

**Jakub  
Hrůša**

**Joshua  
Bell**

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

**75 BR SO**

24–25

**Donnerstag**  
**17. Oktober 2024**  
**Freitag**  
**18. Oktober 2024**

**20.00 – 22.00 Uhr**  
**Herkulesaal**  
**1. Abo D**

**24–25**

Konzerteinführung um 18.45 Uhr  
Moderation: Robert Jungwirth  
Gast: Jakub Hrůša

## **Mitwirkende**

Jakub Hrůša  
Leitung

Joshua Bell  
Violine

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

## **BR-KLASSIK**

### **Live-Übertragung in Surround**

im Radioprogramm

Freitag, 18. Oktober 2024, 20.03 Uhr

Pausenzeichen:

Robert Jungwirth im Gespräch mit Joshua Bell

### **Video-Livestream**

Auf [br-klassik.de](https://www.br-klassik.de) und [brso.de](https://www.brso.de)

Freitag, 18. Oktober 2024, 20.03 Uhr

### **Video und Audio on Demand**

[br-klassik.de](https://www.br-klassik.de) und [brso.de](https://www.brso.de)

## Programm

Leoš Janáček

### **Suite aus der Oper »Osud«**

Henryk Wieniawski

### **Violinkonzert Nr. 2 d-Moll, op. 22**

- Allegro moderato
- Romance. Andante non troppo
- Allegro con fuoco – Allegro moderato (à la zingara)

P a u s e

Witold Lutosławski

### **Konzert für Orchester**

- Intrada. Allegro maestoso
- Capriccio notturno e arioso. Vivace
- Passacaglia, Toccata e Corale. Andante con moto – Allegro giusto

## Tragisches Künstlerschicksal

### **Zur Orchestersuite aus Leoš Janáčeks Oper *Osud***

Von Florian Heurich

#### **Lebensdaten des Komponisten**

3. Juli 1854 in Hukvaldy (Mähren) – 12. August 1928 in Ostrava (Tschechoslowakei)

#### **Entstehungszeit der Oper**

1903 – 1905, revidiert 1906 und 1907

#### **Uraufführung der Oper**

13. März 1934 unvollständige Radioübertragung von Radio Brno; 18. September 1934 vollständige Radioübertragung von Radio Brno; 25. Oktober 1958 szenische Uraufführung in Brünn

#### **Das Werk beim BRSO**

Erstaufführung

Es geht um schicksalhafte, traumatische Geschehnisse aus einem Künstlerleben, die schließlich in einem Kunstwerk verarbeitet werden. In seiner Oper *Osud* (*Schicksal*) erzählt Leoš Janáček die Geschichte des Komponisten Živný, der seiner früheren Geliebten Míla wiederbegegnet, sie aber dann durch einen tragischen Unfall verliert. Aus diesen Ereignissen schafft Živný eine Oper. Dabei lassen sich Parallelen zu Janáček selbst ziehen. Der Protagonist seiner Oper ist Tonschöpfer wie er und arbeitet an einem Kunstwerk. Und wie Živný mit dem Tod eines geliebten Menschen kämpft, so musste Janáček zur Zeit der Komposition von *Osud* den Tod seiner Tochter Olga verkraften. Weil das Prager Nationaltheater eine Aufführung seiner kurz zuvor fertiggestellten *Jenůfa* abgelehnt hatte, befand er sich zudem in einer Schaffenskrise. Dennoch sollten die autobiographischen Bezüge nicht überbewertet werden. Janáček wollte vor allem ein realistisches Stück schreiben mit einem Sujet, das direkt aus dem Leben gegriffen ist. So gründet die Entstehung des Werkes in einer realen Begebenheit, und abweichend von seinen anderen Opern bezieht sich der Komponist hier nicht auf eine literarische Vorlage.

#### **Eine Geschichte aus dem Leben**

»Du weißt, ich suche nach einem Libretto. Einem modernen«, schrieb Janáček im Oktober 1903 an eine gewisse Kamila Urválková, die er im Sommer zuvor im mährischen Kurort Luhačovice

kennengelernt hatte. Diese hatte ihm von ihrer gescheiterten Beziehung zu dem Prager Komponisten Ludvík Vítězslav Čelanský erzählt, den sie wegen der Standesunterschiede auf Druck ihrer Eltern verlassen musste. Čelanský schrieb aus Rache die Oper *Kamila* (uraufgeführt 1897 in Prag), in der er seine einstige Geliebte bloßstellte. Daraufhin nahm sich Janáček vor, ein Bühnenwerk zu komponieren, in dem Kamila in einem besseren Licht dastand und durch das sie Wiedergutmachung für die Anschuldigungen erfahren sollte.

