

Freitag 26.3.2021

Herkulesaal

20.30 – ca. 22.00 Uhr

**BRSD
GRAŽINYTĖ
-TYLA**

PIEMONTESE

WEINBERG

MOZART

BEETHOVEN

MITWIRKENDE

MIRGA GRAŽINYTĖ-TYLA

Leitung

FRANCESCO PIEMONTESE

Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 26. März 2021

20.05 Uhr Fridemann Leopold im Gespräch mit Mirga Gražinytė-Tyla

20.30 Uhr Konzertübertragung

VIDEO-LIVESTREAM

auf www.br-klassik.de/concert

Freitag, 26. März 2021

20.30 Uhr

Präsentation: Maximilian Maier

ON DEMAND

Das Konzert ist in Kürze auf www.br-klassik.de als Audio und Video abrufbar.

PROGRAMM

MIECZYŚLAW WEINBERG

Symphonie Nr. 2 für Streichorchester, op. 30

- Allegro moderato
- Adagio
- Allegretto

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Konzert für Klavier und Orchester B-Dur, KV 595

- Allegro
- Larghetto
- Allegro

LUDWIG VAN BEETHOVEN

»Leonoren-Ouvertüre« Nr. 3 C-Dur, op. 72b

- Adagio – Allegro

»NICHTS ANDERES ALS MUSIK«

Der Komponist Mieczysław Weinberg und seine Zweite Symphonie

Vera Baur »Beim Hören vieler Werke Weinbergs ist es unmöglich, nicht an Schostakowitschs Musik erinnert zu werden«, schreibt die polnische Musikwissenschaftlerin Danuta Gwizdalanka in ihrer 2013 erschienenen und 2020 ins Deutsche übersetzten Monographie zu Mieczysław Weinberg. Manchmal sind es auch nur Passagen oder einzelne Gesten: jüdisches Idiom, Klänge von bohrender Intensität oder weltabgewandter Fahlheit, eine einsame Stimme, die sich in sich selbst zurückzieht – Widerhall eines Lebens unter den Bedrohungen durch Krieg, Terror und Verfolgung. Wie die »Entdeckung eines neuen musikalischen Kontinents« habe die Begegnung mit der Musik Schostakowitschs auf ihn gewirkt, beteuerte Weinberg selbst immer wieder. Sie markiere in seiner Biographie einen Moment, in dem das Leben begann, »sich neu zu bemessen«. Mehr als 30 Jahre verband Schostakowitsch und Weinberg eine enge und vertrauensvolle Komponistenfreundschaft: Sie zeigten einander ihre frisch entstandenen Werke, spielten regelmäßig vierhändig Klavier und standen auch in schöpferischem Dialog. Vor allem aber war der 13 Jahre ältere Schostakowitsch Weinbergs wichtigster Förderer und öffentlicher Fürsprecher. Auführungen neuer Werke von Weinberg schickte er ausführliche Besprechungen voraus, und er wurde nie müde zu betonen, dass er Weinberg für einen der besten lebenden Komponisten hielt. Aufgrund seiner Nähe zu dem weit berühmteren Kollegen und Freund wurde Weinberg lange als Schostakowitsch-Epigone wahrgenommen – eine Einschätzung, die durch die Wiederentdeckung seines weitgespannten Œuvres in den letzten 20 Jahren glücklicherweise einem differenzierteren Bild gewichen ist.

Entstehungszeit

30. Dezember 1945 –
16. Januar 1946

Widmung

Kurt Sanderling

Uraufführung

11. Dezember 1964 in
Moskau durch das
Staatliche Symphonie-
orchester der UdSSR
unter Kurt Sanderling

Lebensdaten des

Komponisten

8. Dezember 1919 in
Warschau – 26. Februar
1996 in Moskau



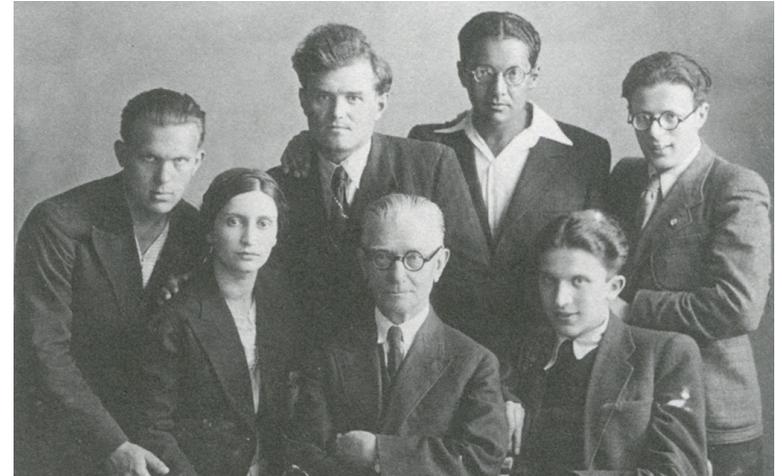
Mieczysław Weinberg mit seiner ersten Frau Natalja Wowski-Michoels und ihrer gemeinsamen Tochter Viktoria (um 1965)

