

**BRSD
BEETHOVEN
HARG
FISCHER**

Donnerstag 13.1.2022
Freitag 14.1.2022
Sonderkonzert
Herkulesaal
20.00 – 21.45 Uhr

2021/2022

EIN GESUNDES NEUES JAHR UND VIELEN DANK!

**Das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
wünscht Ihnen, seinem Publikum,
ein gesundes neues Jahr,
dankt Ihnen für Ihre aufmerksame Zuwendung
und freut sich auf viele weitere gemeinsame Konzerterlebnisse.**

MITWIRKENDE

IVÁN FISCHER
Leitung

CHRISTIANE KARG
Sopran

**SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS**

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr
Moderation: Antonia Morin

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Freitag, 14.1.2022
Pausenzeichen:
Falk Häfner im Gespräch mit Christiane Karg

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

PROGRAMM

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Symphonie Nr. 8 F-Dur, op. 93

- Allegro vivace e con brio
- Allegretto scherzando
- Tempo di Menuetto – Trio
- Finale. Allegro vivace

LUDWIG VAN BEETHOVEN

»Ah! Perfido!«, Szene und Arie für Sopran und Orchester, op. 65

- Recitativo. Allegro con brio »Ah! Perfido!« –
- Aria. Adagio – Allegro assai »Per pietà, non dirmi addio«

Pause

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Symphonie Nr. 5 c-Moll, op. 67

- Allegro con brio
- Andante con moto
- Allegro –
- Finale. Allegro – Presto

VERRÜCKTE TÖNE

Zu Ludwig van Beethovens Achter Symphonie F-Dur, op. 93

Jörg Handstein

Entstehungszeit

1812

Uraufführung

27. Februar 1814 im Großen Redoutensaal in Wien, mit *Wellingtons Sieg* und der Siebten Symphonie

Lebensdaten des Komponisten

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

Diesmal kommt Beethoven gleich zur Sache. Keine langsame Einleitung, aus der sich das Thema erst herauschält, kein Vorspann oder schlagkräftiges Motto (Tatatataaa!) eröffnet die Symphonie. Die Achte beginnt mit der klaren Formulierung des Themas, genau abgezirkelt in drei mal vier Takten, regelmäßig und symmetrisch gebaut wie nach dem Lehrbuch. Ist das nun endlich einmal eine »normale« Symphonie? Konservative Kritiker hatten den Komponisten nach seiner Siebten schon reif für das Irrenhaus erklärt ...

Beethoven plante zunächst ein Klavierkonzert, bis er sich entschloss, den dafür schon skizzierten Beginn lieber für eine neue Symphonie zu verwenden. Die Entscheidung fiel wohl irgendwann im Juni 1812, während er noch an der Siebten arbeitete. Kurz darauf packte er Skizzenbuch und Notenblätter ein und begab sich, nach einem Abstecher nach Prag, auf Kur in das böhmische Bad Teplitz. »Hier haben noch Kranke ihr Heil gefunden, an denen alle Mittel der Kunst erschöpft worden waren, und wenn von einem Bade gilt: ›die Blinden sehen, die Lahmen gehen, und die Tauben hören‹, so gilt es von diesem.« Die zeitgenössischen Bäderführer versprachen Wunder, und alle, die auf sich hielten, Adelige und Neureiche, Dichter und Denker, ja selbst kaiserliche Herrschaften kurten in Böhmen. Das allerdings war kein pures Vergnügen, denn das alkalische, eisenhaltige Heilwasser schmeckte grausam: »Kaum habe ich mein Inneres mit einer tüchtigen

Quantität desselben anfüllen müssen, so muß ich nun auch wieder das Äussere um und um bespülen lassen«, klagte Beethoven. Schöne Wandelgänge und die dort erklingende »heitere Musik« sollten den Gästen die Trinkkur versüßen, aber diese Frühform von Wellness-Beschallung entsprach wohl kaum Beethovens Geschmack.

Was ihn jedoch am meisten umtrieb, war die Begegnung mit einer Frau in Prag. Was da zwischen dem 3. und 4. Juli 1812 geschehen ist, wird wohl immer ein Geheimnis bleiben. Aber der kurz darauf in Teplitz geschriebene Brief an die »Unsterbliche Geliebte« lässt keine Zweifel, dass es ein zutiefst aufwühlendes Stelldichein gewesen sein muss. In atemlosen, zerrissenen Sätzen drängt Beethoven die Geliebte, »ganz vereinigt« mit ihm zu leben, ihn also zu heiraten und dafür schmerzlichste »Aufopferungen« zu ertragen: »die Liebe fordert alles«. Falls es sich um Gräfin Josephine Brunsvik handelte (wofür heute die meisten Indizien sprechen), hätte sie mit der Heirat das Sorgerecht für ihre geliebten Kinder verloren. Eine Lösung für das Dilemma gab es nicht. Der Biograph Jan Caeyers hält es für »offensichtlich, dass Beethoven im Sommer 1812 jede Aussicht auf ein glückliches Eheleben verlor«. Wie sehr ihn der Verlust seiner Hoffnungen verbitterte, mag man daran ablesen, wie er im Herbst mit seinem jüngeren Bruder Johann verfuhr: Dass dieser mit seiner Geliebten mehr oder weniger offen zusammenlebte, denunzierte Beethoven der Polizei, und er betrieb die Ausweisung der »unmoralischen« Weibsperson. Aber er konnte nichts dagegen tun, dass sie Johann schließlich einfach heiratete.

