigkeit u. a. in Salzburg und Tanglewood übernahm er die Leitung des elektronischen Studios an der TU Berlin. Die meisten seiner Musiktheater- und Ballettstücke sind an der damaligen Berliner Städtischen Oper uraufgeführt worden, wobei Blacher anlässlich der Eröffnung der Freien Volksbühne, der Nationalgalerie, der Philharmonie und zur Grundsteinlegung der Staatsbibliothek Aufträge erhielt. 1956 wurde er Vizepräsident, zwölf Jahre später Präsident der Akademie der Künste – als Nachfolger von Hans Scharoun, für dessen Philharmonie-Entwurf er sich damals als Juror eingesetzt hatte. Als Blacher zwei Wochen nach seinem 72. Geburtstag am 30. Januar 1975 in Berlin starb, war er eine der angesehensten Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens.

## BIOGRAPHIEN

### RENAUD CAPUÇON

Der französische Geiger Renaud Capuçon begann seine Karriere mit 14 Jahren als Jungstudent bei Gérard Poulet und Veda Reynolds am Pariser Conservatoire und gewann noch während seiner fünfjährigen Ausbildung zahlreiche Preise. Weitere Impulse gaben ihm das Studium bei Thomas Brandis und Isaac Stern in Berlin. 1997 wurde er auf Einladung von Claudio Abbado Konzertmeister des Gustav Mahler Jugendorchesters, in dem er drei Spielzeiten mitwirkte und dabei u. a. mit Pierre Boulez, Seiji Ozawa, Franz Welser-Möst und Claudio Abbado zusammenarbeiten konnte. In seiner bisherigen Solo-Karriere stand er mit renommierten Orchestern auf der Bühne, darunter die Berliner Philharmoniker, die Wiener Philharmoniker, das London Symphony Orchestra, das Orchestre National de France, das Orchestre Philharmonique de Radio France, die Filarmonica della Scala und die New Yorker Philharmoniker. Zudem arbeitete er mit angesehenen Dirigenten wie Valery Gergiev, Daniel Barenboim, Christoph von Dohnanyi, Gustavo Dudamel, Christoph Eschenbach, Paavo Järvi, Andris Nelsons, Daniel Harding, Robin Ticciati, François-Xavier Roth und Yannick Nézet-Séguin zusammen. Neben seiner solistischen Tätigkeit widmet sich Renaud Capuçon leidenschaftlich der Kammermusik. Seine Partner dabei sind Martha Argerich, Daniel Barenboim, Hélène Grimaud, Truls Mørk und Frank Braley, ebenso sein Bruder, der Cellist Gautier Capuçon. Außerdem ist er Künstlerischer Leiter der Sommets Musicaux de Gstaad seit 2016 und des Festival de Pâques in Aix-en-Provence seit Beginn seines Bestehens 2013. Renaud Capuçon steht bei Erato/Warner Classics unter Vertrag. Zu seinen Aufnahmen zählen u. a. die Violinkonzerte von Dutilleux, Brahms und Berg ebenso wie die beiden von Bartók. Besondere Kammermusikeinspielungen sind etwa die Alben *Face à Face* und *Interventions* sowie die Erarbeitung von Faurés gesamter Kammermusik für Streicher und Klavier gemeinsam mit seinem Bruder, mit Nicholas Angelich und dem Quartuoer Ébène. Die Aufnahme *Cinema* mit bekannter Filmmusik erschien 2018. Zuletzt hat er mehrere Einspielungen mit dem Pianisten Bertrand Chamayou vorgelegt. Viele seiner CDs wurden mit renommierten Preisen ausgezeichnet, beispielsweise mit dem Preis der deutschen Schallplattenkritik, dem Premio del Disco des italienischen Klassikmagazins *Amadeus* und dem Choc du Monde de la Musique. Bei seinem letzten Auftritt mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks in München im Januar 2021 spielte er mit Bertrand Chamayou Alban Bergs Kammerkonzert für Klavier und Geige mit 13 Bläsern unter der Leitung von François-Xavier Roth.

