

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

**OROZCO-ESTRADA**  
**MUTTER**  
**BEETHOVEN**

**Samstag 7.3.2020**  
**3. Abo S**  
**Philharmonie**  
**19.00 – ca. 21.00 Uhr**

**19/20**

ANDRÉS OROZCO-ESTRADA  
Leitung

ANNE-SOPHIE MUTTER  
Violine

SYMPHONIEORCHESTER DES  
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG  
17.45 Uhr  
Moderation: Amélie Pauli

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND  
im Radioprogramm BR-KLASSIK

VIDEO-LIVESTREAM  
auf [br-klassik.de/concert](https://br-klassik.de/concert)

Pausenzeichen (Hörfunk und Video-Livestream):  
Maximilian Maier im Gespräch mit Anne-Sophie Mutter

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

## PROGRAMM

### 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

Pause

### LUDWIG VAN BEETHOVEN

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

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

## »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 ausschnitt 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 Dominantharmonie 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 heraussprudelnden 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 *allegro*, 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 Zweierrhythmus in einen Dreivierteltakt gezwängt wird und so ein »Widerstreit zwischen irregulärem und regulärem Metrum« (Carl Dahlhaus) entsteht. Mit der zweimaligen Ausführung des bläseseligen *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.

## WEITRÄUMIGE GEDANKENGÄNGE

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

Jörg Handstein

#### Entstehungszeit

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

#### Widmung

»Composé et dédié à son ami Monsieur de Breuning«

#### Uraufführung

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

#### Lebensdaten des Komponisten

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

Es ist Herbst, es regnet, und die Räder versinken im Morast: keine gute Zeit zum Reisen. Beethoven sitzt in einer Postkutsche, die ihn aus der schlesischen Provinz nach Wien zurückbringt. Was für eine unselige Landpartie! Überhaupt, wenn er zurückdenkt: War nicht das ganze Jahr 1806 furchtbar gewesen? Zuerst die verunglückte Wiederaufnahme der *Leonore*: So seine Oper verhunzt zu hören! Dann die Heirat Kaspar Karls mit einer flatterhaften Tapeziererin, vorher schon geschwängert von seinem liederlichen Bruder! Wie die Tiere! Und seine eigenen, edlen Empfindungen gegenüber der geliebten Josephine? Die stoßen zunehmend auf Widerstand. Sie könne seine »sinnliche Liebe nicht befriedigen«, sagt sie, die hohe Gräfin. Von Heirat gar nicht

zu reden ... Und nun auch noch der Eklat auf dem Landschloss von Fürst Lichnowsky. Beinahe hätte er einen Stuhl zertrümmert, auf dem Kopf seines Mäzens! Zum Glück ist der beherzte Graf Oppersdorff dazwischen gegangen. Warum hatte Lichnowsky ihn auch zwingen müssen, für französische Offiziere zu spielen? Jetzt, wo der Tyrann Napoleon wieder Krieg bringt? Aber Fürsten gibt es Tausende, Beethoven gibt's nur einen: Das zumindest hat er Lichnowsky wissen lassen. Jetzt entfallen natürlich die fürstlichen 600 Gulden pro Jahr ... Was soll's: Oppersdorff zahlt 1000 Gulden für zwei Symphonien! Eine davon, die Vierte, hat er im Gepäck, sie ist schon recht weit. Er würde sie sich in Wien gleich vornehmen. Außerdem steht ein Violinkonzert an, für Franz Clement, den Orchesterleiter am Theater an der Wien. Ein großartiger Musiker, nicht so ein Fiedler wie die französischen Virtuosen! Er hat immerhin die heikle Dritte aus der Taufe gehoben und bei der Revision der *Leonore* geholfen. Nun wünscht sich Clement ein repräsentatives Solowerk für seine große Weihnachts-Akademie ...

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

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

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

Nicht weniger als fünf thematische Gedanken reiht die Orchestereinleitung aneinander. Zwei davon, die Hauptthemen, sind einfache, eingängige Melodien, veritable Ohrwürmer, von denen sich die zweite tatsächlich wiederholt aussingen darf. Hier ist weder ein Konflikt angelegt noch eine stringente symphonische Entwicklung, wie sie selbst die poetische Klangwelt des Vierten Klavierkonzerts durchzieht – vom kraftvollen Vorwärtsdrang der Vierten Symphonie ganz zu schweigen. Das soll von Beethoven sein? Doch niemand anders hätte die einsamen vier Paukenschläge ersonnen, die das *Allegro, ma non troppo* eröffnen. Dieses Motiv erscheint so musikalisch wie ein Metronom, aber im weiteren Verlauf entpuppt es sich als entscheidender Grundgedanke, der den ganzen ersten Satz zusammenhält. Es ist der Pulsschlag der Musik

selbst, den Beethoven so zum Thema macht. Mal geht er im Fluss der Melodien auf, mal wirkt er als nackter Rhythmus dagegen. Auf elementare Weise verbirgt sich dahinter die Bewegung eines Marsches, der bei Beethoven oft eine besondere Bedeutung hat. In der großartigen Kadenz der Klavierbearbeitung dieses Konzerts ist eine Passage mit den Paukenschlägen eindeutig als »Marcia« bezeichnet. Der Musikwissenschaftler Christoph-Hellmut Mahling will hier einen »französischen Geschwindmarsch« hören, als »Hommage« an das revolutionäre Frankreich. Kann das wirklich sein? Kurz vor der Entstehung des Werks ist Napoleon in Berlin einmarschiert, und im Verlauf der Kämpfe ist auch der mit Beethoven sehr verbundene Prinz Louis Ferdinand von Preußen gefallen. Beethovens Sympathie mit Frankreich dürfte auf einem Tiefpunkt gewesen sein. Wenn man den latenten Marschrhythmus überhaupt außermusikalisch erklären muss, dann besser als leises Echo der Bedrohung, ein Pochen, das untergründig die lyrisch-gesangliche Substanz der Musik durchdringt. Wo das Orchestertutti plötzlich laute Akkorde spielt, bricht diese Bedrohung dramatisch durch wie der Krieg in eine idyllische, friedliche Welt. Und wo sich das zweite Thema nach Moll wendet, nimmt die Lyrik eine tragisch-heroische Stimmung an. Aber das bleiben Episoden in einem ansonsten undramatischen Ablauf.

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

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

## VON PULT ZU PULT (17)

Februar/März 2020

Vor genau 20 Jahren wurde die Akademie des Symphonieorchester 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.

## **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.

## **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**

Vera Baur: aus den Programmheften des BRSO vom 11./12. Juni 2015; Jörg Handstein: aus den Programmheften des BRSO vom 17. November 2016; Biographien: Agenturmaterial (Mutter; Orozco-Estrada); Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO); Interview Heinrich Braun und Philippe Boucly: Amélie Pauli.

### **AUFFÜHRUNGSMATERIAL**

© Bärenreiter, Kassel (Symphonie Nr. 4); © Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Violinkonzert).