Unter diesen Umständen entstand also die Achte Symphonie, die gewöhnlich als heiter, unbeschwert und humorvoll gilt. Beethovens Gefühlslage spielte meist keine Rolle beim Verfassen von Kunst, allenfalls in Klavier- und Kammermusik konnte Persönliches einfließen. Was zählte, war die Realisierung einer Idee, und wenn er einmal eine solche hatte, ließ er nicht locker – egal wie es ihm gerade ging. Ein markantes Rufmotiv (mit dem sich später Gustav Mahler zum Mittagessen anzukündigen pflegte) setzt das eingangs beschriebene Hauptthema in Gang (*Allegro vivace e con brio*). Ähnlich der Kompositionsweise Mozarts wird das bereits ausgefeilte und in sich geschlossene Thema nicht weiterentwickelt. Stattdessen folgen nun Schlag auf Schlag Überraschungen. Ein großer Spaß für Kenner der Sonatenform ist die Hinleitung zum Seitenthema, die sich auf einem nicht gerade zielführenden Akkord festsetzt. Zaghafte verrücken die Streicher diesen Akkord, aber auch so führt er noch nicht in die richtige Tonart: Das Seitenthema erklingt ganz regelwidrig in D-Dur. Erst die Melodie selbst findet mit mozartischer Anmut und Leichtigkeit zur richtigen Tonart C-Dur, die allerdings ein leise lauender Akkord gleich wieder unterminiert. Umso kräftiger wird der Ton »C« am Ende dieser dichten und ereignisreichen Exposition festgeklopft. Das Klopfmotiv wird nun in der Durchführung mit dem anfänglichen Rufmotiv kurzgeschlossen, in dem noch eine Menge Energie steckt. Ungeheure Spannung baut sich auf, wie Blitze fahren die verschobenen Takt-Akzente in die Tonmassen. Die Spannung entlädt sich so explosiv, dass Durchführung und Reprise geradezu durcheinandergeraten. Man könnte an die »vernichtende oder unendliche Idee des Humors« denken, die Jean Paul schon bei Haydn herauszuhören meinte. Hier aber erst scheint diese Idee vollständig realisiert zu sein: Die Energien sprengen das kleinere Format der Symphonie von innen her auf. Beethoven treibt ein ironisches Spiel mit den Hörern, die eine »normale« klassische Symphonie erwarten.

Was in der Achten auffällig fehlt, ist ein langsamer Satz. Bereits das *Allegretto* der Siebten Symphonie, obwohl melancholisch gestimmt, war nicht wirklich langsam, das *Allegretto scherzando* verweigert nun auch jede Gefühlshaltung. »Nur keine Sentimentalitäten«, hat sich Beethoven, von der Liebe enttäuscht, vielleicht gedacht. Also lieber etwas Mechanisches! Ob er bei der tickenden Begleitung einen musikalischen Taktgeber (Mälzels Metronom kam allerdings erst 1815 auf den Markt) oder eine Uhr (wie Haydn in seiner Symphonie Nr. 101) im Auge hatte, bleibt unbekannt. Auf jeden Fall spielt der Satz mit der Idee von Zeitmessung und zeitlichen Ordnungsmustern. Er scheint abzuschnurren wie eine fein und kompliziert gebaute Apparatur. Bei dem Thema kann man sich ein tanzendes Püppchen auf einer Spieldose vorstellen, und die motivischen Partikel greifen ineinander wie Rädchen. Doch der Schein des Funktionierens täuscht: Denn der metrische Schwerpunkt des Themas liegt keineswegs passgenau im Metrum der Begleitung, und die Bauteile verschieben sich immer wieder gegeneinander. Darin liegt der Humor des Satzes: Es hakt, stockt und rumpelt. Es ist ein buchstäblich »verrücktes« Uhrwerk, das am Schluss dann fast durchdreht und auseinanderfällt.

Im dritten Satz drosselt Beethoven sein übliches *Scherzo*-Tempo zu einem *Tempo di Menuetto*, das gemächlich die gute alte Zeit heraufbeschwört. Dazu getanzt werden kann trotzdem schlecht, da schon die zwei vorgeschalteten Takte Verwirrung stiften. Die Trompeten und die Pauken kommen gerne mal zu früh oder zu spät, und im zweiten Teil rückt der Auftakt gar in die Mitte des Taktes: Das Tänzchen der bezopften Gesellschaft gerät ganz aus der *Façon*. Auch im melodien-seligen *Trio* gibt es kleine Störungen des nostalgischen Behagens. Solche Scherze liebte schon Haydn, aber die konsequenten »Falschheiten« verraten schon einen besonders bissigen Humor.

Im *Allegro vivace* bricht schließlich eine ganze Flut von übermütigen Einfällen über den Hörer her. Obwohl eher kurz, ist dieses *Finale* wie in jeder Beethoven-Symphonie seit der Fünften eine Steigerung und Überhöhung der vorangegangenen Sätze. Nun ergreift der Humor die Herrschaft über alles. Der erste Streich folgt sogleich im Thema selbst: ein laut und falsch hereinplatzendes »Cis«, das schlagartig auch die volle Lautstärke des Orchesters einschaltet. Das ist gewiss ein Spaß mit dem Holzhammer, aber der ganze Witz offenbart sich erst in der Reprise: Da verrückt das »Cis« das Thema nach fis-Moll, bringt also die ganze Tonalität durcheinander. Sie muss ziemlich gewaltsam wieder zurechtgerückt werden. Weit mehr als im ersten Satz wird der Hörer von Überraschungen aus der Bahn geworfen. Ein zeitgenössischer Kritiker meinte, ungeübte Ohren hätten es schwer, »diese anscheinend chaotische Verwirrung zu enträtseln«. Heute rätseln Musikwissenschaftler, wie man diesen Satz am besten mit der Form des Sonatensatzes übereinbringt. Aber das ist nur unter großen Verrenkungen möglich, und solche ernsthaften Analysen reizen daher fast zum Lachen. Der Humor erfasst die ganze Form, er verzerrt ihre Proportionen und verwickelt ihre Logik in Widersprüche. Hier greift die *Humoristische Totalität* nach Jean Paul: »Der Humor ist ein Geist, der das Ganze durchzieht und unsichtbar beseelt.« Erstmals gilt das für eine ganze Symphonie. Und vielleicht gibt es doch einen Bezug zu Beethovens Lebenslage: Lachen befreit und löst die Spannungen von Ideal und Wirklichkeit, wie er sie erleiden musste. »Nach jeder pathetischen Anspannung gelüstet der Mensch ordentlich nach humoristischer Abspannung«, meint Jean Paul.

Im Jahr 1814 stand Beethoven auf dem Gipfel seiner Popularität. Die Erwartungen an die Achte Symphonie lagen hoch – und wurden offenbar enttäuscht. Die Uraufführung, so die *Allgemeine musikalische Zeitung*, machte »keine Furore«. Die zuvor gespielte Siebte habe das Publikum bereits so übersättigt, dass es zu angespannt für dieses komplexe Werk gewesen sei. Beethoven hatte für die etwas laue Aufnahme eine andere Erklärung: »Eben weil sie viel besser ist«.