Die Handlung beginnt in eben dem Badeort, in dem Janáček Kamila Urválková begegnet war. Dort trifft Míla, die weibliche Hauptfigur des Stücks, nach langer Zeit Živný wieder, und die beiden leben fortan zusammen. Der zweite Akt spielt in Živnýs Arbeitszimmer. Die Beziehung von Míla und Živný wird fortwährend von Mílas verwirrter Mutter gestört. Es kommt zu einem Handgemenge, und die Mutter stürzt sich vom Balkon, wobei sie Míla, die sie zurückhalten will, mit in den Tod reißt. Im dritten Akt erläutert Živný viele Jahre später im Konservatorium seinen Studenten die realen Hintergründe einer von ihm verfassten Oper, in der genau diese Geschehnisse aus seiner Vergangenheit geschildert werden. Wegen der emotionalen Erregung, die die Erinnerungen in ihm auslösen, bricht er schließlich zusammen.

Zu Janáčeks Lebzeiten wurde *Osud* niemals aufgeführt. Die Brüner Oper interessierte sich zwar für das neue Stück, Janáček wollte es aber lieber in Prag auf die Bühne bringen. Dort ließ man die eingereichte Partitur jedoch einfach liegen, bis der Komponist sie wieder zurückzog. Erst 1958 erlebte *Osud* in Brünn eine verspätete Uraufführung, und zwar in einer Bearbeitung des Dramaturgen Václav Nosek und des Dirigenten František Jílek. Diese änderten die Struktur des Stücks und fügten den ersten und zweiten Akt in die Mitte des dritten ein, so dass Živný zu Beginn der Oper erscheint und seine Lebensgeschichte als Rückblende erzählt. Jílek war es auch, der eine Orchestersuite aus der Musik zu *Osud* zusammenstellte. In ihrem Ablauf folgt sie der Szenenfolge seiner Opernbearbeitung.

### **Musikalisches Psychogramm**

Anders als in den meisten Opern Janáčeks und bedingt durch das im bürgerlich-städtischen Milieu spielende Sujet finden sich in der Musik zu *Osud* kaum folkloristische Elemente, jedoch scheint Jílek für seine Suite bevorzugt gerade diese Momente herausgegriffen zu haben. Tatsächlich sind in Janáčeks Kompositionsweise Text und Musik so eng miteinander verwoben, dass ein rein symphonisches Extrakt oftmals schwierig erscheint. Die volkstümliche Melodik hingegen eignet sich am besten, um auch ohne Gesang große Wirkung zu entfalten. Zugleich kann man in der Suite aber auch die einzelnen Schauplätze und vor allem die Seelenzustände des Protagonisten wie in einer Art musikalischen Psychogramm gut mitverfolgen.

Zu Beginn tobt ein bedrohlicher Sturm, wie am Anfang des dritten Aktes der Oper, wenn die Konservatoriums-Studenten eine Sturmszene aus Živnýs Bühnenwerk proben. Die stürmische Natur kann dabei sinnbildlich für Živnýs aufgewühlten Geist verstanden werden. Mehr und mehr kristallisiert sich eine sehnsuchtsvolle Melodie heraus, und weitere Erinnerungen an die Vergangenheit klingen motivisch an – wie Gedankenketten, die sogleich wieder verschwinden. Mit einem flirrenden Geigenmotiv befinden wir uns dann im Ersten Akt und damit am Anfang von Živnýs Lebensgeschichte, die nun als klangliche Rückblende aufgerollt wird. Im Orchester baut sich ein breit angelegter Walzer auf, der in das mährische Kurbad entführt und ein farbiges Porträt der Belle-Époque-Gesellschaft zeichnet. Eine Melodie im Volksliedton entspricht dem Gesang eines Mädchenchors, ein zackiger Rhythmus der spöttischen Ballade eines der Kurgäste zum Klang eines Dudelsacks. Nach diesen Stimmungsbildern geht die Musik wieder in die eigentliche, sich dramatisch zuspitzende Handlung über, wobei sich die Ereignisse zwischen zartem Liebesglück, Mílas tragischem Sturz vom Balkon und wehmütiger Erinnerung überlagern. Immer wieder schwingt sich Janáčeks Musik zu blühendem Lyrismus auf, bevor mit Trommelwirbeln und grellen Schlägen das Schicksal hereinzubrechen scheint. Damit sind wir am Ende der Oper, wenn nach dem anfänglichen Theatersturm nun ein echtes Gewitter mit Blitz und Donner ausbricht. Mit einem langsam ersterbenden Geigen Solo wähnt sich Živný noch einmal in seiner Vergangenheit und vermeint, Mílas Stimme zu hören, dann bricht er zusammen.

