

**BRISO
BLONSTEDT
STENHAMMAR
BEETHOVEN 3
STURFÄLT**

Donnerstag 9.12.2021
Freitag 10.12.2021
Sonderkonzerte
Herkulesaal
20.00 – 22.00 Uhr

2021/2022

HERBERT BLOMSTEDT
Leitung

MARTIN STURFÄLT
Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr
Moderation: Uta Sailer

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Freitag, 10.12.2021
Pausenzeichen:
Uta Sailer im Gespräch mit Herbert Blomstedt

VIDEO-LIVESTREAM
auf www.br-klassik.de/concert
Freitag, 10.12.2021
Präsentation: Maximilian Maier

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

PROGRAMM

WILHELM STENHAMMAR

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 d-Moll, op. 23

- Moderato – Allegro molto energico – Più tranquillo –
- Scherzo. Molto vivace – Allegretto – Adagio – Molto vivace –
- Adagio –
- Finale. Tempo moderato – Animato – Più animato

Pause

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Symphonie Nr. 3 Es-Dur, op. 55

»Eroica«

- Allegro con brio
- Marcia funebre. Adagio assai – Maggiore
- Scherzo. Allegro vivace – Trio
- Finale. Allegro molto – Poco andante – Presto

SCHWEDISCHE ORANGENBÄUME

Wilhelm Stenhammars Kunstträume: das Zweite Klavierkonzert

Wolfgang Stähr

Entstehungszeit

1904–1907

Uraufführung

15. April 1908 in Göteborg mit der Pianistin Zelmica Morales-Asplund und den Göteborger Symphonikern unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

7. Februar 1871 in Stockholm – 20. November 1927 in Jonsered, Västergötland

Musik lag in der Luft bei Familie Stenhammar in Stockholm. Der greise Großonkel Adolf Fredrik Lindblad, eine mythische Figur der erwachenden Nationalkultur, hatte als »schwedischer Schubert« Lieder ohne Zahl für die »schwedische Nachtigall« Jenny Lind erdacht. Der Vater, im bürgerlichen Leben Architekt, komponierte aus Passion, spielte Klavier und traktierte die Orgel. Ein Onkel sang an der Oper; eine Tante triumphierte als erster schwedischer Wagnersopran am Königlichen Theater; und eine Cousine, die bald hundertjährig alle anderen überleben sollte, organisierte halbszenische Volksliedabende und Volkskonzerte für das Arbeiterinstitut in Göteborg. Aufbruch, Neuland, Idealismus allerorten. Der junge Carl Wilhelm Eugen Stenhammar, geboren vor 150 Jahren, am 7. Februar 1871 (am selben Tag, als Henry Steinway in New York verstarb), »schmiss« vorzeitig die Schule, um sich ganz der Musik zu verschreiben und lange Tage am Klavier zu verbringen. Als Teenager bereits komponierte er eine Oper, allerdings nicht zu Ende, aber auch Vokalquartette für seine drei singenden Geschwister und den nachmaligen Jugendstilarchitekten Ferdinand Boberg.

Eine Legende, hart am Rand zur üblen Nachrede, behauptet, Wilhelm Stenhammar sei ein Autodidakt gewesen, fast schon ein Amateur: eine Unterstellung, wie sie keineswegs zufällig auch den Finnen Jean Sibelius oder den Dänen Carl Nielsen verfolgte, denen ebenfalls nachgesagt wurde, »nicht richtig« komponieren zu können. Dieser angebliche und vermeintlich angeborene Mangel wurde wie selbstverständlich mit ihrer Nationalität erklärt, mit ihrer Herkunft aus einem »falschen Land«, das man sich aus westlicher oder zentraleuropäischer Perspektive in einem tendenziell vorzivilisatorischen Zustand vorstellte, hinterwäldlerisch: ein Tummelplatz von

Holzfällern, Rentierjägern und Pelzhändlern, mit raukehligen Gesängen am Lagerfeuer und stampfenden Tänzen auf Dorffesten. Die Deutschen halten es offenbar immer noch mit ihrem Hegel, der kurzerhand befand, dass die Musik bei den nordischen Völkern »ebensowenig als die Orangenbäume vollständig einheimisch geworden« sei. Anders als etwa in dem Land, wo außer den Zitronen auch die Opernarien blühen. Und so wird das meistgespielte schwedische Klavierkonzert außerhalb Schwedens zumeist gar nicht gespielt.