Das Schicksal der Verfolgung traf den 1919 geborenen polnischen Juden Mieczysław Weinberg auf tragische Weise gleich mehrfach. 1939 floh er vor den Nazis aus seiner Heimatstadt Warschau. Alleine, ohne seine Eltern und seine Schwester, erreichte er die weißrussische Hauptstadt Minsk, wo der Sowjetstaat dem hochtalentierten jungen Musiker ein Kompositionsstudium am Konservatorium finanzierte und ihm die Staatsbürgerschaft verlieh. Zwei Jahre später, kurz nach dem Überfall der deutschen Wehrmacht auf die Sowjetunion und gerade frisch mit einem Abschlussdiplom des Konservatoriums ausgestattet, trieb ihn der »Mahlstrom des 20. Jahrhunderts« (Danuta Gwizdalanka) ein weiteres Mal Richtung Osten, nach Taschkent, einer jener Orte fern des Kriegsgeschehens, wohin der Staat zahlreiche seiner Künstler evakuierte. Nach dem Krieg, als Weinberg seinen Lebens- und Schaffensmittelpunkt in Moskau gefunden hatte, wurde er schließlich Opfer von Stalins immer aggressiver werdender antisemitischer Kampagne, die Anfang 1953 ihren Höhepunkt fand. Knapp drei Monate saß Weinberg in Haft, am Ende in dem für seine brutalen Haftbedingungen berühmten Butyrka-Gefängnis. Die Anklage lautete: »jüdisch-bourgeois Nationalismus«. Nach dem unerwarteten Tod Stalins am 5. März und der Intervention Schostakowitschs kam Weinberg Ende April wieder frei – was ihm zeitlebens blieb, war der Widerstreit seiner inneren Haltungen. Derselbe Staat, der ihn vor den Nazis gerettet und ihm ermöglicht hatte, seinen Lebensweg als Komponist zu beschreiten, war zu seinem Peiniger geworden. Die Nazis hatten 1943 seine



Warschau, Ecke Żelazna / Krochmalna, in diesem Haus, das wie durch ein Wunder im Krieg nicht zerstört wurde, wuchs Mieczysław Weinberg auf

Familie ermordet, die Gefolgsleute Stalins 1948 seinen Schwiegervater, den jüdischen Theaterdirektor und Schauspieler Solomon Michoels, eines der prominentesten Opfer der antisemitischen »Säuberungsaktionen«. Auf all diese Tragödien reagierte Weinberg mit einem rigorosen Rückzug in die Musik. »Mein Vater lebte weit entfernt von der realen Welt. Er nahm nichts anderes als Musik wahr. Er bemerkte und sagte sonst nichts.« So erinnert sich Weinbergs Tochter Viktoria aus erster Ehe. Und seine zweite Frau berichtete: »Er arbeitet die ganze Zeit, Tag und Nacht. Wenn er nicht schläft – arbeitet er. Wenn es vorkommt, dass er zwei Wochen nach Abschluss eines Werkes noch kein neues begonnen hat, ist er deprimiert und besorgt, dass er kein Komponist mehr ist.« Weinberg lebte zurückgezogen, bekleidete kein offizielles Amt, trat in der Öffentlichkeit fast nur als Musiker in Erscheinung, und auch sein Freundeskreis bestand nahezu ausschließlich aus Musikern. Diese eremitenhafte Abkapselung in die kompositorische Arbeit scheint ihm geholfen zu haben, sich vor äußeren Vereinnahmungen, aber auch vor zu großem inneren Ehrgeiz zu schützen. Er unterlag nicht dem Zwang, modern sein zu wollen, und auch eine gewisse Schwankung in der Qualität seiner Werke nahm er bewusst in Kauf. Nicht zuletzt aufgrund seines besonderen Lebensweges und seiner heterogenen musikalischen Erfahrungen



Wassilij Solotarjow, Weinbergs Lehrer am Konservatorium in Minsk, im Kreise seiner Schüler (1940, Weinberg vorne rechts)

war es ihm möglich, mühelos alle Genres zu bedienen – von der Gebrauchsmusik bis zu sämtlichen Formen der autonomen Kunst, von Musik für den Zirkus bis zu Kunstlied, Oper und Requiem.

Seine erste musikalische Prägung erhielt Weinberg im Milieu des florierenden jüdischen Unterhaltungstheaters in Warschau, in der Welt der Revuen, Vaudevilles und Operetten. Schon mit sechs Jahren »klebte er an den Fersen« seines Vaters, der hier seinen Lebensunterhalt als Musiker, Kapellmeister und Komponist verdiente. Mieczysław, damals noch Moisej, assistierte ihm, umgeben von »Melodien, die von keiner großen Qualität, aber aufrichtig und innig waren«. Erst in einem zweiten Schritt begegnete er der Welt der abendländischen Kunstmusik. Mit zwölf wurde er am Warschauer Konservatorium aufgenommen und entwickelte sich hier zu einem hervorragenden Pianisten. Die dritte und, wie er selbst sagte, »entscheidende« Inspirationsquelle, die Musik Schostakowitschs, tat sich für Weinberg schließlich während seiner Studienzeit in Minsk auf. In einem Konzert des Philharmonischen Orchesters hörte er als erstes Werk die Fünfte Symphonie. Wenig später fügte es das Schicksal, dass Schostakowitsch die Partitur von Weinbergs Erster Symphonie zugeschickt wurde. Umgehend fädelte er ein, dem begabten jungen Komponisten, der zu dieser Zeit als Korrepetitor am Theater in Taschkent Arbeit gefunden hatte, 1943 eine Übersiedlung nach Moskau zu ermöglichen, wo er bald als interessantes Nachwuchstalents gehandelt wurde. Bis das verhängnisvolle Dekret der KPdSU von 1948 gegen die »formalis-



Mieczysław Weinberg (am Klavier) mit David Oistrach, Mstislaw Rostropowitsch und Galina Wischnewskaja während der Uraufführung von Schostakowitschs *Sieben Romanzen nach Gedichten von Alexander Blok* (1967 in Moskau)

»tischen« Tendenzen in der sowjetischen Musik Weinberg wie vielen seiner Komponistenkollegen für mehrere Jahre das Los auferlegte, sich mit funktionaler Musik vor dem Zugriff des Staates zu retten, während die wahrhaftigen Werke für die Schublade entstanden.