In Janáčeks *Osud* mischen sich die Realitäts- und Erzählebenen: die real geschilderte Liebesgeschichte, die mit Mílas Tod endet, Živnys spätere Erinnerungen daran und schließlich deren Nacherzählung in der von ihm verfassten Oper. In diesem Sinne gibt auch die Suite keine linear erzählte Handlung wieder, sondern ist vielmehr ein halluzinatorisches Sich-Überlagern von Motiven und Melodien, die sich zwischenzeitlich zu kleinen szenischen Episoden verdichten. Damit ist diese Suite mehr als nur eine Aneinanderreihung von zentralen Momenten und musikalischen Einfällen aus einer Opernvorlage, sondern fast schon eine Tondichtung über ein Künstlerschicksal, in der Realität und Fiktion verschmelzen.

## »Il faut risquer«

### Zu Henryk Wieniawski und seinem Zweiten Violinkonzert

Von Amélie Pauli

#### Lebensdaten des Komponisten

10. Juli 1835 in Lublin (Polen) – 31. März 1880 in Moskau

#### Entstehungszeit

1855 – 1862

#### Widmung

Pablo de Sarasate

#### Uraufführung

27. November 1862 in St. Petersburg

#### Das Werk beim BRSO

Erstaufführung

Henryk Wieniawski war gerade fünf Jahre alt, als der viel bewunderte und in der ganzen Musikwelt berühmte Geigenvirtuose Niccolò Paganini starb. Während die Fans Paganinis Tod betrauernten, schrieben die Zeitungen, dass es nie wieder einen Virtuosen geben werde, der mit solchem Können und solcher Leidenschaft sein Publikum verzaubern würde. Damals konnte noch niemand ahnen, dass der Nachfolger des so genannten Teufelsgeigers bereits geboren war und sich nur wenige Jahre später zu einem der herausragenden Geigenvirtuosen der Musikgeschichte entwickeln würde: Henryk Wieniawski. In ihm vereinten sich polnische Melancholie und Pariser Eleganz zu einer schillernden und gleichzeitig sympathischen Persönlichkeit. Sein Motto auf der Bühne lautete »Il faut risquer« – »Man muss riskieren«. Mit diesem Satz bekannte sich der charismatische Geiger als musikalischer Draufgänger, dem der Schwung und die Leidenschaft seines Vortrags wichtiger waren als die notengetreue Wiedergabe eines Werkes. Leider überkam ihn die Lust am Risiko auch allzu häufig am Roulette-Tisch, wo er ohne Weiteres in nur einer Nacht die Einkünfte einer kompletten Konzertreise verspielen konnte. Er soll sogar einmal seine Guarneri versetzt haben!

### Mit acht an Europas berühmtestem Konservatorium

Schon in jungen Jahren zeigte sich seine außerordentliche musikalische Begabung. Henryk und seine zwei Brüder waren von klein auf von Musik und Literatur umgeben. Die Mutter Regina hatte in Paris Klavier studiert und überwachte ehrgeizig die musikalische Erziehung ihrer Kinder. Nach erstaunlich schnellen Fortschritten im Violinspiel war klar, dass Henryk über den Privatunterricht hinaus eine solide musikalische Ausbildung erhalten sollte, was jedoch aufgrund der politischen Situation in Polen nach dem Novemberraufstand gegen die russische Herrschaft nicht möglich war. Im Herbst 1843 reiste Regina Wieniawski deshalb zusammen mit ihrem Sohn nach Paris. Einige Hürden mussten in der französischen Hauptstadt allerdings noch genommen werden. Zum einen war Henryk mit seinen acht Jahren viel zu jung für ein Studium. Schüler unter zwölf durften nicht aufgenommen werden. Zum anderen war laut Studienordnung Ausländern ein Studium am Pariser Konservatorium untersagt. Vermutlich auch durch Einsatz ihres Bruders, Edward Wolff, Pianist und respektierter Professor am Konservatorium, erwirkte die Mutter mit Hilfe des berühmten Geigenprofessors Lambert Joseph Massart eine Sondergenehmigung seitens des französischen Innenministeriums. Henryk wurde somit der jüngste Student, der je an Europas renommiertester

Musikschule studiert hat, und machte seinem Ruf als außergewöhnlicher Schüler alle Ehre: Nach nur drei Jahren bestand er sein Abschlussexamen mit Auszeichnung, und die Jury verlieh ihm einstimmig den Ersten Preis, die Große Goldmedaille. Weitere zwei Jahre studierte »Le Petit Polonais« bei Professor Massart und hängte noch ein Kompositionsstudium bei Hippolyte Collet an.

## Reifer Komponist

Bereits in diesen Jahren baute Wieniawski zielstrebig an seiner Karriere als Konzertgeiger, ging auf Tourneen durch Europa, begleitet am Klavier von seinem jüngeren Bruder Józef. Bis nach Russland führten die Brüder ihre Konzertverpflichtungen, wo Henryk den damaligen Violinstar St. Petersburgs, Henri Vieuxtemps, beeindruckte. Später folgte er ihm sogar auf dessen Posten als Solist am Zarenhof und Professor des Konservatoriums.