Wilhelm Stenhammar wuchs in der hochkultivierten Atmosphäre der Stockholmer Salons auf, im späten 19. Jahrhundert, in einer romantischen Gegenwelt aus Kunst, Kreativität und Schönheitskult. Aber es blieb mitnichten bei den Liederspielen reicher Söhne und höherer Töchter. Stenhammar besuchte die Stockholmer Musikschule des Pianisten Richard Andersson, der seinerseits bei Clara Schumann studiert hatte und seine Schüler mit der Tastenmusik von Rameau und Scarlatti bis zu Brahms und den Zeitgenossen vertraut machte, alles mit der Aussicht auf eine glanzvolle Konzertkarriere. Aber Stenhammar erhielt auch Kompositionsunterricht bei Andreas Hallén, einem Opernkapellmeister und bekennenden Wagnerianer, der die Philharmonische Gesellschaft in Stockholm begründete, neben Wagners *Parsifal* allerdings auch Bachs *Matthäus-Passion* aufführte. Das Studium am Königlichen Konservatorium beendete Stenhammar als examinierter Organist, bevor er 1892 nach Berlin an die Hochschule für Musik wechselte, um bei dem gefürchteten Karl Heinrich Barth, einem Exponenten der Bülow-Tausig-Schule (und Lehrer von Arthur Rubinstein und Wilhelm Kempff) das Klavierspiel auf die Spitze zu treiben. Und sich dafür auch Beschimpfungen, Zerwürfnisse und Türenknallen gefallen zu lassen. Andererseits bedachte Barth seine Studenten in reichem Maße mit den wertvollsten Ratschlägen für den großen Auftritt: »Wenn du aufs Podium kommst, verbeuge dich tief vor dem Publikum, dann etwas weniger tief vor dem Orchester. Stell den Klavierhocker so ein, dass er deine Bewegungen nicht beeinträchtigt. Schau nicht ins Publikum. Konzentriere dich auf das, was du spielen willst, ehe du dem Dirigenten das Zeichen zum Anfangen gibst. Vorsicht mit dem Pedal, schneid keine Grimassen, sing nicht beim Spielen, ändere auf keinen Fall den Fingersatz, sonst kommst du durcheinander.«

Stenhammar war offenbar eine enorme manuelle Begabung vergönnt, eine ungewöhnliche Spannweite der Hand, die ihn zu vollgriffigem und ausgreifendem Akkordspiel prädestinierte. Nicht von ungefähr bestritt er die schwedische Erstaufführung des d-Moll-Konzerts von Johannes Brahms, das andere Pianisten nur mit allerhand suggestiven Tricks und Täuschungsmanövern bewältigen, da ihnen die »Pranke« fehlt, über die der feinsinnige, aber keineswegs zimperliche Klaviervirtuose Wilhelm Stenhammar souverän verfügte. 1894 brachte er sein eigenes b-Moll-Konzert in Stockholm zur Uraufführung, sein Opus 1, das er im selben Jahr auch in Kopenhagen und bei den Berliner Philharmonikern vorstellen durfte: mit Richard Strauss am Pult und umgeben von Anton Rubinsteins Symphonie *Der Ozean* und Eugen d'Alberts Ouvertüre zu *Der Rubin*, lauter Novitäten von einst, die heute nur noch als Raritäten durch die Programme geistern.