Doch schon vor 1948 war Weinberg unter kritische Beobachtung geraten. »Zu viel in seinen Werken ist verkopfte Konstruktion«, befand die *Sovetskaja muzyka* im Sommer 1946. Auch mit seiner zwischen Ende Dezember 1945 und Januar 1946 geschriebenen Zweiten Symphonie für Streichorchester konnte sich Weinberg kein öffentliches Gehör verschaffen, sie erlebte ihre Uraufführung erst 1964 unter Kurt Sanderling, dem sie auch gewidmet ist. Die ambitionierte Faktur, die Orientierung aller drei Sätze an der Sonatenform und der vielschichtige Einsatz der musikalischen Mittel offenbaren die tiefe Verwurzelung des Werkes in der symphonischen Tradition. Ohne programmatische Elemente verwirklicht die Symphonie eine gänzlich »in sich geschlossene musikalische Welt«, wie es Verena Mogl in ihrer Monographie von 2017 beschreibt. In allen drei Sätzen hebt Weinberg zunächst mit unkomplizierten, heiteren Themen an: im ersten Satz (*Allegro moderato*) mit einem anmutigen lyrischen Spiel sanft wiegender Auf- und Abwärtsbewegungen, im zweiten Satz (*Adagio*) mit einem weitausholenden, majestätisch strömenden Gesang, der an den Anfang von Schostakowitschs *Leningrader Symphonie* denken lässt, und im dritten Satz mit Melodien beschwingten, leicht



Weinberg mit Schostakowitsch und Mitgliedern des Beethoven-Quartetts (Anfang der 1970er Jahre)

vorwärtsdrängenden Charakters. Doch schließen sich diesen idyllischen Anfangspassagen Verläufe von immenssem Ausdrucksspektrum und größter Verarbeitungskunst an: sei es durch harmonische Aufweichungen und Auflösungsprozesse, modal-folkloristische Einschläge (im zweiten Thema des Kopfsatzes), enorme rhythmische Vertracktheiten, die Übereinanderschichtung disparater Verläufe oder die reiche klangliche Ausreizung der verschiedenen Spieltechniken der Streicher (etwa das charakteristische Pizzicato im *Finale*). Vor allem aber schlägt der Gestus in den Durchführungsteilen aller drei Sätze in unheilvolle, dissonante, bedrohliche Klangwelten um, mal fahl-gespensstig und leise, mal aggressiv-schriill oder unerbittlich motorisch und mit äußerstem Fortissimo. Und wie bei Schostakowitsch lösen sich immer wieder berührende Soli aus dem Kollektiv, fragil, gebrochen oder sehnsuchtsvoll-schön. Mehrere Male bringt Weinberg die Musik an den Rand des Verstummens, am eindringlichsten im zweiten Satz, wo sie sich so sehr in sich zurückzieht, dass der musikalische Fluss fast zum Erliegen kommt. Die Zeit erscheint hier unendlich gedehnt, und das Erlebnis jedes einzelnen Tons ist bis aufs Äußerste gesteigert. Auch die drei Satzenden gehören den sich verlierenden Klängen. In weiten Pianissimo-Feldern schweben einzelne Motive wie Erinnerungstücke durch den Raum, und jedes Mal führt die Solo-Violine in sphärische Höhen. Etwas »unglaublich Universelles« klinge aus Weinbergs Musik, sagt die Dirigentin Mirga Gražinytė-Tyla, und Verena Mogl resümiert: »Sie birgt eine Tiefe und Schönheit, die ihresgleichen sucht.«

WOHER SIE KOMMEN

Zu Wolfgang Amadeus Mozarts Klavierkonzert B-Dur, KV 595

Wolfgang Stähr »Wissen Sie aber, wie ich es mir denke? – Der Mensch muß wieder ruiniert werden!«, sprach Goethe zu Eckermann. »Jeder außerordentliche Mensch hat eine gewisse Sendung, die er zu vollführen berufen ist. Hat er sie vollbracht, so ist er auf Erden in dieser Gestalt nicht weiter vonnöten, und die Vorsehung verwendet ihn wieder zu etwas anderem.« Goethe nannte drei früh Verstorbene und Vollendete beim Namen, zum Beweis und Exempel: Raffael, Mozart und Byron. »Alle aber hatten ihre Mission auf das vollkommenste erfüllt, und es war wohl Zeit, daß sie gingen, damit auch anderen Leuten in dieser auf eine lange Dauer berechneten Welt noch etwas zu tun übrig bliebe.«

Mozart dürfte kaum daran gedacht haben, dass es für ihn bald Zeit würde zu gehen, als er am 5. Januar 1791 »Ein klavier=konzert« in seinem thematischen Verzeichnis vermerkte: das B-Dur-Konzert KV 595. Und doch, als hätte er es geahnt, schloss Mozart geradezu systematisch ein Kapitel nach dem anderen ab: Im Sommer 1788 hatte er seine letzten Symphonien komponiert, 1789 schrieb er seine letzten Klaviersonaten, 1790 die letzten Streichquartette, Anfang 1791 das letzte Klavierkonzert, als müsste er sein Haus bestellen, seine Mission erfüllen. Als wollte er Abschied nehmen. So jedenfalls sieht es aus Sicht der allwissenden Nachwelt aus. Mozarts Konzert in B-Dur allerdings, sein letztes, elf Monate vor seinem Tod vollendet, klingt tatsächlich wie ein Lebewohl: Es klingt aus. Es trägt alle Zeichen des Rückzugs, der Retrospektive, sogar der Resignation in sich, geschrieben zu einer Zeit, als Mozart sich auffallend widersprüchlich verhielt: Opernaufträge und Kon-

Entstehungszeit

1788–1791

Uraufführung

Wahrscheinlich 4. März 1791 im Wiener Konzertsaal des Hoftraiteurs Ignaz Jahn mit Mozart am Klavier

Lebensdaten des

Komponisten

27. Januar 1756 in Salzburg
– 5. Dezember 1791 in Wien



Wolfgang Amadeus Mozart
Silberstiftzeichnung von Dora Stock (1789)

zerteinladungen aus London ablehnte oder hinauszögerte, sich hingegen auf die unbesoldete Stellvertretung des Domkapellmeisters an St. Stephan bewarb und mit der Komposition von Kleinigkeiten, Tänzen und »Teutschen Liedern«, seine Tage zubrachte. Mozarts B-Dur-Konzert KV 595 ist faktisch ein Nachtrag und künstlerisch ein Epilog zu den Wiener Klavierkonzerten, ja, überhaupt zu dem glanzvollen Wiener Jahrzehnt ab 1781, als ihm die so genannte Crème der Gesellschaft zuhörte, seine Konzerte subskribierte und seine Klavierlektionen genoss.