PSYCHOGRAMM EINER VERLASSENEN FRAU

Beethovens Szene und Arie *Ah! Perfido!* zwischen Konzertpodium und Opernbühne Florian Heurich

Entstehungszeit

1796

Widmung

Gräfin Josephine von Clary-Aldringen

Uraufführung

Erste gesicherte Aufführung: 21. November 1796 in Leipzig mit Josepha Duschek

Gesangsszenen, die losgelöst aus dem dramatischen Kontext einer Oper einen Widerstreit unterschiedlichster Affekte schildern und zudem als Bravournummern für die Sängerstars der Zeit dienten, waren keine Seltenheit im 17. und 18. Jahrhundert. Die Texte stammten meist aus älteren Libretti, oft von Pietro Metastasio, dem wichtigsten Librettisten der Opera seria. Der Gattungsbegriff Konzertarie kam allerdings erst im Nachhinein zur Bezeichnung solcher Werke auf, seinerzeit sprach man etwa von »Scena«, »Scena drammatica« oder sogar »Cantata scenica«.

Zwar reiht sich Beethoven mit *Ah! Perfido!* genau in diesen Kontext der Konzertarie ein, die zuvor mit Mozart und Haydn zu einer besonderen Blüte gelangt war, zugleich gibt dieses Stück jedoch

auch mehrere Rätsel auf. So stammt der Text des Rezitativs von Metastasio, nämlich aus dem Libretto *Achille in Sciro*, erstmals vertont 1736 von Antonio Caldara, der Autor des Arientexts »Per pietà, non dirmi addio« ist jedoch unbekannt. Auch bleibt unklar, warum das Werk erst 1805, also neun Jahre nach der Komposition 1796, im Druck erschien und später eher willkürlich die relativ hohe Opus-zahl 65 erhielt, obwohl es sich doch eigentlich um ein Frühwerk handelt. Schließlich ist auch nicht definitiv sicher, wer diese in Prag komponierte Konzertarie zum ersten Mal gesungen hat. Vieles spricht für die gefeierte Primadonna Josepha Duschek, von der eine Aufführung am 21. November 1796 in Leipzig nachgewiesen ist und die möglicherweise das Werk kurz zuvor schon einmal in ihrer Heimatstadt Prag dargeboten hat. Für die Leipziger Aufführung wurde das Werk jedenfalls angekündigt als »Italienische Scene, comp. für Mad. Duschek von Beethoven«. Die eigentliche Widmungsträgerin ist jedoch die Gräfin Josephine von Clary-Aldringen, so ist es auf einer von Beethoven selbst überprüften frühen Abschrift der Partitur vermerkt, eine begabte Amateursängerin, die allerdings wohl kaum die für dieses Stück nötige stimmliche Virtuosität besessen haben dürfte.

In Wien präsentierte Beethoven das Werk erstmals am 22. Dezember 1808 in einer Akademie, die wegen ihrer übermäßigen Länge und schlechten Aufführungsbedingungen jedoch einen eher zweifelhaften Eindruck hinterließ. Am selben Abend wurden zudem das Vierte Klavierkonzert, die Fünfte und Sechste Symphonie, die *Chorfantasie* und Teile aus der C-Dur-Messe op. 86 im eiskalten Theater an der Wien gespielt. Der Komponist Johann Friedrich Reichardt, der das Konzert besuchte, berichtete von »eine[r] lange[n] italienische[n] Scene, von Demoiselle Killizky, der schönen Böhmin mit der schönen Stimme, gesungen. Dass das schöne Kind heute mehr zitterte als sang, war ihr bei der grimmigen Kälte nicht zu verdenken: denn wir zitterten in den dichten Logen in unsere Pelze und Mäntel gehüllt.« Die seinerzeit erst siebzehnjährige Sängerin Josephine Killitschky war kurzfristig für die ursprünglich angesetzte Anna Milder – zuvor die Uraufführungs-Leonore in *Fidelio* – eingesprungen, mit der sich Beethoven zerstritten hatte.

Mit *Ah! Perfido!* knüpft der Komponist an den Typus der dramatischen Gesangsszene an, wie ihn etwa ein Jahr zuvor Haydn mit seiner *Scena di Berenice* verwirklicht hatte, nämlich die Szene einer verlassenen, von widerstreitenden Gefühlen zerrissenen Frau, deren emotionale Ausbrüche sich in einem ausgedehnten Rezitativ entladen und schließlich in eine zweiteilige Arie münden. Als Beethoven 1792 von Bonn nach Wien gekommen war, hatte er Unterricht bei Haydn genommen, und selbst wenn das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler keineswegs frei von Konflikten war und Beethoven später einmal behauptete, nie etwas von Haydn gelernt zu haben, so ist doch gerade in *Ah! Perfido!* eine gewisse Vorbildfunktion des älteren Komponisten erkennbar. Der Rezitativtext von Metastasio schildert eine mythologische Begebenheit: Die von Achilles verlassene Deidamia schwankt zwischen wütendem Aufbegehren gegen ihren treulosen Geliebten und hoffnungslosem Schmerz über den Verlust, der in dem Wunsch zu sterben gipfelt. In der Konzeption dieser Szene hat Beethoven den Kontext in Metastasios Libretto und eine quasi-dramatische Situation sicherlich mitgedacht, wenn er das Stück mit einer kurzen, erregten Orchestereinleitung beginnen lässt, in der man die wütende Deidamia förmlich über die Bühne rasen sieht, bevor sie Achilles als »perfido, spergiuo, barbaro traditor« (»treulosen, wortbrüchigen, barbarischer Verräter«) beschimpft. Auf Worte des Abschiedsschmerzes folgt erneutes Aufbrausen und eine feierliche Anrufung der Götter mit der Bitte um gerechte Strafe für den einstigen Geliebten. Das Rezitativ endet ganz zart, die Wut hat sich in stille Trauer gewandelt, genau jenen Affekt, der auch das langsame erste Arientempo bestimmt. Hier mündet eine beseelte Kantilene schließlich auf das Wort »morirò« (»ich werde sterben«) in tief empfundene Todessehnsucht. Dieses Lamento geht über in einen Allegro-Teil, der aber auch immer wieder durchsetzt ist mit langsamen, klagenden Passagen als Kontrast zum aufgewühlten Gemütszustand der Protagonistin. Damit dringt Beethoven tief ein in die Psyche dieser Frau und bringt ihre emotionale Instabilität höchst berührend zum Ausdruck. Gerade durch eine derartige psychologisch-theatralische Ausgestaltung der Szene entfernt sich Beethoven von der Tradition der Opera seria, aus der der Metastasio-Text stammt, und in die sich die Arie *Ah! Perfido!* auf den ersten Blick einzureihen scheint. Ende des 18. Jahrhunderts kam diese Opernform mit ihrer oft starren Affekthaftigkeit bereits aus der Mode, und Beethovens Konzertarie ist ein Beispiel dafür, wie man sich nun aus alten Formschemata löste und wahre, differenzierte und vor allem zutiefst menschliche Charaktere musikalisch darstellte. Zwar bedient sich Beethoven noch zum Teil der Mittel der Opera seria, wenn die Musik kontrastierende Emotionen aufeinanderprallen lässt, doch