Im Fall des Schweden Stenhammar ließe sich sogar behaupten, er habe es nicht anders gewollt, zumindest traf er für sich eine Entscheidung, die eher auf Eingrenzung als auf Ausstrahlung setzte. »Mein Platz ist nördlich von Schleswig, nie war mir das so klar wie jetzt«, bekannte er 1902 in einem Brief an seinen dänischen Verleger und Agenten. »In welcher Hinsicht auch immer, diese ganze übrige Welt da draußen wird mir mehr und mehr zur Qual, und mein Blick richtet sich nach innen.« Demselben Adressaten versicherte er 1906: »Ich habe von Grund auf verstanden, was ich instinktiv schon immer gewusst hatte: Ich bin nicht im Geringsten für die europäische Berühmtheit geschaffen.« Hingegen sah er es als seine »Mission« an, »einen wohlverdienten Platz in der modernen schwedischen Kultur« einzunehmen.

Wie sein legendärer Großonkel Lindblad komponierte Stenhammar unzählige Lieder, außerdem Chorwerke mit und ohne Orchester. Für Klavier schuf er nur wenige, vereinzelte Stücke, eine Sonate, ein Impromptu, ein Intermezzo, Fantasien: fast ausnahmslos frühe Arbeiten (bis auf die *Sensommarnätter* op. 33, die *Spätsommernächte* von 1914). Und auch auf das erwähnte erste Klavierkonzert folgte nur noch ein zweites. Allerdings hatten auch die großen romantischen Vorgänger, Mendelssohn, Schumann, Grieg, Tschairowsky oder Brahms, ihre Klavierkonzerte nicht mehr im Dutzend komponiert; und der etwa gleichaltrige Sergej Rachmaninow stand noch

genauso am Anfang wie Stenhammar selbst. Das Zweite Konzert für Klavier und Orchester in d-Moll op. 23 vollendete Stenhammar an einem Wendepunkt in seiner künstlerischen Laufbahn: 1907, nach mehrjähriger Anstrengung, während eines enttäuschenden Studienaufenthalts in Florenz. Er kehrte noch im Frühjahr nach Schweden zurück, um als Dirigent die Leitung der »Göteborgs orkesterförening« zu übernehmen, die er in den folgenden fünfzehn Jahren zum (bis heute) führenden Orchester in Schweden aufbauen sollte. Gemeinsam mit ihnen, den späteren Göteborger Symphonikern, musizierte er am 15. April 1908 auch die Uraufführung seines d-Moll-Konzerts: freilich als Dirigent, nicht als Interpret des überbordend virtuosens, geradezu olympischen Soloparts, den die schwedische Pianistin Zelmica Morales-Asplund »kreierte« (die in Berlin bei Teresa Carreño, der glamourösen »Kaiserin des Pianos«, studiert hatte).

Stenhammar schrieb ein Konzert in einem und zugleich in vier Sätzen – alles eine Frage der Perspektive, die sich jedoch wie bei einer Kippfigur oder einem Vexierbild ständig ändern kann, zumal die Sätze nicht nur ohne Pause ineinander übergehen, sondern auch in sich vielfach und nach einer sehr eigenen Logik unterteilt sind, so dass beim Hören schon bald die Orientierung verloren gehen dürfte, ob man sich noch im ersten oder längst in einem späteren Satz befinde, ob das *Scherzo* bereits vorüber sei (und plötzlich ist es wieder da), ob das *Adagio* schon begonnen habe – aber dann fängt der langsame Satz eigentlich erst an. Diese labyrinthische Vieldeutigkeit und Verschachtelung der Formen schaute sich Stenhammar bei den großen Romantikern ab, namentlich bei Schumann und Liszt. Und natürlich gehört auch die rhapsodische Freiheit im weit aufgefächerten, akkordgesättigten, unberechenbaren und sprunghaften, improvisatorisch abschweifenden Solopart, der jeden klassischen Formplan durchkreuzt, in die Tradition der transzendentalen romantischen Virtuosität, wie überhaupt die große pianistische Geste, die auftrumpfende Rhetorik.