Von dieser glamourösen Vergangenheit hat sich Mozart in seinem B-Dur-Konzert längst gelöst. Er tritt einen Schritt zurück, wählt eine kleinere, bescheidenere, unspektakuläre Besetzung für das Orchester, ohne Pauken und Trompeten, ohne Klarinetten, dämpft den Ton, schreibt eine leicht nostalgische, watteuhafte, verschleierte Musik, mit Reminiszenzen an die französische Pastorale, die Romance, die Ariette, das Vaudeville, eine Musik, die abrückt von der Gegenwart und selbst den Erfolg beim Publikum aus den Augen verliert, ohne Prunk, ohne Effekte, ohne Kehraus, mit einem Solopart, der teilweise aus einer »Sonata facile« herrühren könnte und mitunter



Der Stephansdom in Wien, Radierung von Carl Schütz (1788), hier heiratete Mozart 1782 Constanze Weber, und hier wurde er 1791 zum Domkapellmeister ernannt

bis zum Symbolischen reduziert ist (und nicht jeder Freiraum muss vom Solisten mit Verzierungen ausgefüllt werden). Das erste Rondothema des *Finales* verarbeitete Mozart wenige Tage später sogar zu einem Kinderlied: »Komm, lieber Mai, und mache die Bäume wieder grün.«

Aber dieses leichte, leichte, anachronistische Konzert mit seinen Rückspiegelungen, diese fließende, metrisch schwebende, endlos melodische Musik verbirgt auch eine dunkle Kehrseite, eine Gegenwelt – oder verbirgt sie gerade nicht. Denn im ersten *Allegro* kommt es in der Durchführung zu tonalen Abschweifungen, die an eine Selbstdemontage grenzen, eine Auflösung oder Abirring, wenn die Tonarten fast bis zur Besinnungslosigkeit verbraucht werden und jeder Halt, jede Richtung verlorengehen. Es wirkt nicht wie ein Akt der Befreiung, sondern der Verzweiflung, der sich inmitten dieses arkadischen, wohlklingenden Konzerts abspielt, das doch von An-

fang an untergründig chromatisch aufgerieben und mit kaum verhohlenen, beinahe schockierenden Dissonanzen verletzt wird. Die Zeitgenossen haben diese Widersprüche nicht überhört und sich ausdrücklich daran gestört: etwa der deutsche Musikgelehrte Ernst Ludwig Gerber in seinem *Lexicon der Tonkünstler*, als er über Mozart befand: »Dieser große Meister hat sich durch seine frühe Bekanntschaft mit der Harmonie so tief und innig mit selbiger vertraut gemacht, daß es einem ungeübten Ohre schwer fällt, ihm in seinen Werken nachzufolgen.«

Musik für geübte Ohren? Die Konzerte, die Mozart im Wien der 1780er Jahre organisiert hatte, im Zentrum der josephinischen Aufklärung, hießen nicht von ungefähr Akademien. Und wiewohl er mit dieser Bezeichnung nur einer Tradition folgte, die auf das 16. Jahrhundert zurückging, als venezianische Salons neben den literarischen Foren auch »*accademie di canti, e di suoni*« ausrichteten, passt der Name doch genauestens zum Charakter der Veranstaltungen, die vor großem Publikum in den Hoftheatern oder vor handverlesenen Zuhörern in Casinos und Restaurants stattfanden. In jedem Fall aber herrschte in den Akademien eine Atmosphäre von Kennerschaft, hellwacher Neugierde, Aktualität und Debattenkultur, elitärer Bildung und Exklusivität. Der gastgebende Komponist wurde durchaus als ein »Star«

W. A. Mozart: Klavierkonzert B-Dur, KV 595, autographe Partiturseite, Beginn des ersten Satzes



begrüßt, aber nicht wie ein Priester empfangen, nur als Primus inter pares, der seinen kritischen Besuchern ein abwechslungsreiches Programm neuer und neuester Werke zu bieten hatte.

Mozarts Klavierkonzerte folgten bei allem Glanz und aller Brillanz dem Konversationsideal des 18. Jahrhunderts: Sie waren als Gespräch und Dialog gedacht, als ein Gedankenaustausch zwischen Gleichberechtigten – ein diskursiver Grundzug, der im späten B-Dur-Konzert noch betont wird, wenn die Streicher zwischen »Tutti« und »Solo« wechseln, nicht als Block oder Klangkulisse aufragen, sondern als Ensemble aus Einzelstimmen, als Individuen hervortreten. Natürlich ähnelt diese Praxis dem bis weit in Mozarts Lebzeiten populären Concerto grosso mit seinem Kontrast zwischen dem Concertino und dem Ripieno. Auch eine historische Nachfolge zum barocken Gruppenkonzert, dem »Concerto con molti Istromenti«, ist in dieser solistischen Profilierung des Orchesters zu erkennen. Jedenfalls geht es um Rede und Widerrede, nicht um Wettstreit und Triumph: Man vergleiche nur den Anfang des Mozart'schen B-Dur-Konzerts mit dem niederschmetternden Beginn des b-Moll-Klavierkonzerts von Tschaikowsky.