die Art und Weise, wie er hier auf dem Konzertpodium eine Bühnenfigur formt, weist schon auf seine revolutionäre, intensive, wenn auch konfliktgeladene Beschäftigung mit der Gattung Oper hin, die schließlich zu *Fidelio* führen sollte.

Ah! Perfido!

Recitativo

Ah! perfido, spergiuro,
Barbaro traditor, tu parti?
E son questi gl'ultimi tuoi congedi?
Ove s'intese tirannia più crudel?

Va, scellerato! va, pur fuggi da me,
L'ira de 'Numi non fuggirai.
Se v'è giustizia in ciel, se v'è pietà,
Congiureranno a gara tutti a punirti!

Ombra seguace, presente, ovunque vai,
Vedrò le mie vendetta;
Io già le godo immaginando;
I fulmini ti veggo già balenar d'intorno.

Ah no! Ah no! Fermate, vindici Dei!
Risparmiate quel cor, ferite il mio!
S'ei non è più qual era, son 'io qual fui;
Per lui vivea, voglio morir per lui!

Aria

Per pietà, non dirmi addio,
Di te priva che farò?
Tu lo sai, bell'idol mio!
Io d'affanno morirò.

Ah crudel! Tu vuoi ch'io mora!
Tu non hai pietà di me?
Perchè rendi a chi t'adora
Così barbara mercè?
Dite voi se in tanto affanno
Non son degna di pietà?

Ach! Du Treuloser!

Recitativo

Ach! Du treuloser, wortbrüchiger,
barbarischer Verräter, du gehst?
Und dies sind deine letzten Abschiedsworte?
Wo hat man je von grausamerer Tyrannei gehört?

Geh, Schändlicher! Weiche von mir!
Dem Zorn der Götter wirst du nicht entfliehen.
Wenn es im Himmel Gerechtigkeit, wenn es Erbarmen gibt,
werden sich alle im Eifer vereinen, dich zu bestrafen.

Als Schatten dir stets folgend, wohin du auch gehst,
entkommst du meiner Rache nicht,

schon stelle ich sie mir genüsslich vor.
Blitze sehe ich dich umzucken.

Ach, nein! Haltet ein, ihr Rachegötter!
Verschont jenes Herz, verwundet das meine!
Wenn er nicht mehr ist, der er war, so bin ich, die ich war.
Für ihn hab ich gelebt, für ihn will ich sterben!

Aria

Hab Mitleid, sag mir nicht Lebewohl!
Was mach ich ohne dich?
Du weißt das, mein Geliebter!
Ich werde vor Kummer sterben.

Ach, Grausamer! Du willst, dass ich sterbe!
Hast du denn kein Erbarmen mit mir?
Warum dankst du der, die dich anbetet,
auf so grausame Weise?
Sagt, ob ich in diesem Leid
nicht Mitleid verdiene?

DRÄNGEN UND POCHEN

ZU LUDWIG VAN BEETHOVENS FÜNFTER SYMPHONIE C-MOLL, OP. 67

Renate Ulm

Entstehungszeit

1804–1808

Beiname

»Schicksalssymphonie« laut Anton Schindler

Widmung

Franz Joseph Maximilian Fürst von Lobkowitz und Andreas Kyrillowitsch Graf Rasumowsky

Uraufführung

22. Dezember 1808 in Beethovens Akademie im Theater an der Wien, zuvor bereits in einer privaten »Probe« bei Fürst von Lobkowitz, der auch das Exklusivrecht besaß

Kein Motiv Beethovens ist weltweit derart bekannt, keines hat so viele Verballhornungen erfahren, zu so vielen Anekdoten angeregt, keines ist mit mehr Symbolkraft aufgeladen als diese Gruppe von vier einfachen Tönen, die jeder nachsingen kann. Aus diesem simplen musikalischen Element baute Beethoven seine ganze Symphonie auf. Dabei fällt man – ohne Einleitung, ohne Vorbereitung – mit diesem Klopfmotiv im Fortissimo fast schon mit der Tür ins Haus. Das Motiv, von Streichern und Klarinette vorgestellt, wirkt monolithisch: Drei pochende Achtel auf dem Ton »g«, die eine Terz zu einer halben Note absteigen. Dieser ausgehaltene Ton »es« wird durch eine Fermate noch um die Hälfte seines Wertes verlängert. Die Grundtonart c-Moll ist noch nicht klar herausgearbeitet (es könnte also noch nach Es-Dur gehen), und schon gerät der Fortgang wieder ins Stocken. Dann wird das Motiv erneut gespielt, um einen Ton nach unten versetzt mit noch länger gehaltener Note. Anlaufen und Innehalten sind die auffallenden Bewegungs- und Ruheimpulse des ersten Satzes *Allegro con brio*, dessen Kern dieses allgegenwärtige Klopfmotiv ist. Als würde ein Statement verkündet, finden sich die Orchesterstimmen immer wieder im Unisono zu diesem Motiv, zu dem jeder (der Orchestermitglieder) bereitwillig und in unterschiedlicher Ausprägung etwas beiträgt.

Laut Anton Schindler, Adlatus von Beethoven, habe der Komponist gesagt: »So pocht das Schicksal an die Pforte.« Daher mag man das energische Klopfen dieser Töne Schicksal, Unglück oder Tod nennen, es als gewichtiges Postulat auffassen, als Chiffre für ein brennendes Gesellschaftsthema empfinden oder schlicht als Morsezeichen für den Buchstaben V erkennen, der als Symbol für »Victory« im Zweiten Weltkrieg die Nachrichten der BBC ankündigte.