Und als wäre der erste Satz nicht ohnehin schon reich genug an Überraschungen, Wendungen, Verwirrungen, lässt Stenhammar Klavier und Orchester im Kopfsatz auch noch in zwei Tonarten spielen, d-Moll und cis-Moll: Eine ziemlich beunruhigende Kontinentaldrift zieht dieses Konzert auseinander, das weder im dialogischen Wechselspiel zwischen Solist und Ensemble noch im Triumph des Einen über die Anderen sein Ziel findet, sondern in diesem merkwürdigen Nebeneinander, als wären sie durch eine gläserne Wand getrennt oder sprächen in zwei Sprachen oder würden permanent aneinander vorbeireden. Ein subversives Experiment, das der Schwede Stenhammar da am Beginn des 20. Jahrhunderts unternimmt, im Rahmen einer Komposition, die durchaus nicht zur Avantgarde strebt. Ganz im Gegenteil: »In diesen Zeiten eines Arnold Schönberg träume ich von einer Kunst, die von Arnold Schönberg weit entfernt ist: klar, freudvoll und naiv«, verkündete Stenhammar.

Aber wenn Schluss ist, ist ganz und gar Schluss. Stenhammar beschließt sein Zweites Klavierkonzert, dem kein drittes mehr folgen sollte, mit einem *Finale*, wie es finaler nicht mehr vorstellbar wäre: eine einzige rauschhafte Schlusssteigerung, eine Art Meta- oder Mega-Finale, ein unwiderstehliches, aber auch unwiderrufliches Ende, sogar »per aspera ad astra«, von d-Moll nach D-Dur, mit allen formalen, harmonischen, dramaturgischen und symbolischen Ausrufezeichen gespickt. Genug ist genug!!! Stenhammar ließ den Vorhang fallen. Und begann in den Jahren, die kommen sollten, noch einmal ganz von vorn, als hätte er nie zuvor einen Takt komponiert.

VON DER ÄSTHETIK DES WIDERSTANDS

Zu Ludwig van Beethovens Dritter Symphonie

Matthias Henke

Entstehungszeit

1802/1803

Widmung

»Composta per festeggiare il sovvenire di un grand 'uomo e dedicata A Sua Altezza Serenissima il Principe di Lobkowitz«

Erste öffentliche Aufführung

7. April 1805 im Theater an der Wien in einer Akademie des Geigers Franz Clement unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

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

Es geschah im Jahr 1801, als Beethoven seine *Mondscheinsonate* vollendete, dass ein junger Mann zu Fuß aus dem nahe Leipzig gelegenen Grimma aufbrach, um seinen Liebeskummer zu vergessen. Er unternahm einen Gewaltmarsch, der bis August 1802 dauerte. 6000 Kilometer legte er dabei zurück – eine Tour de Force, auch wenn er euphemistisch von einem Spaziergang sprach. Der führte ihn bis nach Syrakus. Kaum weniger sensationell als eine solche, »auf Schusters Rappen« zurückgelegte Reise war der Bericht über das Erlebte, den der »Spaziergänger« 1803 veröffentlichte. Denn Johann Gottfried Seume, so hieß der Akteur, zeigte sich hier als Chronist, dem ein sicheres Gespür für die politischen Entwicklungen in Europa zu eigen war. Eindrucksvoll sind seine Schilderungen des postrevolutionären Paris, das Seume auf der Rückreise streifte. So zeichnete er ein widersprüchliches bis negatives Bild Napoleons, dessen Hang zur Tyrannei er scharf rügte. Er bewunderte »seinen Scharfblick, seine politische wie militärische Größe«, aber Bonaparte sei »inzwischen absoluter und despotischer als irgendein König von Frankreich«.

1803, das Jahr, in dem Seumes *Spaziergang nach Syrakus* in Buchform erschien, war auch für Beethoven ein besonderes. Denn er vollendete damals jenes Werk, das sein Image wie kein zweites prägen sollte: die *Eroica*, seine inzwischen Dritte Symphonie. Die Umstände ihrer Widmung gehören seit eh und je zum bildungsbürgerlichen Allgemeinwissen. Anfangs hatte Beethoven seine neue Schöpfung Napoleon zueignen wollen, wenig später aber den entsprechenden Vermerk in der Partitur getilgt. Ob er die Änderung vornahm, weil er Bonaparte, den Kaiser von eigenen Gnaden, als Verräter an der Revolution betrachtete, oder ob er die *Eroica* aus taktischen Gründen umwidmete, weil er sich durch die neue Adressierung an seinen Gönner Fürst Lobkowitz finanzielle Vorteile versprach, sei dahingestellt. Jedenfalls teilte Beethoven Seumes ambivalente Haltung zu Napoleon und hegte für den sächsischen Schriftsteller eine besondere Sympathie. Er besaß nicht nur ein Exemplar des *Spaziergangs*, sondern zitierte in seinem 1812 eröffneten Tagebuch auch einige Sätze des Reiseberichts. Ja, als Beethoven 1811 den nordböhmischen Badeort Teplitz besuchte, in dem Seume kurz zuvor verstorben war, ließ er es sich nicht nehmen, dessen Grab zu besuchen.