Aber der Kunstgenuss solcher Kompositionen blieb auch im Wien Kaiser Josephs II. das Vergnügen einer Minderheit. Im Dezember 1786 vermerkte Mozart sein damals neuestes Klavierkonzert in C-Dur KV 503 im »Verzeichnüß aller meiner Werke«, komponiert für eine geplante Serie von vier Akademien in der Adventszeit, die aber möglicherweise aus mangelnder Nachfrage gar nicht stattfanden. Die Zeiten änderten sich, und nicht zum Vorteil, innere und äußere Krisen, militärische Konflikte, ökonomische Verwerfungen belasteten das kulturelle Leben der habsburgischen Metropole. Im Februar 1788 beendete Mozart das nächste Klavierkonzert, in D-Dur KV 537, das er in großer Eile geschrieben hatte, doch kam eine Premiere in Wien nicht mehr zustande – wieder nicht! Es lässt sich kaum verkennen, dass Mozart solche Misserfolge immer schlechter verkraften konnte. Das einstmals europaweit umschwärmte Wunderkind war auf die Demütigungen des Erwachsenendaseins nicht vorbereitet, die Enttäuschungen und Ermüdungen, die sich bald zu einer heillosen Desillusionierung verfestigen sollten. In einem Brief an seine Frau gestand er: »wenn die leute in mein herz sehen könnten, so müsste ich mich fast schämen. – es ist alles kalt für mich – eiskalt.«

Möglicherweise fing Mozart noch im selben Jahr 1788 mit der Arbeit an seinem letzten Klavierkonzert an. Über diese Datierungsfrage ist die Forschung zerstritten: Die Untersuchung des verwendeten Notenpapiers spricht für



Constanze Mozart, Gemälde von Joseph Lange (1782)

einen frühen Kompositionsbeginn, die Begutachtung der Schriftzüge dagegen scheint eine solche These zu widerlegen. Bleibt als einziges belastbares Datum die Eintragung im »Verzeichnüß«, der 5. Januar 1791. Und auch über den Tag der Uraufführung herrscht keine Gewissheit. Wahrscheinlich spielte Mozart das B-Dur-Konzert KV 595 erstmals am 4. März 1791, und nicht einmal in einer eigenen Akademie, nur noch als Gast in einer Abendveranstaltung des böhmischen Klarinettenisten Joseph Beer, im Konzertsaal des Hoftraiteurs Ignaz Jahn in der Wiener Himmelpfortgasse: eine musikhistorische Gedenkstätte. Heute erklingen dort Gläser, Kaffeetassen und Kuchengabeln. Mozarts Wohnung in der Rauhensteingasse – seine letzte Adresse – befand sich gleich um die Ecke, er musste nur wenige Schritte gehen zu seinem »Gastspiel«, seinem letzten Auftritt als Pianist in einem öffentlichen Konzert.

Dann aber wurde es Zeit für ihn zu gehen. »Eine Erscheinung wie Mozart«, sprach Goethe zu Eckermann, »bleibt immer ein Wunder, das nicht weiter zu erklären ist. Doch wie wollte die Gottheit überall Wunder zu tun Gelegenheit finden, wenn sie es nicht zuweilen in außerordentlichen Individuen versuchte, die wir anschauen und nicht begreifen, woher sie kommen.«

SCHMERZENSKIND »FIDELIO«

Zu Ludwig van Beethovens *Leonoren-Ouvertüre* Nr. 3

Alexandra Maria Dielitz Sei es aus Zeitmangel, Bequemlichkeit oder praktischem Geschäftssinn –

Gioacchino Rossini hatte keinerlei Skrupel, seinem Publikum ein und dieselbe Ouvertüre zu vier verschiedenen Opern vorzusetzen. Für einen Komponisten wie Ludwig van Beethoven war eine solche »Wiederverwertung« undenkbar, betrachtete er die Ouvertüre doch als Vorbereitung auf den spezifischen Gehalt des darauffolgenden Dramas. Deswegen hätte er das Beispiel seines italienischen Kollegen zwar nicht gleich umkehren und zu seiner einzigen Oper vier Ouvertüren schreiben müssen, doch *Fidelio* war nun einmal sein »Schmerzenskind«. Fast zehn Jahre lang unterzog Beethoven sein singuläres Bühnenwerk immer wieder tiefgreifenden Umarbeitungen, die ihm jedes Mal eine neue Ouvertüre zu erfordern schienen.

Die Geschichte von der wackeren Leonore, die als Mann verkleidet ihren Gatten aus dem Kerker befreit, beruht auf einer wahren Begebenheit aus der Zeit der Französischen Revolution. Jean Nicolas Bouilly formte daraus das erste Libretto, das in der Vertonung durch Pierre Gaveaux als *Léonore ou L'Amour conjugal* 1798 »tout Paris« begeisterte. Wenig später lieferten Ferdinando Paër in Dresden und Simon Mayr in Padua ihre mit Koloraturarien gespickten Versionen im italienischen Stil. Im Zentrum stand stets das löbliche und politisch unbedenkliche Thema der ehelichen Treue, dem auch das reaktionäre Publikum jedes feudalen Hoftheaters gerne applaudierte. Erst Beethoven in seiner Begeisterung für die Ideale der bürgerlichen Aufklärung drückte dem Stoff einen revolutionären Stempel auf. Eben zu jener Zeit, als er

Entstehungszeit
1806

Uraufführung
29. März 1806 in Wien

Lebensdaten des
Komponisten

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



Ludwig van Beethoven (1802), porträtiert von Christian Hornemann (1765–1844), gemalt auf Elfenbein

das Titelblatt seiner ursprünglich Napoleon gewidmeten *Eroica* nach dessen Kaiserkrönung in wütender Enttäuschung zerriss, schuf er mit *Fidelio* seine eigene Vision von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit. Leonores private Gattenliebe wurde dabei zur allgemeinen Menschheitsliebe überhöht, die konventionelle Rettungsoper wuchs über sich selbst hinaus zum symbolischen Sieg der Freiheit über die Tyrannei.