Von 1860 bis 1872 arbeitete der mittlerweile international gefeierte Geigenvirtuose am Hof des Zaren Alexander II. Die Anstellung samt geregelter Einkommen war Voraussetzung gewesen, dass Henryk Isabella Hampton heiraten durfte. Ihr Vater, ein angesehener Londoner Bürger, hatte der Verbindung seiner Tochter mit einem Musiker zuerst nicht zustimmen wollen. In St. Petersburg profilierte sich Henryk indes nicht nur als erfolgreicher Lehrer, sondern hatte auch Zeit, sich dem Komponieren zu widmen. Einige seiner reifsten Werke sind in dieser Zeit entstanden. Bis dahin waren seine Kompositionen, die ausschließlich für den Eigengebrauch geschrieben waren, geprägt von vordergründiger Brillanz und Virtuosität. Bei seinem Zweitem Violinkonzert kam jetzt noch ein neues Element hinzu: tiefempfundener musikalischer Ernst.

Erste Skizzen zu diesem Opus 22 waren schon im Jahr 1855 entstanden, als Henryk erst 20 Jahre alt war. Zur Vollendung kam es dann sieben Jahre später, 1862. Die Uraufführung fand Ende des Jahres mit dem St. Petersburger Orchester unter der Leitung von Anton Rubinstein statt, Solist war der Komponist selbst. Der Funke sprang jedoch nicht sofort aufs Publikum über. Vermutlich hatte man sich von dem Virtuosen ein bravouröses Konzert erwartet, mit dem er vor allem sein Können hätte zur Schau stellen sollen. Natürlich mangelt es auch in diesem Konzert nicht an halsbrecherischen Passagen. Dennoch überrascht von den ersten Takten an ein beinahe symphonischer Orchesterpart, der erstaunlich lyrisch anmutet und nicht mit dem Soloinstrument in Wettstreit tritt, sondern wie ebenbürtig behandelt wird. Dieses ausgeglichene Verhältnis zwischen Violine und Orchester wird noch hervorgehoben durch den Verzicht einer Solokadenz im ersten Satz. Das Eingangsthema ist geprägt von russischer Schwermut und wird abgelöst von einem helleren Seitenthema, das sich durch alle weiteren Sätze zieht und damit zur geschlossenen Form beiträgt. Der zweite Satz ist eine verträumte *Romance*, ähnlich einer Opernarie, die das lebendige Nebenthema des ersten Satzes wieder aufgreift und in einer ausgedehnten Solokadenz endet. Das *Finale* trägt dann den Untertitel »à la zingara«, zu dem sich Henryk Wieniawski selbst äußerte: »Ich wollte eine kleine Dorfszene malen: einen Sommerabend, die Dorfbewohner sind auf dem Dorfplatz versammelt und wollen tanzen; es herrscht allgemeine Heiterkeit, Scherzen und Gelächter.« Musikalisch lehnt er diesen dritten Satz an bekannte Motive von Franz Liszts *Ungarischen Rhapsodien* an. Der Geigenpart wartet mit allen gängigen technischen Raffinessen des 19. Jahrhunderts auf, darunter Glissandi, Doppelgriffe, Arpeggi und Flageolettöne. Nach der Uraufführung arbeitete Wieniawski weitere acht Jahre an diesem Konzert, richtete das Notenmaterial samt zugehörigen Vortragsanweisungen sorgfältig ein und veröffentlichte es dann im Jahr 1879.

## Rastloser Virtuose

Trotz der finanziellen Sicherheit konnte sich der Geiger mit dem sesshaften Leben am Zarenhof nicht anfreunden, vor allem weil ihm Konzertreisen verboten waren – eine Vertragsklausel, die er in den Sommermonaten jedoch regelmäßig missachtete! Nachdem Wieniawski im Sommer 1872 um Auflösung seines St. Petersburger Vertrages gebeten hatte, stürzte er sich sofort wieder in exzessive Tourneen. Höhepunkt war eine Reise durch Nordamerika zusammen mit seinem Freund und Kollegen Anton Rubinstein. Unglaubliche 215 Konzerte in nur acht Monaten standen auf dem Tourneepfad – eine Tortur, die Rubinstein physisch und mental an seine Grenzen brachte. Wieniawski hingegen schien ganz darin aufzugehen, verlängerte seinen Aufenthalt sogar, um