Die Entstehungszeit der *Eroica*, also die Jahre 1802 bis 1803, waren für Beethoven aber auch deshalb weichenstellend, weil er sich damals gründlich mit seiner schleichenden Ertaubung auseinandersetzte und seine Lebensperspektiven auslotete – mit dem Fazit, dass er sein Leid tragen wolle, »dieses elende Leben«, bis er »all das« hervorgebracht habe, wozu er sich »aufgelegt fühle«. Das von Beethoven im sogenannten *Heiligenstädter Testament* skizzierte Selbstbild trug zweifelsohne Züge des Heroischen, verstand er sich doch als Künstler, der persönliche (aber auch gesellschaftliche) Widrigkeiten überwinden will, um sein Werk zu vollenden. So gesehen kann man Beethovens *Testament*, hinter dem sich eigentlich ein Brief an seine Brüder verbirgt, als Seitenstück der *Eroica* deuten, die ja ebenfalls das Schicksal eines Menschen reflektiert, der – aus welchen Gründen auch immer – einen schweren, außergewöhnlichen Weg zu gehen hat. »Composta per festeggiare il sovvenire di un

grand'uomo«, lautet denn auch der Untertitel der Symphonie: »Komponiert, um die Erinnerung an einen großen Mann zu feiern«.

Die Kategorie des Außergewöhnlichen hat Beethoven auf eine Weise umgesetzt, die seine Zeitgenossen in den Bann zog, gelegentlich gar verschreckte. »Ohrenfällig« ist vor allem die ungewöhnliche Dauer der *Eroica*. Schon die Länge des ersten Satzes (*Allegro con brio*) muss überrascht haben, entspricht sie doch der einer frühen Haydn- oder Mozart-Symphonie insgesamt. Unfassbar, unbegreiflich erschien den Hörern aber auch die eigenartige Sogwirkung der Symphonie, die ihnen förmlich den Atem raubte. Nicht von ungefähr bat 1807 ein Rezensent der in Leipzig erscheinenden *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, man möge doch nach dem zweiten Satz, dem Trauermarsch, eine »stille, feyerliche Pause von einigen Minuten« einfügen. Außergewöhnlich sind aber nicht nur Rahmen wie Dramaturgie der *Eroica*, exzeptionell sind auch zahlreiche ihrer Details – etwa gleich die eröffnenden Akkorde. Sie zertrümmern gewissermaßen die musikalischen Restbestände des Absolutismus. Denn sie fegen die langsame Einleitung der sogenannten »Französischen Ouvertüre« hinweg, die Jean-Baptiste Lully am Hof von Sonnenkönig Ludwig XIV. etabliert hatte. Haydn hatte dieser festlichen, meist von punktierten Rhythmen durchwirkten Einleitung noch in seinen *Londoner Symphonien* gehuldigt. Jetzt, nur wenige Jahre später, mit der wirkungsmächtigen *Eroica*, scheint sie bereits einer versunkenen Welt anzugehören, wirkt sie veraltet wie eine höfische Perücke. Querständig zur Konvention zeigt sich Beethoven aber auch in der Behandlung des thematischen Materials. Nach den beiden Einleitungsakkorden beginnt in den Celli eine dreiklangsmelodisch geprägte, den Ton ›C‹ umkreisende Phrase. Sie mündet alsbald in einem ›Cis‹. Es stellt nicht nur die Grundtonart Es-Dur infrage, sondern bestimmt als Moment der Verunsicherung und Destabilisierung auch den weiteren Verlauf des *Allegro con brio* überschriebenen Kopfsatzes. Denn Themen im Sinn einer festumrissenen Kontur, beispielsweise eines aus jeweils vier Takten bestehenden Gebildes, sucht man vergebens. Vielmehr wohnt der Hörer einem Prozess unablässiger Veränderungen bei, der für ständige Spannung sorgt. Das relativ kurze zweite Thema, den Seitensatz, führen die Holzbläser ein, Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott – mit blockhaften Akkorden, die sich jedoch unversehens in stufenmelodische Wendungen auflösen. Synkopierende Sforzati bringen gegen Ende der Exposition das metrische Grundmuster (den Dreiviertel-Takt) ins Wanken. Der Wiederholung der Exposition folgt eine Durchführung, die das bislang Gehörte kaleidoskopartig bricht und immer wieder neu zusammensetzt. Besonders auffällig mutet hier ein Abschnitt an, den beinahe 50 Sforzati interpunktieren: Das Prozesshafte, das dynamisch Drängende scheint sich zu stauen, bevor es sich in einem dritten Thema, das dem Zwiegesang der Oboen überantwortet ist, freundlich auflöst. Über den Tremoli der hohen Streicher leitet das Horn mit dem verkürzten Dreiklangsmotiv des Satzbeginns alsbald die Reprise ein – eine irritierende Aktion, die wie ein falscher Einsatz klingt, weil die Celli unmittelbar mit der kompletten Phrase folgen.