Die politische Entwicklung um 1800

Das neue Jahrhundert, in dem sich Beethoven über vier Jahre mit der Arbeit an seiner Fünften und Sechsten Symphonie beschäftigte, brachte nicht nur eine militärische Aufrüstung und eine neuartige Form der Kriegsführung mit sich, sondern auch eine Adelstitelaufrüstung in einem Europa der ständig wechselnden Bündnisse: Nachdem sich Napoleon 1804 zum Kaiser der Franzosen selbst krönte und auch noch – mit der Eisernen Krone der Langobarden – König von Italien wurde, musste Erzherzog Franz von Österreich nachziehen und trumpsie sogar noch auf, indem er nun als Doppelkaiser Franz II., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation und Kaiser von Österreich, in die Geschichte einging. Zar Alexander I. als Kaiser von Russland, König von Polen und Großfürst von Finnland sah sich von Napoleon gedrängt, mit Friedrich Wilhelm III., König von Preußen, Markgraf von Brandenburg und Kurfürst des Heiligen Römischen Reiches, ebenfalls gegen Frankreich eine Allianz einzugehen. Napoleons Vormachtstreben und die wechselhafte europäische Politik mündeten in die so genannten Koalitionskriege oder Napoleonischen Kriege, die von 1800 bis 1814 Europa überzogen. Im Jahr 1809, kurz nach der Uraufführung der beiden Symphonien, marschierte Napoleon in Wien ein – ein Ereignis, das sich auch in Beethovens Werk, so zum Beispiel in den marschartigen Partien seines Fünften Klavierkonzerts, niederschlug.

Der Rentenvertrag

Als sich Beethoven in seinen Skizzenbüchern mit ersten Ideen zur Fünften beschäftigte, brannte noch ein anderes Thema auf seinen Nägeln: die finanzielle Absicherung seiner Zukunft. Es war noch nicht so lange her, dass die Komponisten bei Hofe angestellt waren und ganz den Wünschen ihrer Dienstherrn entsprechen mussten wie der Kapellmeister Joseph Haydn bei den Fürsten Esterházy. Mozart fiel beim Salzburger Fürsterzbischof bald in Ungnade und musste, weil er nirgends in Europa eine geeignete Stelle am Hofe erhielt, als einer der ersten Komponisten von Rang allein von Aufträgen leben. Beethoven hatte zwar bis 1809 viele Gönner im finanzstarken Adel, aber auch keine regelmäßigen Einkünfte. Diese Unsicherheit machte ihm – gerade in der Entstehungszeit der Fünften Symphonie – zunehmend zu schaffen. Daher plante er Konzertreisen als Pianist und wollte schließlich in Kassel die ihm 1808 angebotene Kapellmeisterstelle bei Jérôme Bonaparte, dem jüngsten Bruder Napoleons, annehmen. Selbst als er schon an der *Missa solemnis* (1819–1823) arbeitete, hegte er immer noch den (nie erfüllten) Traum einer Kapellmeisterposition in Olmütz bei seinem früheren Schüler Erzherzog Rudolph, der dort Kardinal und Erzbischof war. Man muss sich nochmals klar machen: Beethoven litt bereits an zunehmender Schwerhörigkeit. Seine öffentlichen Auftritte als Pianist, solistisch wie konzertant, waren kaum mehr problemlos durchzuführen. Schon ab 1804 hörte Beethoven bei der Einstudierung seiner symphonischen Werke nicht mehr die Bläserstimmen. Dennoch war er überzeugt, öffentliche Auftritte noch absolvieren zu können. Seine ernsthaften Absichten also, Wien wegen einer festen Anstellung zu verlassen, ließen den musikverständigen und kunstfördernden Adel zu einer Art Krisensitzung zusammenfinden: Fürst Kinsky, Fürst Lobkowitz und Erzherzog Rudolph vereinbarten daraufhin, Beethoven eine Leibrente auszusetzen, wenn dieser in Wien bleiben und mit seinen Kompositionen weiterhin zum kulturellen Glanz der Kaiserstadt beitragen würde. Dieser Rentenvertrag wurde am 1. März 1809 unterzeichnet und sicherte Beethoven zunächst ein Jahresgehalt von 4000 Gulden zu. Außerdem unterstützte der Hochadel seine Akademien, die neben den Erstaufführungen dem Komponisten ein weiteres Einkommen einbrachten. Mit der Unterstützung der Konzerte und der Leibrente war für Beethoven ein wichtiger Schritt in die künstlerische Autonomie geschafft.

Das fehlende private Glück

Neben dem rapiden Gehör-Verlust durchlebte Beethoven in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts verschiedene Liebesbeziehungen, die allerdings wieder im Sande verliefen. Er musste auf die erhoffte Ehe verzichten. Zu einer seiner intensivsten Verbindungen zählte die musikalische Familie Brunsvik aus altem ungarischen Adel. Beethoven begann als Klavierlehrer der Töchter Therese und Josephine. Wie sich die ältere Therese erinnerte, blieb der Lehrer statt einer Stunde oft 4 bis 5 Stunden und wurde nicht müde, die hohe Handstellung der Schwestern zu korrigieren und ihre Finger »niedrig zu halten und zu biegen«. Die zweitälteste Tochter Josephine wird in der neueren Beethoven-Literatur sogar als dessen Geliebte bezeichnet. Die enge

Freundschaft zu Josephine, verheiratete Gräfin Deym, entwickelte sich, als diese 1804 Witwe wurde: »Mein Herz haben Sie schon längst, lieber Beethoven, wenn Ihnen diese Versicherung Freude machen kann, so empfangen Sie sie – Aus dem reinsten Herzen.« Beethoven schrieb ihr im selben Jahr: »Lange – lange – Dauer – möge unsrer Liebe werden – sie ist so edel – so sehr auf wechselseitige Achtung und Freundschaft gegründet [...] O laßen sie mich hoffen, daß ihr Herz lange – für mich schlagen werde. Das meinige kann nur aufhören, für Sie zu schlagen – wenn es gar nicht mehr schlägt, geliebte J.«