Konzerte in Mexiko zu geben. Ganz ohne Folgen gingen die Strapazen der Reisen und der enorme Arbeitsdruck allerdings nicht an ihm vorbei. 1874 zeigten sich bereits erste gesundheitliche Probleme, die er jedoch erfolgreich ignorierte. Wie ein Besessener setzte er seine Konzerte und Reisen fort, erhielt zudem eine Professur in Brüssel, wo Eugène Ysaÿe zu seinen Schülern zählte. Nach wie vor war er schwer spielsüchtig und brauchte die Konzerte, um seine Schulden zu begleichen. Die Lage spitzte sich immer mehr zu. Bei einem Konzert in Berlin im November 1878 brach der 43-Jährige, der an einer Herzerkrankung litt, auf der Bühne zusammen, während er das Zweite Violinkonzert spielte. Sein letztes Konzert in Moskau konnte er nur noch im Sitzen absolvieren. Nadeshda von Meck, die Gönnerin Peter Tschaikowskys, nahm den mittellosen und schwer kranken Künstler bei sich auf, wo er wenige Wochen später im Beisein seiner Ehefrau und seines ältesten Sohnes verstarb.

Noch heute sind seine Werke für angehende Geiger von großer Bedeutung, sowohl hinsichtlich der Spieltechnik als auch der Stilbildung. Yehudi Menuhin sagte einmal, es sei unmöglich einen Geiger ohne die Musik von Henryk Wieniawski auszubilden.

## **Aufriss der Perspektiven**

### **Zu Witold Lutosławskis *Konzert für Orchester***

Von Reinhard Schulz

#### **Lebensdaten des Komponisten**

25. Januar 1913 in Warschau – 7. Februar 1994 in Warschau

#### **Entstehungszeit**

1951 – 1954

#### **Uraufführung**

1954 in Warschau

#### **Das Werk beim BRSO**

Erstaufführung: 1./2. Juni 2000 im Herkulesaal unter Lorin Maazel

Zuletzt auf dem Programm: 8./9. Oktober 2009 in der Philharmonie im Gasteig unter Mariss Jansons

Selten nur beschreiben kompositorische Entwicklungen eine gerade Linie. Was im Nachhinein als Konsequenz gedeutet werden mag, ist oft nichts anderes als das zufällige Aufeinandertreffen von Ereignissen oder Erlebnissen. Bei dem 1913 in Warschau geborenen Witold Lutosławski verhält sich das nicht anders. Lange war für ihn überhaupt nicht klar, ob er eine Laufbahn als Komponist einschlagen sollte. Zunächst hatte er mit dem Studium der Mathematik begonnen, und die Affinität dazu ist in seinem ganzen Schaffen spürbar. Als er sich aber verstärkt dem Schreiben von Musik widmete und sich erste Erfolge einstellten, begann der Zweite Weltkrieg und erstickte manche Ansätze im Keime.

Auch danach war Polen noch lange von den vorantreibenden Strömungen der Musik abgeschlossen, und so wirken viele Arbeiten Lutosławskis aus den 30er-, 40er-, ja sogar 50er-Jahren wie eigentümliche Findlinge, die gleichsam schief in ihrer Zeit stehen. Dazu trägt auch bei, dass Lutosławski in seinen frühen Arbeiten – falls dieser Begriff für einen Komponisten, der gegen Ende dieser Periode langsam auf die 50 zuzuging, zutreffend ist – gerne deutliche, oft sogar überzeichnete Bezüge zu »Stilmodellen« herstellte. Auf eine neoklassizistische Phase, der etwa seine *Paganini-Variationen* und seine 1947 abgeschlossene Erste Symphonie zuzuordnen sind, folgte als neuer Bezugspunkt das Werk Béla Bartóks. Stets aber benutzte Lutosławski diese Folien wie einen Hintergrund, gegen den die eigene Individualität mit Nachdruck anschrieb. Daraus resultierte ein ganz eigenwilliger Ton, bei dem sich starke Expression und ein zwingendes strukturelles Kalkül die Hand gaben.

In diesem Sinne äußerte Lutosławski einmal in einem Gespräch: »Wissen Sie, ich fange niemals an zu komponieren, bevor ich nicht zu einer konkreten Vorstellung der Form des Stückes gelangt bin. Meiner Meinung nach muss man immer von zwei Seiten gleichzeitig beginnen: von oben und von unten. Damit möchte ich sagen, dass man gleichzeitig durch die Straßen gehen, aber auch die Stadt von oben, wie vom Flugzeug aus betrachten und sich ihr allmählich nähern muss, um die

Details zu sehen. Ich muss, um eine Komposition zu beginnen, genügend Material von beiden Ausgangspunkten aus gesammelt haben: einerseits eine recht klare Vorstellung von der Form des Stücks, und andererseits Schlüsselideen.«