Außergewöhnlich ist auch der zweite Satz, eine *Marcia funebre* c-Moll im Tempo eines *Adagio assai*. Denn sie steht am Beginn einer langen, bis ins 20. Jahrhundert reichenden Tradition, die symphonische Architektur durch Märsche oder Marschhaftes zu bereichern, man denke nur an Hector Berlioz und seinen *Marche au supplice* in der *Symphonie fantastique* oder die entsprechenden Charaktere bei Gustav Mahler. Die Kommentatoren verweisen meist auf die Tatsache, dass Beethovens »Trauermarsch« an die Usancen der Französischen Revolution erinnert, gefallene Helden mit einer festlichen Musik zu ehren. Die anfänglichen Rollfiguren in den Kontrabässen untermauern diese Verwandtschaft, ebenso die vielen trommelhaften Tonrepetitionen. Beethoven übernimmt das Muster eines zeremoniellen Marsches, aber keinesfalls eins zu eins. Er überhöht ihn vielmehr, etwa indem er ihm durch die Fugato-Strukturen des C-Dur-Mittelteils eine sakrale Aura verleiht oder aber durch heftige Ausbrüche für eine Emotionalität sorgt, die sich mit ritueller Würde nur schlecht vereinbaren lässt.

Beethovens Vorstoß in neue, bis dahin nicht erahnte Dimensionen lässt sich ebenfalls am dritten Satz ablesen, einem *Allegro vivace* untitleden *Scherzo*. Auch ihn kann man als Absage an den Geist des Absolutismus verstehen. Denn mit seinem Vorläufer, dem galant-zierlichen Menuett, dem Lieblingstanz des Sonnenkönigs, hat es kaum noch etwas gemein. Vor allem durch sein rasantes Tempo versetzt es in Champagnerlaune, eignet ihm etwas Ekstatisches. Dem rasanten Treiben bietet das *Trio*, der Mittelteil des *Scherzos*, Einhalt. Es wartet – erstmals in der Geschichte

der Symphonie – mit dem prächtigen Klang dreier (!) Hörner auf. Sie verstehen es, den Raum zu öffnen, atmen Weite und zaubern eine Atmosphäre von Freiheit wie Frische herbei.