Eine Ouvertüre zur Einstimmung auf die ungewöhnlich ethisch-politische Tragweite des Werks zu schreiben, war freilich keine leichte Aufgabe. Den ersten Versuch verwarf der Komponist noch bevor die Oper das Licht der Bühne erblickte. Beethovens Adlatus Schindler berichtet, dass die erste *Leonoren-Ouvertüre* bei einer Probeaufführung im Hause des Fürsten Lichnowsky als »zu leicht und den Inhalt des Werkes zu wenig bezeichnend« beurteilt worden war. »Dank euch, Wiener von 1805, dass euch die erste nicht ansprach, bis Beethoven in göttlichem Ingrimme eine nach der anderen hervorwühlte« – schrieb Robert Schumann 1840 nach dem Besuch eines Leipziger Gewandhaus-Konzerts, in dem Felix Mendelssohn erstmals alle vier Ouvertüren zu *Fidelio* hintereinander dirigiert hatte.

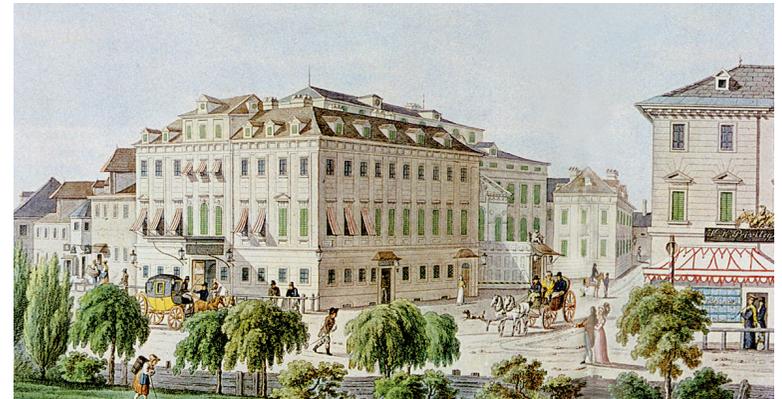
Die zweite *Leonoren-Ouvertüre* erklang bei der Wiener Uraufführung des *Fidelio* im Dezember 1805 unter denkbar ungünstigen Umständen: Das Einrücken von Napoleons Truppen wenige Tage zuvor hatte die Theaterbegeisterung der Wiener stark gedämpft, so dass die Oper mangels Besucherinteresse nach nur zwei Wiederholungen abgesetzt wurde. Beethoven bekümmerte dies wohl nicht allzu sehr, denn er war ohnehin mit der Gestalt seines ersten Bühnensprösslings noch längst nicht zufrieden. Energisch setzte er den Rotstift an und präsentierte den von drei auf zwei Akte verkürzten *Fidelio* im Folgejahr erneut – zusammen mit der frisch komponierten dritten *Leonoren-Ouvertüre*, die sich im thematischen Aufbau an ihre Vorgängerin anlehnt, jedoch eine deutlich gestraffte *Adagio*-Einleitung aufweist. Diesmal war das Publikum durchaus angetan, und selbst die Kritik äußerte sich lobend – freilich nicht ohne Einschränkungen: »Die Musik ist meisterhaft und B. zeigte, was er auf dieser neu angetretenen Bahn in der Zukunft wird leisten können. Die Ouvertüre hingegen missfällt wegen der unaufhörlichen Dissonanzen und des überladenen Geschwirres der Geigen fast durchgehends, und ist mehr eine Künstelei als eine wahre Kunst.« Dem Rezensenten der *Zeitung für die elegante Welt* war offenbar der enge dramatische Zusammenhang der Ouvertüre mit der Handlung des *Fidelio* entgangen. Dabei führt uns gleich nach den Eröffnungstakten das wehmütige Motiv aus Florestans Arie *In des Lebens Frühlings Tagen* in das düstere Verließ des Tyrannen Pizarro und exponiert somit die Ausgangssituation des Dramas. Das schwungvoll aufsteigende Thema, das den *Allegro*-Teil

Szenenbild der Urfassung *Leonore* mit Don Pizarro, Kerkermeister Rocco, Leonore und Florestan im Pariser Théâtre Lyrique (1860); Lithographie von Ange-Louis Janet (1811–1872)



18

Ludwig van Beethoven
»Leonoren-Ouvertüre« Nr. 3



Das Theater an der Wien (1815), Lithographie von Jakob Alt (1789–1872)

beherrscht, ist zwar kein Zitat aus der Oper, doch evoziert es genau jene heroische Aufbruchsstimmung, die das ganze Werk beseelt. Leonores heldenmütiger Versuch, Pizarro mit Waffengewalt an der Ermordung ihres Gatten zu hindern, wäre dennoch beinahe gescheitert. Diese wahrhaftig nicht »harmonische« Szene rechtfertigt die als »Künstelei« beanstandeten Dissonanzen der Ouvertüre. Umso wirkungsvoller die Peripetie der Handlung, die in Vorspiel und Oper durch die aus der Ferne tönende Trompetenfanzare eingeleitet wird: Sie signalisiert die rettende Ankunft des Ministers, der den Tyrannen zur Rechenschaft ziehen und allen Gefangenen die Freiheit schenken wird. Davon kündigt der überschäumende C-Dur-Jubel, der sich gegen Ende der Ouvertüre entfaltet.