Man darf hierin einen durchaus skrupulösen Ansatz des musikalischen Schaffens sehen, woraus dann auch die relativ langen Entstehungszeiten zumindest seiner größeren Kompositionen resultieren. Die Erste Symphonie etwa nahm zwischen 1941 und 1947 Gestalt an, die Arbeit am *Konzert für Orchester* erstreckte sich von 1950 bis 1954, die an der anschließenden *Trauermusik* von 1954 bis 1958. In diesen Zeiträumen kelterte Lutosławskis Musik gewissermaßen aus, die beiden unterschiedlichen perspektivischen Ansätze näherten sich an und wurden zur Deckung gebracht. Und nach der eben erwähnten *Trauermusik* hatte Lutosławski dann ein musikalisches Schlüsselerebnis, das sein weiteres Schaffen nachhaltig prägen sollte. Er hörte das auf Zufallsoperationen basierende Klavierkonzert von John Cage und entdeckte spontan die ihm innewohnenden Möglichkeiten für sein eigenes kompositorisches Denken. In Bezug auf die Form machte er keine Abstriche, die Nahperspektive aber unterwarf er den gestalterischen Möglichkeiten einer von ihm so bezeichneten »begrenzten Zufallswirkung«. Hier erst schien er für sich eine Möglichkeit zu sehen, die Schablonen tradierter Konzeptionen zu verlassen und ganz eigene Wege zu gehen.

### Bezugspunkt Bartók

Nicht nur mit seinem Titel orientiert sich das *Konzert für Orchester* ganz eindeutig an Bartóks Musiksprache. Zu nennen wären die Plastik der Gestalten, die sich häufig an musikalisch Umgangssprachlichem orientieren, der exzessive Einsatz von Klangfarben, die Kontrastierung von Linie und flirrend aufgeweichten Flächen, die Gesten von Fanfare und Choral, die Pointierung des Rhythmischen. All dies gehört zum Reservoir der Bartók'schen Ausdrucksmittel, und Lutosławski hatte sich zu dieser Zeit offensichtlich intensiv damit auseinandergesetzt: wohl auch deshalb, weil man im sozialistischen Polen das Werk Bartóks, im Gegensatz etwa zu dem der Wiener Schule, ungehindert kennenlernen konnte.

Diese Basismittel aber werden dann bei Lutosławski gleichsam überschrieben und in andere Richtung gelenkt. Hier kommt der Aspekt von Fern- und Nahwirkungen, von dreidimensionaler Kontur zum Tragen, der nicht nur auf die Dualität von Form und Binnenstruktur beschränkt bleibt. Was beim Hören des *Konzerts für Orchester* sofort auffällt, sind Momente des Grelen, die – übertragen auf den Bereich der Malerei – an den harten Einsatz von Farben bei den französischen »Fauves« erinnern; diese setzten sich damit vom Impressionismus ab. So entsteht im *Konzert für Orchester* oft eine geradezu dringliche Nähe, was vielleicht auch der Grund dafür war, dass der Beginn des zweiten Abschnitts im ersten Satz mit seinen motorischen Stampffiguren einst zur Titelmusik des *ZDF-Magazins* avancierte. Selten, das sei hier nebenbei angemerkt, wurde ein funktionales Erkennungsmotiv so treffsicher ausgewählt, denn das Moment von Sensation, Nähe und kritischer Trennschärfe eignet auch der Stellung dieses Abschnitts in Lutosławskis *Konzert für Orchester*.

### Nähe und Ferne

Schon der Beginn der *Intrada* wirft ein bezeichnendes Licht auf die prägnante Themenbildung Lutosławskis. Das Thema in den Celli umschreibt in charakteristischer Konfrontation von rhythmischen und melodischen Schwerpunkten den d-Moll-Dreiklang mit zwei aus dem Geiste von Verzierfiguren hergeleiteten Nebennoten. Die Bassbasis aber ist der über 34 Takte fest gefrorene Ton »fis« als kontinuierliches Reibungselement zum d-Moll-Bereich. Diese Binnenspannung treibt das Kopfmotiv widerständig suchend voran, es durchstreift mit Ausweitungen, freilich ohne irgendwo seine Kontur zu gefährden, den Tonraum, rückt den Ausgangston in Quintschritten nach oben und untergräbt dabei den tonalen Ausgangsrahmen. Das Bild, das Lutosławski für die Charakterisierung seiner Art des Komponierens gab, lässt sich unschwer auf diesen Beginn übertragen. Raum wird gewissermaßen aus der Ferne abgetastet, um schließlich, wie in einem filmischen Zoom-Verfahren, direkt in das Geschehen des auch körperlich spürbar nahen motorischen Teils einzutauchen. Danach, dies ist schon der Schluss der *Intrada*, wird wieder Distanz hergestellt, diesmal als auskomponierter Vorgang der Auflösung. Flirrende Flächen bergen



das nun ins Schwerelose gewendete Kopfmotiv des Satzes, die Musik entfernt sich gleichsam vom Ort des Geschehens.