Der »Schluss«, so der anfangs erwähnte Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, »vereinigt nochmals alles, was ein gut besetztes Orchester an Leben, Fülle und Energie geben kann; er ist ein wahrer Jubel aller Instrumente, der den Zuhörer ergreifen, begeistern, fortreißen muss.« Doch ist es nicht nur die klangliche Opulenz, die das *Finale* auszeichnet. Das *Allegro molto*, hinter dem sich ein aufgelockerter Variationensatz verbirgt, weiß auch durch seine Steigerungswellen und den Reichtum seiner Texturen zu begeistern. Ein mächtiges Unisono, das in wuchtige Akkorde mündet, bildet den Anfang. Ihm folgt, im Pizzicato der Streicher, zunächst der Bass des Themas, dann das anmutige Thema selbst: vorgetragen von den Holzbläsern. Es ist allerdings weit mehr als eine rein musikalische Figuration, sondern ein versteckter Hinweis auf Napoleon. Beethoven hatte das tänzerische Thema nämlich aus seinem 1801 uraufgeführten Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus* übernommen, das wiederum eine Eloge auf Bonaparte war. Denn bevor sich dieser zum Kaiser hatte krönen lassen (1804), sah man in ihm einen Freiheitskämpfer – dem griechischen Halbgott Prometheus vergleichbar, der den Menschen einst die Kultur geschenkt hatte. Beethovens den Idealen der Revolution verpflichtete Haltung offenbart sich außerdem in einem von ihm begründeten symbolischen Kunstgriff, der sogenannten Themenapotheose. Sie kommt gegen Satzende zum Tragen, wenn das »Napoleon«-Thema im Fortissimo, unterstützt von Hörnern und Pauken, seine größte Strahlkraft entfaltet: Als habe der Komponist bekunden wollen, dass die Revolution dereinst siegen und er selbst das ihm auferlegte Schicksal letztendlich meistern würde.

BIOGRAPHIEN

MARTIN STURFÄLT

Der schwedische Pianist Martin Sturfält stammt aus Katrineholm und begann mit vier Jahren Klavier zu spielen. Er studierte am Königlichen Musikkolleg in Stockholm bei Esther Bodin-Karpe und Stefan Bojsten sowie an der Guildhall School of Music and Drama in London bei Paul Roberts und Ronan O’Hora. Seit seinem elften Lebensjahr gibt Martin Sturfält Rezitale und Kammermusikabende in Europa und Asien. Als Solist ist er u. a. mit dem Hallé Orchestra, dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra und dem Schwedischen Radiosymphonieorchester unter der Leitung so namhafter Dirigenten wie Herbert Blomstedt, Mark Elder, Thomas Dausgaard und Andrew Manze aufgetreten. In Klavier-Wettbewerben gewann er mehrfach Erste Preise, wie 2004 den John Ogdon Prize und 2005 den Terence Judd Award. Martin Sturfält pflegt ein umfangreiches Repertoire vom Barock bis zur zeitgenössischen Musik, darunter bevorzugt Beethoven, Chopin, Schumann und Messiaen. Besonderes Augenmerk legt er aber auf Werke schwedischer Komponisten, die er regelmäßig aufs Programm setzt und damit international bekannt macht. Er wird gerne als Botschafter der schwedischen Musik bezeichnet, wofür er hohe Anerkennung erfährt, so für seine Aufnahmen der Klavierkonzerte von Adolf Wiklund mit dem Helsingborg Symphony Orchestra unter der Leitung von Andrew Manze und des Klavierkonzerts von Anders Nilsson. Seine Einspielung von Werken für Klavier solo von Stenhammar nannte *The Independent on Sunday* »die bedeutendste Hommage an Stenhammars absolutes Verständnis für die Stimme des Klaviers – subtil, beweglich und wunderschön schattiert.« Martin Sturfält, der in dieser Woche sein Debüt beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks gibt, hat das Zweite Klavierkonzert von Wilhelm Stenhammar unter Herbert Blomstedts Leitung bereits mehrmals aufgeführt. Nach neun Jahren in London lebt Martin Sturfält heute in Schweden auf dem Land und widmet sich neben seinem Klavierspiel der Bienenzucht.

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. Tournées 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.