Über diese neue Freundschaft informierte sogleich die dritte Tochter Charlotte die Eltern, die eine Beziehung zwischen der Adelligen und dem Bürgerlichen, weil nicht standesgemäß, unbedingt verhindern wollten. Josephine hätte nämlich als Konsequenz den Adelstitel verloren, aber – was noch schlimmer gewesen wäre: Man hätte ihr die Vormundschaft für die Kinder entzogen. »Dieser Vorzug, den Sie mir gewährten, das Vergnügen Ihres Umgangs«, schrieb Josephine an Beethoven, »hätte der schönste Schmuck meines Lebens seyn können[,] liebten Sie mich minder sinnlich – daß ich diese Sinnliche Liebe, nicht befriedigen kann – zürnen Sie auf mich – Ich müßte heilige Bande verletzen, gäbe ich Ihrem Verlangen Gehör – Glauben Sie – daß ich, durch Erfüllung meiner Pflichten, am meisten leide – und daß gewiß, edle Beweggründe meine Handlungen leiteten.«

1950 kam ein Konvolut von 14 Briefen ans Licht, in denen Beethoven an die »einzige Geliebte« in höchst leidenschaftlichem Ton schrieb, der dem berühmten Brief aus dem Jahr 1812 an die bis heute unbekannt »Unsterbliche Geliebte« sehr ähnlich ist. Möglicherweise war Josephine diese Angebetete, sie zählt auf alle Fälle zum engen Kreis der mutmaßlichen Freundinnen. Wegen dieser schwerwiegenden, familiären Folgen dürfte sich das anfangs stürmische Verhältnis stetig abgekühlt haben, Beethoven wurde plötzlich nicht mehr vorgelassen, dann nicht einmal mehr eingelassen. Ab 1808 war die Liaison zunächst beendet, sehr zum Leidwesen Beethovens. Am 3. Juli 1812 soll es in Prag noch einmal zu einem Treffen gekommen sein. Viel ist bereits spekuliert und gerechnet worden, so auch, dass Josephines am 8. April 1813 geborenes Kind Minona nach dem Treffen in Prag eine Tochter Beethovens hätte sein können, auch weil der Name rückwärts gelesen »Anonym« bedeutete ... Oder dass die vier Silben des Namens Josephine in manch zart intonierter Melodie Gestalt angenommen haben. Was auch immer wahr gewesen sein mag: Die große Verliebtheit Beethovens, seine Enttäuschung und sein Verzicht prägten all die Jahre, in denen die Fünfte und Sechste Symphonie entstanden.

Das Pochen

Das Motiv zu Beginn der Fünften Symphonie birgt in sich ein kompositions-technisches Problem, es ist in sich geschlossen, ohne zu schließen. Dieses Paradoxon muss man erklären: Die vier berühmten Töne tragen in sich zunächst keinen weiterführenden Bewegungsimpuls, sie verhalten unbeantwortet auf einer Fermate, und die absteigende Terz hat keine Schlusswirkung wie ein Dominante-Tonika-Kadenzschritt, der einen Abschluss klar definiert. Es müssen daher mehrere Ansätze unternommen werden, um die Symphonie richtig in Schwung zu bringen. Das Motiv wird pulsierend aneinandergereiht oder übereinandergeschichtet. Das Entscheidende für den Fortgang aber sind die kleinen, anfangs kaum bemerkbaren Veränderungen, mit denen nicht mehr auf den Tonrepetitionen beharrt wird, sondern neue Bewegungsrichtungen erschlossen werden. Dazu finden sich Phrasierungsarten, die eine unruhige Phasenverschiebung einleiten und auf diese Weise den musikalischen Fluss fördern und in ihrer neuen Rhythmisierung für Spannung sorgen. So bekommt das viertönige Motiv den nötigen Impuls, das anfangs statisch wirkende Gebilde nun kraftvoll anzutreiben. Sforzati bringen die metrischen Verschiebungen wieder ins Lot, und das auf nur zwei Tonrepetitionen verkürzte Motiv (begonnen in Pauke und Trompeten) wirkt nun noch stürmischer und drängender. Dennoch bleibt das Klopfmotiv in seiner Grundform unverändert präsent, selbst wenn es das lyrische Seitenthema nur unterschwellig in den tiefen Streichern grundiert. Jeder Versuch, das musikalische Geschehen in Bewegung zu halten, und jeder orchestrale Schlagabtausch, wie zwischen Bläsern und Streichern, mündet doch wieder in das im Unisono vorgetragene Motiv. Harmonisch wird die Grundtonart c-Moll angestrebt und zugleich dynamisch forciert, aber sie ist im Verlauf des ersten Satzes kaum von längerer Dauer und wird, sobald sie erreicht ist, sogleich wieder verlassen.

Zwei Passagen im *Allegro con brio* sind besonders auffallend und berührend: einmal das von den Hörnern im Fortissimo herausgestellte Motiv, an das sich das »dolce« zu spielende Seitenthema anschließt – ein zarter Gedanke, der über dem leise pochenden Hauptmotiv aufblüht. Dann die

kleine Melodie der Oboe zu Beginn der Reprise, die über allem zu schweben scheint und – mit der Tempobezeichnung *Adagio* versehen – inmitten des lauten *Allegro* für einen kurzen Moment in eine ganz andere, sehnsuchtsvolle Welt eintauchen lässt. Doch dieser Moment vergeht viel zu schnell, schon drängen die Tonrepetitionen weiter und zunehmend deutlicher auf das abschließende c-Moll zu. Die Motivwiederholungen bekommen eine fast manische Komponente, die an das Klavierstück *Die Wut über den verlorenen Groschen* erinnert: Denn wie eine fixe Idee, die sich nicht vertreiben lässt, taucht das Motiv auch zwischen all den neuen Gedanken unverändert, unbezwingbar wieder auf. Erstaunlich ist, dass der Kopfsatz, der von seinen Ausmaßen fast immer der längste und gewichtigste einer Symphonie bei Beethoven ist, in der Fünften deutlich weniger Zeit beansprucht als etwa der langsame Satz oder das *Finale*.