## Trennschärfe und Plastizität

Ähnliche Verfahren von Nähe- und Distanzbildung bestimmen auch die beiden folgenden Sätze, die schon in ihren Überschriften von perspektivischer Anordnung künden. Der zweite ist mit *Capriccio notturno e arioso*, der dritte mit *Passacaglia, Toccata e Corale* überschrieben. Lutosławski meint damit nicht nur eine einfache Gegenüberstellung von Satzcharakteren, wie etwa Scherzo und Trio, die als Formidee hinter dem zweiten Satz steht. Vielmehr herrscht auch hier ein Mechanismus der Durchdringung, der Verschiebung von Schichten und Distanzen. In das huschende Treiben des *Capriccio notturno*, das in seinem angespannten Tempo mit flüchtigen Figuren die Möglichkeiten klarer Gestaltwahrnehmung überschreitet, dringt in fanfarenhafter Trennschärfe das *Arioso* mit schließlich getragener melodischer Ausrichtung. Lutosławski komponiert also mit Formen hörender Rezeption, mit unterschiedlicher Differenzierung im Erfassen von akustischen Ereignissen. Nach dem *Arioso* folgt wiederum ein Prozess der Auflösung, der schließlich in eine indifferente Geräuschfläche übergeht.

Auch der dritte, kompositorisch wohl dichteste Satz arbeitet mit ähnlichen Elementen. Schon das *Passacaglia*-Thema ist in diesem Sinne ganz eigenwillig gebaut. Denn es spielt in seiner krass-schlichten D-Dur-Ausrichtung mit Momenten des Trivialen. Von seiner Gestalt her könnte es zu hohlem Triumph tendieren, gerade dieses Moment aber wird gnadenlos unterminiert. Aus einer dem Thema im Grunde fremden Pianissimo-Region treibt es in immer intensiverer Draufsicht ins Katastrophische. Spukhafte, sich mit Energie ladende Gestalten öffnen schließlich ein Fenster zum *Choral*, in den dann das *Passacaglia*-Thema arabesk »befriedet« eingebettet wird. Es sind wohl diese Momente – das Hervortreiben von Plastizität, das Einfache in komplexer Umgebung, die Perspektivenwechsel –, die Witold Lutosławskis *Konzert für Orchester* zu einer aufregend singulären Erscheinung der damaligen Musik machen. Trotz benennbarer Vorbilder gibt es kein Pendant.

## Biographien

### Joshua Bell

Joshua Bell gilt als einer der weltweit renommiertesten Violinisten. Der seit fast vier Jahrzehnten solistisch konzertierende Musiker tritt regelmäßig mit den bedeutendsten Orchestern auf. Mit der von ihm gespielten Stradivari-Violine von 1713 erfüllt er von den großen Konzertsälen bis zur U-Bahn-Station die Welt mit seinen Klängen. Im Rahmen eines Experiments spielte Joshua Bell 2007 in der Fußgängerpassage der Station L'Enfant Plaza in der US-amerikanischen Hauptstadt als Straßenmusikant verkleidet auf seiner Stradivari – von 1.097 Passanten blieben sieben stehen, nur eine Person erkannte ihn.

Mit vier Jahren begann der aus Bloomington (Indiana, USA) stammende Künstler auf der Violine zu musizieren. Mit 14 folgte sein Debüt als Solist mit Riccardo Muti und dem Philadelphia Orchestra. Drei Jahre später gab er sein erstes Konzert in der Carnegie Hall, und kurz darauf unterschrieb er seinen ersten Plattenvertrag. Seither hat ihm seine umfangreiche Diskographie von über 40 Tonaufnahmen zahlreiche Preise, wie den Grammy, Mercury, Gramophone und Opus Klassik eingebracht. Im August dieses Jahres hat der Geiger zwei neue Aufnahmen mit Musik von Thomas De Hartmann und Felix Mendelssohn Bartholdy veröffentlicht.

Neben seinen Engagements als Solist steht Joshua Bell auch als Kammermusiker und Dirigent auf der Bühne. Zudem ist er Musikdirektor der Academy of St Martin in the Fields. Er hat u. a. mit Renée Fleming, Daniil Trifonov, Emanuel Ax, Lang Lang, Chick Corea, Regina Spektor, Chris Botti, Anoushka Shankar, Dave Matthews, Josh Groban und Sting zusammengearbeitet. Der Violinist setzt sich neben dem etablierten Repertoire auch für neue zeitgenössische Musik ein. Joshua Bell hat Werke von John Corigliano, Edgar Meyer, Behzad Ranjbaran und Nicholas Maw in Auftrag gegeben und uraufgeführt. Seine Einspielung von Maws Violinkonzert wurde mit einem

Grammy prämiert. Vergangenes Jahr hat er im Zuge des Projekts *The Elements* eine Suite mit Sätzen verschiedener Komponisten (Jake Heggie, Jennifer Higdon, Edgar Meyer, Jessie Montgomery und Kevin Puts) schreiben lassen.