HERBERT BLOMSTEDT

Nobel, charmant, uneitel, bescheiden – im Zusammenleben von Menschen mögen solche Eigenschaften eine große Rolle spielen und geschätzt werden. Für Ausnahmereischeinungen wie Dirigenten sind sie eher untypisch. Aber wie auch immer die Vorstellung sein mag, die sich die Öffentlichkeit von Dirigenten macht, Herbert Blomstedt bildet darin eine Ausnahme, gerade weil er jene Eigenschaften besitzt, die man so wenig auf den Nenner eines dirigentischen Herrschaftsanspruchs bringen kann. Dass er in vielerlei Hinsicht die gängigen Klischeevorstellungen widerlegt, sollte freilich nicht zu der Annahme verleiten, dieser Künstler verfüge nicht über Durchsetzungskraft für seine klar gesteckten musikalischen Ziele. Wer einmal die Konzentration auf das Wesentliche der Musik, die Präzision in der Formulierung musikalischer Sachverhalte, wie sie aus der Partitur aufscheinen, die Hartnäckigkeit in der Durchsetzung einer ästhetischen Anschauung in den Proben von Herbert Blomstedt erleben konnte, der wird wohl erstaunt gewesen sein, wie wenig es dazu despotischer Maßnahmen bedurfte. Im Grunde vertrat Herbert Blomstedt schon immer jenen Künstlertyp, dessen fachliche Kompetenz wie natürliche Autorität allen äußerlichen Nachdruck überflüssig macht. Sein Wirken als Dirigent ist untrennbar verknüpft mit seinem religiösen und menschlichen Ethos, entsprechend verbinden sich in seinen Interpretationen große Partiturgenaugigkeit und analytische Präzision mit einer Beseeltheit, die die Musik zu pulsierendem Leben erweckt. So hat er sich in den mehr als 60 Jahren seiner Karriere den uneingeschränkten Respekt der musikalischen Welt erworben.

In den USA als Sohn schwedischer Eltern geboren und in Uppsala, New York, Darmstadt und Basel ausgebildet, gab Herbert Blomstedt 1954 sein Debüt als Dirigent mit dem Stockholmer Philharmonischen Orchester. Es folgten Positionen als Chefdirigent bei den Osloer Philharmonikern, beim Dänischen Nationalen Symphonieorchester, beim Schwedischen Radio-Sinfonieorchester und bei der Staatskapelle Dresden. Anschließend wirkte er als Music Director des San Francisco Symphony Orchestra, als Chefdirigent des NDR Sinfonieorchesters sowie als Gewandhauskapellmeister in Leipzig. Seine ehemaligen Orchester in San Francisco, Leipzig, Kopenhagen, Stockholm und Dresden ernannten ihn ebenso zum Ehrendirigenten wie die Bamberger Symphoniker und das NHK Symphony Orchestra Tokyo. Herbert Blomstedt ist Mitglied der Königlich-Schwedischen Musikakademie, mehrfacher Ehrendoktor und Träger des Großen Verdienstkreuzes der Bundesrepublik Deutschland. Mit über 90 Jahren steht er nach wie vor mit enormer geistiger und körperlicher Präsenz, voller Elan und künstlerischem Tatendrang am Pult aller führenden internationalen Orchester.

IMPRESSUM

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

SIR SIMON RATTLE

Designierter Chefdirigent

ULRICH HAUSCHILD

Orchestermanager

(Elternzeitvertretung vom
1.1.2021 bis 31.12.2021)

NIKOLAUS PONT

Ab 1.1.2022

Bayerischer Rundfunk

Rundfunkplatz 1

80335 München

Telefon: (089) 59 00 34 111

PROGRAMMHEFT

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK

Publikationen Symphonieorchester

und Chor des Bayerischen Rundfunks

REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)

Dr. Vera Baur

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG

Antonia Schwarz, München

TEXTNACHWEIS

Wolfgang Stähr: Originalbeitrag; Matthias Henke: aus den Programmheften des BRSO vom 26./27.
April 2018; Biographien: Renate Ulm (Sturfält); Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO;
Blomstedt).

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Wilhelm Hansen Musikforlag, Stockholm und Göteborg (Stenhammar)

© Bärenreiter-Verlag, Kassel (Beethoven)