Obwohl der *Fidelio* von 1806 durchaus erfolgreich war, zog Beethoven die Partitur erneut zurück – diesmal aufgrund finanzieller Differenzen mit dem Theaterdirektor. In den folgenden Jahren gelangte der selbstkritische Meister offenbar zu der Erkenntnis, dass ein dramaturgisch aufgebautes Vorspiel nach Art der zweiten und dritten *Leonoren-Ouvertüren* die Handlung eher vorwegnahme, als sie vorbereite. Die 1814 uraufgeführte dritte und endgültige Gestalt seines »Schmerzenskindes« erhielt daher auch ein neues Vorspiel: die wesentlich kürzere *Fidelio-Ouvertüre* in E-Dur. Sie weist keinen thematischen Bezug zur Oper auf wie ihre älteren Schwestern in C-Dur. Alle vier sind sie – wie Robert Schumann schrieb – »ein denkwürdiges Zeugnis einesteils des Fleißes und der Gewissenhaftigkeit, andernteils der wie im Spiel schaffenden und zerstörenden Erfindungskraft dieses Beethoven, in den die Natur nun einmal verschwenderisch niedergelegt, wozu sie sonst tausend Gefäße braucht.«

19

Ludwig van Beethoven
»Leonoren-Ouvertüre« Nr. 3



20
Biographie
Francesco Piemontesi

FRANCESCO PIEMONTESE

Der Schweizer Pianist Francesco Piemontesi, geboren in Locarno, studierte bei Arie Vardi in Hannover, bevor er mit Alfred Brendel, Murray Perahia, Cécile Ousset und Alexis Weissenberg arbeitete. Als Preisträger mehrerer Wettbewerbe, etwa des Concours Reine Elisabeth in Brüssel 2007, erlangte er internationales Ansehen. Von 2009 bis 2011 war er BBC New Generation Artist. Neben seinen gefeierten Mozart-Interpretationen widmet sich Francesco Piemontesi bevorzugt dem frühromantischen Repertoire sowie den Werken von Brahms, Liszt, Dvořák, Ravel, Debussy und Bartók. 2019 erhielt er für sein Album mit den drei letzten Schubert-Sonaten euphorische Kritiken. Zu seinen weiteren, ebenfalls hochgelobten Aufnahmen zählen u. a. Debussys *Préludes*, die Klavierkonzerte von Schumann und Dvořák mit dem BBC Symphony Orchestra unter Jiří Bělohlávek, Klavierkonzerte von Mozart mit dem Scottish Chamber Orchestra unter Andrew Manze sowie Liszts *Années de pèlerinage*.

Francesco Piemontesi konzertiert mit weltweit führenden Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem London Symphony Orchestra, dem Orchestre de Paris, dem Tonhalle-Orchester Zürich, der Tschechischen Philharmonie, dem Los Angeles Philharmonic Orchestra, dem Boston Symphony Orchestra, dem Cleveland Orchestra, dem NHK Symphony Orchestra, dem Israel Philharmonic Orchestra, den St. Petersburger Philharmonikern und dem Orchestre symphonique de Montréal. In der aktuellen Saison 2020/2021 ist er Artist in Residence beim Orchestre de la Suisse Romande. Seine Auftritte als Solist führen den Pianisten in die großen Konzertsäle der Welt, darunter der Concertgebouw in Amsterdam, die Berliner Philharmonie, der Wiener Musikverein, die Wigmore Hall in London, die Carnegie Hall in New York sowie die Suntory Hall in Tokio. Als Kammermusiker zählt Francesco Piemontesi u. a. Leif Ove Andsnes, Yuri Bashmet, Renaud und Gautier Capuçon, Emmanuel Pahud, Heinrich Schiff, Christian Tetzlaff, Tabea Zimmermann und das Emerson String Quartet zu seinen Partnern. Zusammen mit Daniel Müller-Schott spielte er Cellosonaten von Schostakowitsch, Prokofjew und Britten sowie erst kürzlich die beiden Sonaten von Brahms ein. Francesco Piemontesi, selbst ein gern gesehener Gast bei namhaften Festivals wie denen in Verbier, Edinburgh, Luzern, Aix-en-Provence, Schleswig-Holstein, im Rheingau oder beim Mostly Mozart Festival in New York, ist seit 2012 Künstlerischer Leiter der Settimane Musicali di Ascona. Beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks war der Pianist zuletzt 2010 zu erleben, damals spielte er, anstelle des erkrankten Murray Perahia, Beethovens Viertes Klavierkonzert unter der Leitung von Sakari Oramo.

21
Biographie
Francesco Piemontesi



MARISS JANSONS BEETHOVEN THE SYMPHONIES AND REFLECTIONS

Fulminant und berührend – der Beethoven-Zyklus unter der Leitung von Mariss Jansons. Die 6 CD-Edition mit Live-Aufnahmen aus Tokio und München wird ergänzt durch kurze Auftragskompositionen zeitgenössischer Komponisten, die sich in ihren Werken mit Beethovens Symphonien auseinandersetzen und diese auf verschiedene Art reflektieren.

„Jansons' Beethoven ist jung,
weil er den Diskurs schärft
und sich stets wandelt.
Hier wird nichts konserviert,
sondern fürwahr gelebt.“
Fono Forum 2013



SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS



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 unter Mariss Jansons auf die Bestenliste 1/2020.