Das zarte As-Dur-Motiv

Größer könnte der Kontrast nicht sein: Nach den letzten wie gemeißelten Akkorden des ersten Satzes in c-Moll entströmt den tiefen Streichern (Violen und Celli) eine zarte As-Dur-Kantilene zum Pizzicato der Bässe, aus der ein Motiv hervorgeht, das durch seine dreimalige Wiederholung sogleich auffällt, den gesamten Satz prägt und oft in Seufzern absteigt. Beethoven als Meister der Instrumentation und der thematischen Veränderung stellt im *Andante con moto* dieses lyrische, viertönige Motiv mit seinen Varianten in immer neuen Klangfarben vor, als würde hier ein Charakterbild aus vielen, ganz unterschiedlichen Facetten geschaffen: sanft wie zu Beginn, heiter mit Klarinetten zur Pizzicato-Begleitung, majestätisch im Auftreten mit Hörnern, Trompeten und Pauken, geheimnisvoll-leise, sehr empfindsam, sehnsuchtsvoll-hoffend, bevor es von der nächsten grandiosen Auftrittsmusik abgelöst wird. Aber es erscheint auch ängstlich bebend, tänzerisch kreisend, schwebend und grotesk überzeichnet. Nach einer Fermate, einem gedanklichen Innehalten, wird über einem verminderten Akkord ein zweites Thema – ebenfalls »dolce« – von den solistischen Bläserstimmen eingeführt und von Flöte, Oboe und Klarinetten in seltsam gegenläufigen Terzgängen eng miteinander verflochten. Das glanzvolle Auftrittsmotiv des Anfangs wird nun mit dem zweiten Thema derart kombiniert, dass die Charakteristika beider miteinander zu verschmelzen scheinen. Mit zahlreichen Piano- und Dolce-Vorschriften versehen, erhält es in einer Art bewegter Schluss-Stretta »più moto« sogar einen kurzen dithyrambischen, euphorischen Abschnitt. Abschließend klingt das zweite Thema ganz naturverbunden im Hornsatz aus, und an das erste Motiv wird noch zweimal im Fortissimo erinnert. Übrigens glaubt man, im *Andante* manchmal das »Schicksalsmotiv« aus dem ersten Satz zu hören, das aber noch markanter im *Scherzo* wiederkehrt.

Die Flucht vor der Manie

Im *Scherzo* macht sich Beethoven geradezu lustig über das Klopfmotiv, das zwar nicht identisch aus dem ersten Satz übernommen, aber doch klar aus ihm abgeleitet ist, und sich hier als Tonrepetition auf vier gleichen Noten zeigt. Wenn der Komponist das *Trio* dann ungewöhnlicherweise noch als Fuge aufbaut, könnte man auf die Idee kommen, er wolle diesem (inzwischen) penetranten Motiv – ganz dem Sujet des *Scherzos* entsprechend – humorvoll entkommen. Mehrfach müssen die tiefen Streicher das Fugen-Thema ansetzen, als strauchelten sie auf der überhasteten »Flucht«. Dabei werden sie immer wieder von den pochenden Tonrepetitionen eingeholt, die zuletzt von Oboen und Fagotten im näselnden Tonfall karikiert werden und in den letzten 50 Takten der Paukenstimme zum Dauerton ›c‹ werden, der auch gegen die Dominante ›G‹ in den anderen Stimmen stur durchgehalten wird.

Ein fast gewalttätiger Schluss

Beethoven lässt das *Scherzo* fließend ins *Finale* übergehen, das nach dem Prinzip »Per aspera ad astra« nun in strahlend-überwältigendem C-Dur zur Apotheose wird. Verstärkt wird das Orchester mit drei Posaunen, Piccoloflöte und Kontrafagott. Nur in diesem Satz spielen diese drei Instrumente mit, die für die damalige Zeit gar keine typischen Orchesterinstrumente waren. Sie tragen enorm zum triumphalen Glanz bei und fächern den Klangraum entscheidend auf. Beethoven schrieb dazu: »Das letzte Stück der Sinfonie ist mit 3 Posaunen und flautino – zwar nicht 3 Pauken, wird aber mehr Lärm als 6 Pauken und zwar bessern Lärm machen.« Auch hier spielen die pochenden Tonrepetitionen weiterhin eine zentrale Rolle, und es ist nur konsequent zu Ende gedacht, dass der Schluss der Symphonie im rasenden *Presto* geradezu eine Verdichtung des Klopfens und Pochens vorführt, das sich schier in die Unendlichkeit fortsetzt. So behäbig sich

die musikalische Bewegung zu Beginn der Symphonie einstellte, am Ende ist sie kaum mehr zu bremsen: Nicht einmal nach sechs Kadenzvorgängen (Dominante-Tonika) ist der Strom der Musik aufzuhalten, im Gegenteil, er drängt weiter. Erst im zweiten Anlauf hat der Schlussakkord nach sieben vorausgehenden machtvoll herausgestanzten C-Dur-Akkorden im Fortissimo Bestand. Wenn man dieses Werk als Beethovens »Schicksalsymphonie« sehen möchte, dann könnte ein Ausspruch Beethovens das Wesen der gesamten Symphonie mit ihrem apothetischen Schluss auf den Punkt bringen: »Ich will dem Schicksal in den rachen greifen, ganz niederbeugen soll es mich gewiss nicht.«

BIOGRAPGIEN

CHRISTIANE KARG

Seit ihrem Debüt bei den Salzburger Festspielen 2006 zählt die Sopranistin Christiane Karg zu den international führenden Sängerinnen ihres Faches und ist weltweit auf den großen Bühnen zu erleben. Die im bayerischen Feuchtwangen geborene Christiane Karg absolvierte ihre Ausbildung am Salzburger Mozarteum bei Heiner Hopfner und in der Liedklasse von Wolfgang Holzmaier. Nach einem Engagement im Hamburger Opernstudio war sie von 2008 bis 2013 Ensemblemitglied der Oper Frankfurt. Als Gast trat sie bisher an der Bayerischen Staatsoper, der Hamburgische Staatsoper, der Komischen Oper Berlin, am Theater an der Wien, der Opéra de Lille, beim Glyndebourne Festival, an der Lyric Opera in Chicago und an der New Yorker Met auf. Bei den Salzburger Festspielen begeisterte sie als Amor in *Orfeo ed Euridice* (Leitung: Riccardo Muti) und als Zerlina (Leitung: Yannick Nézet-Séguin). Neben der Oper widmet sich Christiane Karg intensiv dem Konzert- und Liedrepertoire, so war sie im November 2021 mit der Konzertarie *Ch'io scordi dite* und Liedern von Mozart (am Klavier Leif Ove Andsnes) in der Elbphilharmonie zu hören und übernahm Ende des Jahres die Sopran-Partie in Beethovens Neunter beim Gewandhausorchester Leipzig unter der Leitung von Andris Nelsons. 2022 wird Christiane Karg als Freia in einer konzertanten Aufführung von Wagners *Rheingold* unter der Leitung von Yannick Nézet-Séguin in Dortmund auftreten, Mahlers *Rückert-Lieder* mit dem NDR Elbphilharmonie Orchester unter dem Dirigenten Petr Popelka in Hamburg interpretieren und mit Gerold Huber Recitals in Berlin, Fulda und ihrer Heimatstadt Feuchtwangen geben. In Feuchtwangen hat Christiane Karg das Festival KunstKlang gegründet, dessen Künstlerische Leitung sie auch inne hat. Auf CD erschienen das Album *Scene! – Konzert-arien von Beethoven, Haydn, Mendelssohn und Mozart* mit dem Barockorchester Arcangelo unter Jonathan Cohen, *Erinnerung – Lieder von Gustav Mahler* mit dem Pianisten Malcom Martineau und die Lieder-CD *Verwandlung*, begleitet von Burkhard Kehring. Ihre aktuelle CD heißt *Licht der Welt – A Christmas Promenade* mit Gerold Huber und dem BR-Chor. Im November 2021 sang Christiane Karg unter der Leitung von Klaus Mäkelä das Sopran-Solo in Mahlers Vierter Symphonie bei einem Gastspiel des BRSO in Weiden.