### DANIEL MÜLLER-SCHOTT

Daniel Müller-Schott zählt seit vielen Jahren zu den meistgefragten Cellisten und ist auf allen großen internationalen Konzert- und Festivalbühnen zu hören. Er studierte bei Walter Nothas, Heinrich Schiff und Steven Isserlis, wurde von Anne-Sophie Mutter gefördert und erhielt u. a. den Aida Stucki Preis sowie ein Jahr privaten Unterricht bei Mstislav Rostropowitsch. Bereits mit 15 Jahren gewann er den Ersten Preis beim Internationalen Tschaikowsky-Wettbewerb für junge Musiker in Moskau. Daniel Müller-Schott gastiert bei allen führenden Orchestern in Europa, Asien und den USA. Dabei arbeitet er mit namhaften Dirigenten zusammen wie Iván Fischer, Alan Gilbert, Manfred Honeck, Susanna Mälkki, Andris Nelsons, Gianandrea Noseda, Kirill Petrenko und Krzysztof Urbanski. Neben der großen Konzertliteratur für Cello interessiert er sich insbesondere für die Entdeckung unbekannter Werke und die Erweiterung des Cello-Repertoires, etwa durch eigene Bearbeitungen sowie die Zusammenarbeit mit den Komponisten unserer Zeit. Zwei Cellokonzerte sind Daniel Müller-Schott gewidmet: *Über die Grenze* von Peter Ruzicka führte der Cellist mit der Kammerphilharmonie Bremen 2010 und das Konzert von André Previn mit dem Gewandhausorchester Leipzig 2011 erstmals auf. Sebastian Currier und Olli Mustonen schrieben für ihn eine Cellosonate; und mit der Geigerin Anne-Sophie Mutter und dem Pianisten Lambert Orkis spielte er 2019 in der Carnegie Hall in New York die Uraufführung von Sebastian Curriers *Ghost Trio*. Als begeisterter Kammermusiker arbeitet Daniel Müller-Schott mit vielen bedeutenden Interpreten zusammen, u. a. mit Nicholas Angelich, Xavier de Maistre, Julia Fischer, Daniel Hope, Sebastian Knauer, Igor Levit, Sabine Meyer, Nils Mönkemeyer, Anne-Sophie Mutter, Francesco Piemontesi, Lauma und Baiba Skride, Emmanuel Tjeknavorian, Simon Trpčeski, Anna Vinnitskaya

und mit dem Quatuor Ébène. Für seine umfangreiche Diskographie erhielt der Cellist zahlreiche internationale Auszeichnungen. Die mit Julia Fischer veröffentlichte CD *Duo Sessions* wurde mit dem International Classical Music Award 2017 prämiert. Zum Beethoven-Jahr 2020 hat Daniel Müller-Schott als Teil einer umfangreichen Beethoven-Jubiläums-Box Kammermusik der letzten musikalischen Gedanken Beethovens vorgelegt. Im Herbst 2021 erschien die CD *Four Visions of France* mit Cellokonzerten von Saint-Saëns, Fauré, Honegger und Lalo mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin unter der Leitung von Alexandre Bloch. Auch für den Nachwuchs setzt sich Daniel Müller-Schott ein, so mit dem Projekt *Rhapsody in School* und mit Meisterkursen für junge Musiker. Daniel Müller-Schott spielt das »Ex Shapiro« Matteo Goffriller Cello, gefertigt in Venedig 1727. Beim BRSO war der Cellist zuletzt im Oktober 2020 mit dem Schumann-Konzert zu hören.

## **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. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Von 2004 bis 2019 hatte das BRSO eine Residenz beim Lucerne Easter Festival. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des BRSO unter den internationalen Spitzenorchestern. Anfang 2019 wurden die Gastkonzerte in Japan unter der Leitung von Zubin Mehta von japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt. 2020 setzte die Jury des Preises der deutschen Schallplattenkritik die CD mit Schostakowitschs Zehnter Symphonie unter Mariss Jansons auf die Bestenliste 1/2020.

## **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 des legendären Dirigenten Hans Swarowsky, aufgenommen wurde. Inzwischen lebt Andrés Orozco-Estrada in Wien. Von 2014 bis 2021 war er Chefdirigent des hr-Sinfonieorchesters Frankfurt, und bis 2022 ist er noch Music Director des Houston Symphony Orchestra. Seit Beginn der Spielzeit 2020/2021 hat er die Position des Chefdirigenten der Wiener Symphoniker inne, mit denen er schon seit einigen Jahren höchst erfolgreich als Gastdirigent zusammengearbeitet hat. Andrés Orozco-Estrada steht außerdem am Pult vieler führender europäischer und amerikanischer Orchester, darunter die Berliner und die Wiener Philharmoniker, die Staatskapelle Dresden, das Gewandhausorchesters 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.

Andrés Orozco-Estrada nimmt sich viel Zeit für den Orchesternachwuchs, so arbeitet er als Chefdirigent mit der Filarmónica Joven de Columbia und mit dem Orquesta Sinfónica Freixenet de la Escuela Superior de Música Reina Sofía in Spanien. Mit beiden Jugendorchestern geht er auch auf Tourneen. Gleichmaßen setzt er sich für die junge Komponistengeneration ein, deren Werke er regelmäßig aufführt. Andrés Orozco-Estrada engagiert sich darüber hinaus für neue

Konzertformate, bei denen Moderationen und Bildelemente die Musik ergänzen und er gemeinsam mit dem Publikum bekannte Werke des Repertoires neu entdeckt. Mit seinen CD-Veröffentlichungen beim Label Pentatone hat Andrés Orozco-Estrada große Anerkennung gefunden: Mit dem hr-Sinfonieorchester sind Aufnahmen von Strawinskys *Feuervogel* und *Le sacre du printemps* sowie von Strauss *Alpensinfonie*, *Salome* und *Elektra* 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 war Andrés Orozco-Estrada im März 2020 mit einem Beethoven-Programm zu erleben.

## **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 Sinfonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks

REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)

Dr. Vera Baur

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG

Antonia Schwarz, München

TEXTNACHWEIS

Vera Baur: aus den Programmheften des BRSO vom 19./20. Juni 2008; Wolfgang Stähr und

Harald Hodeige: Originalbeiträge; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Brahms)

© Universal Edition, Wien (Bartók)

© Bote & Bock, Berlin / Wiesbaden (Blacher)