MIRGA GRAŽINYTĖ-TYLA

Als »das mit Abstand eindrucksvollste Dirigentendebüt auf Platte« bezeichnete die *Los Angeles Times* die im Frühjahr 2019 bei der Deutschen Grammophon erschienene Debüt-CD von Mirga Gražinytė-Tyla mit den Symphonien Nr. 2 und Nr. 21 von Mieczysław Weinberg. Das Album wurde weltweit als ein bedeutender Beitrag zur Wiederentdeckung von Weinbergs Œuvre gefeiert und vom *Gramophone Magazine* mit einem »Gramophone Classical Music Award« ausgezeichnet. Zudem erhielt Mirga Gražinytė-Tyla einen Opus Klassik als »Dirigentin des Jahres«. Die Aufnahmen entstanden unter Mitwirkung des City of Birmingham Symphony Orchestra, der Kremerata Baltica und Gidon Kremer, mit dem Gražinytė-Tyla schon seit 2013 einen intensiven künstlerischen Austausch pflegt. Seit Beginn der Saison 2016/2017 ist Mirga Gražinytė-Tyla Musikdirektorin des City of Birmingham Symphony Orchestra – in der Nachfolge so namhafter Dirigenten wie Simon Rattle, Sakari Oramo und Andris Nelsons. 2020 feierte das Orchester unter der Leitung seiner Musikdirektorin sein 100-jähriges Bestehen.

Als Kind einer Musikerfamilie im litauischen Vilnius geboren und aufgewachsen, studierte Mirga Gražinytė-Tyla zunächst Chor- und Orchesterdirigieren an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz. Anschließend vertiefte sie ihre Studien am Konservatorium in Bologna, an der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig und an der Zürcher Hochschule der Künste. International machte Mirga Gražinytė-Tyla bereits 2012 auf sich aufmerksam, als sie bei den Salzburger Festspielen mit dem begehrten »Salzburg Festival Young Conductors Award« ausgezeichnet wurde. 2012/2013 absolvierte sie das Dudamel Fellowship Program beim Los Angeles Philharmonic Orchestra und erhielt im Anschluss Einladungen von zahlreichen Orchestern und Opernhäusern weltweit. Von 2014 bis 2016 war Mirga Gražinytė-Tyla Assistant Conductor und von 2016 bis 2017 Associate Conductor des Los Angeles Philharmonic Orchestra. Festengagements hatte sie von 2011 bis 2014 als Kapellmeisterin am Theater und Orchester Heidelberg und am Konzert Theater Bern inne. 2015 wechselte sie ans Salzburger Landestheater, wo sie bis 2017 die Position der Musikdirektorin bekleidete. Gastauftritte führten sie bisher u. a. zum Lithuanian National Symphony Orchestra, zum Beethoven Orchester Bonn, zum Danish National Symphony Orchestra, zum Mozarteumorchester und zur Camerata Salzburg, zum Chamber Orchestra of Europe und zum NDR Elbphilharmonie Orchester. Auch beim Bayerischen Rundfunk war Mirga Gražinytė-Tyla einmal zu Gast, 2013 leitete sie das Weihnachtskonzert des BR-Chores. Mit ihrem Auftritt in dieser Woche gibt sie nun ihren Einstand beim Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

LASSEN SIE UNS FREUNDE WERDEN!



Freunde sind wichtig im Leben eines jeden von uns. Diese Überlegung machten sich musikbegeisterte und engagierte Menschen zu eigen und gründeten den gemeinnützigen Verein »Freunde des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks e.V.«. Seine heute 1.300 Mitglieder fördern die herausragende künstlerische Arbeit des Symphonieorchesters und seiner Akademie nach Kräften. Der Verein trägt dazu bei, den Ruf dieses weltweit berühmten Orchesters weiterhin zu mehren. Mit der finanziellen Unterstützung der »Freunde« werden Instrumente finanziert, Kompositionsaufträge erteilt, Kammermusikurse abgehalten und jungen Talenten in der Akademie eine erstklassige Ausbildung an ihren Instrumenten ermöglicht. Den »Freunde«-Mitgliedern werden zahlreiche attraktive Vergünstigungen angeboten, von exklusiven Besuchen ausgewählter Proben über bevorzugte Kartenbestellungen bis hin zu Reisen des Orchesters zu Sonderkonditionen.* Helfen Sie mit als Freund und lassen Sie sich in die Welt der klassischen Musik entführen!

Kontakt:
Freunde des Symphonieorchesters
des Bayerischen Rundfunks e.V.
Geschäftsstelle: Ingrid Demel, Sabine Hauser
c/o Labor Becker und Kollegen
Führichstraße 70
81671 München
Telefon: 089 49 34 31
Fax: 089 450 91 75 60
E-Mail: fso@freunde-brso.de
www.freunde-brso.de

* Rechtsverbindliche Ansprüche bestehen jeweils nicht



SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

SIR SIMON RATTLE
Designierter Chefdirigent
ULRICH HAUSCHILD
Orchestermanager
(Nikolaus Pont in Elternzeit)

Bayerischer Rundfunk
Rundfunkplatz 1
80335 München
Telefon: (089) 59 00 34 111

IMPRESSUM
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
Vera Baur und Wolfgang Stähr: Originalbeiträge für dieses Heft; Alexandra Maria Dielitz: aus den Programmheften des BRSO vom 29./30. Januar 2004; Biographien: Vera Baur (Piemontesi, Grażynytyła); Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO).

BILDNACHWEIS
© Olga Rakhalskaya und Tommy Persson (Weinberg S. 5, 7 und 8); Foto: Maria Karwowska (Wohnhaus in Warschau); Wikimedia Commons (W. A. Mozart, Constanze Mozart, Theater an der Wien); Historisches Archiv der Stadt Wien (Stephansdom); Biblioteka Jagiellońska Kraków (Autograph); Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer (Beethoven); Attila Csampai und Dietmar Holland (Hrsg.): *Fidelio. Texte, Materialien, Kommentare*, Reinbek 1981 (Kerkerszene); © Marco Borggreve (Piemontesi); © Astrid Ackermann (BRSO); © Frans Jansen (Grażynytyła); Archiv des Bayerischen Rundfunks.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL
© Peermusic Classical, Hamburg (Weinberg)
© Bärenreiter, Kassel (Mozart, Beethoven)

brso.de



BR
KLASSIK