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Mit der Saison 2023/2024 wird das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks seinen neuen Chefdirigenten begrüßen können, der in der Zwischenzeit auch mehrfach am Pult stehen wird: Sir Simon Rattle. Er ist als sechster Chefdirigent in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons eine Dirigentenpersönlichkeit von großer Offenheit für neue künstlerische Wege. Das BRSO entwickelte sich schon bald nach seiner Gründung 1949 zu einem international renommierten Klangkörper. Neben dem klassisch-romantischen Repertoire gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Viele namhafte Gastdirigenten wie Leonard Bernstein, Georg Solti, Carlo Maria Giulini und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin und Andris Nelsons wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Von 2004 bis 2019 hatte das BRSO eine Residenz beim Lucerne Easter Festival.

Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des BRSO unter den internationalen Spitzenorchestern. Anfang 2019 wurden die Gastkonzerte in Japan unter der Leitung von Zubin Mehta von japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt. 2020 setzte die Jury des Preises der deutschen Schallplattenkritik die CD mit Schostakowitschs Zehnter Symphonie unter Mariss Jansons auf die Bestenliste 1/2020.

IVÁN FISCHER

Eine bemerkenswerte Kreativität und visionäre Gestaltungskraft zeichnen den passionierten Dirigenten Iván Fischer aus. Neben seiner dirigentischen Tätigkeit widmet er sich seit einigen Jahren erfolgreich auch dem Komponieren. Fischer schreibt vor allem Vokalmusik auf jiddische Texte mit kleinen Instrumentalensembles. Zu seinem meistaufgeführten Werk zählt *Eine deutsch-jiddische Kantate*. Der gebürtige Ungar studierte zunächst Klavier und Violine, später Cello und Komposition in Budapest, bevor er seine Ausbildung mit einem Dirigierstudium bei Hans Swarowsky und Nikolaus Harnoncourt fortsetzte. 1976 gewann er den Ersten Preis der »Rupert Foundation Conducting Competition« in London, der den Grundstein für seine internationale Karriere als Dirigent legte. 1983 gründete Iván Fischer das Budapest Festival Orchestra und formte es als Künstlerischer Leiter bis heute zu einem der besten Klangkörper der Welt. Daneben bekleidete er die Stelle des Musikdirektors der Kent Opera in Ashford sowie der Opéra National de Lyon und stand zwischen 2006 und 2010 als Erster Gastdirigent und späterer Chefdirigent am Pult des National Symphony Orchestra in Washington DC. Von 2012 bis 2018 war er Musikalischer Leiter des Konzerthausorchesters Berlin, wo er innovative Formate wie die Mitternachtskonzerte für Studierende, »Mittendrin«-Konzerte, bei denen die Zuhörer zwischen den Musikern Platz nehmen, oder neue Formate für Familienkonzerte entwickelte; dem Konzerthausorchester bleibt er weiterhin als Ehrendirigent eng verbunden. Regelmäßig dirigiert Iván Fischer die Berliner Philharmoniker und das Royal Concertgebouw Orchestra in Amsterdam. Auch im Opernbetrieb ist er eine gefragte Persönlichkeit: So ist er Gast an großen Häusern wie der Staatsoper Wien, dem Royal Opera House in London und der Opéra National de Paris. Um das Gleichgewicht zwischen Musik und Inszenierung zu fördern, etablierte er mit der von ihm gegründeten Iván Fischer Opera Company Operaufführungen in Form von »szenischen Konzerten«, und rief darüber hinaus 2018 das Vincenza Opera Festival ins Leben, dessen Künstlerischer Leiter er ist. Zahlreiche Preise runden sein Wirken ab: Vom ungarischen Präsidenten erhielt er etwa die Goldene Medaille, die französische Regierung ernannte ihn zum Chevalier des Arts et des Lettres, und 2006 wurde er mit dem ungarischen Kossuth-Preis geehrt. Seit 2013 ist er Ehrenmitglied der Royal Academy of Music in London, und das Abu Dhabi Festival verlieh ihm 2015 den Abu Dhabi Festival Award für sein Lebenswerk. Zuletzt gewann er 2016 den Preis als bester ausländischer Dirigent der Association of Music Critics of Argentina. Beim BR-Symphonieorchester war Iván Fischer seit den 1990er Jahren bereits einige Male als Gastdirigent zu erleben.

IMPRESSUM

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

SIR SIMON RATTLE
Designierter Chefdirigent
ULRICH HAUSCHILD
Orchestermanager in Vertretung für
NIKOLAUS PONT

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

PROGRAMMHEFT

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK
Publikationen Symphonieorchester
und Chor des Bayerischen Rundfunks

REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)
Dr. Vera Baur

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG

Antonia Schwarz, München

TEXTNACHWEIS

Jörg Handstein und Florian Heurich: Originalbeiträge; Italienischer Gesangstext nach der Partitur;
Übersetzung: Renate Ulm; Renate Ulm: aus den Programmheften des BRSO vom 12./13. Mai
2016; Biographien: Renate Ulm (Karg), Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO, Fischer).

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Bärenreiter-Verlag, Kassel (Symphonie Nr. 5 und Nr. 8)
© Breitkopf & Härtel (»Ah! Perfido!«)