»Musik ist wirklich etwas, das uns zum Erhabenen (ein großartiges Wort) führt – zu dem, was größer ist als wir selbst; zur Schönheit, zum Zauber des Universums«, meinte der Geiger einmal. Nach langer Zeit können wir Joshua Bell endlich wieder im Konzert mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks erleben.

## **Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks**

Seit der vergangenen Saison leitet Sir Simon Rattle das BRSO als Chefdirigent. Er ist der sechste in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons. Bald nach seiner Gründung 1949 entwickelte sich das BRSO zu einem international renommierten Klangkörper. Neben dem klassisch-romantischen Repertoire und der klassischen Moderne gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die zeitgenössische Musik zu den zentralen Aufgaben. Namhafte Gastdirigenten wie Leonard Bernstein, Sir Georg Solti, Carlo Maria Giulini und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Jakub Hrůša und Iván Fischer wichtige Partner. Tournéeen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Amerika. Für seine umfangreiche Aufnahmeleistung erhielt das BRSO viele Preise. Simon Rattle hat die Diskographie bereits um wichtige Meilensteine erweitert, u. a. mit Werken von Mahler und Wagner. Einen großen Stellenwert in der Arbeit des Orchesters nimmt auch die Musikvermittlung ein. Unter dem Namen »BRSO und du« ist eine Fülle von Angeboten gebündelt, die musikbegeisterte junge Menschen auf unterschiedlichste Weise ansprechen. In einer vom Online-Magazin *Bachtrack* veröffentlichten und von führenden Musikjournalist\*innen erstellten Rangliste der zehn besten Orchester der Welt belegte das BRSO kürzlich Platz 3.

## **Jakub Hrůša**

Jakub Hrůša wurde 1981 in Brünn geboren und erhielt seine Dirigierausbildung an der Akademie der musischen Künste in Prag, u. a. bei Jiří Bělohlávek. Seit 2016 leitet er als Chefdirigent die Bamberger Symphoniker. Außerdem ist er Erster Gastdirigent der Tschechischen Philharmonie, eine Position, die er zuvor auch beim Philharmonia Orchestra, bei der Accademia Nazionale di Santa Cecilia und beim Tokyo Metropolitan Orchestra bekleidete. Mit Beginn der Saison 2025/2026 wird er als Music Director die Leitung des Royal Opera House Covent Garden in London übernehmen. Daneben pflegt Jakub Hrůša enge Beziehungen zu führenden Orchestern wie den Berliner, Wiener und Münchner Philharmonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig, der Staatskapelle Dresden, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem Orchestre de Paris, dem NHK Symphony Orchestra und dem Mahler Chamber Orchestra. In Amerika arbeitet er mit dem New York Philharmonic, dem Cleveland, dem Chicago Symphony und dem Boston Symphony Orchestra. Auch am Pult des BRSO ist Jakub Hrůša ein hochgeschätzter Gast, zuletzt dirigierte er 2023 Werke von Martinů sowie das Violinkonzert von Sibelius mit Lisa Batiashvili.

Als Operndirigent leitete Jakub Hrůša Produktionen an der Lyric Opera of Chicago (*Jenůfa*), bei den Salzburger Festspielen (*Katja Kabanowa*), an der Wiener Staatsoper und am Opernhaus Zürich (*Die Sacke Makropulos*), an der Opéra National de Paris (*Rusalka*), am Royal Opera House in London (*Carmen* und *Lohengrin*) sowie beim Glyndebourne Festival (u. a. *Das schlaue Fuchslein*, *The Turn of The Screw*, *Don Giovanni*, *La bohème*). Jakub Hrůša kann auf eine umfangreiche Diskographie zurückblicken. 2024 wurde er gleich zweimal für den Gramophone Award nominiert: für den Salzburger Mitschnitt von *Katja Kabanowa* sowie für Brittens Violinkonzert mit Isabelle Faust und dem BRSO. Von seinen Aufnahmen mit den Bamberger Symphonikern erhielten Bruckners Vierte und Rotts Erste Symphonie einen ICMA, Mahlers Vierte einen Preis der deutschen Schallplattenkritik sowie Martinůs Viertes und Dvořáks Klavierkonzert mit Ivo Kahánek einen BBC Music Magazine Award. Mit dem BRSO erschien bei BR-KLASSIK

Josef Suks *Asrael-Symphonie*. Jakub Hrůša ist Präsident der Dvořák Society sowie des International Martinů Circle. Er erhielt 2015 den Sir Charles Mackerras Prize für besonders gelungene Interpretationen von Werken Janáčeks, 2020 den Antonín-Dvořák-Preis der Tschechischen Akademie für klassische Musik und – mit den Bamberger Symphonikern – den Bayerischen Staatspreis für Musik. 2023 wurde er mit dem Opus Klassik als »Dirigent des Jahres« ausgezeichnet.

## Impressum

### Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

**Sir Simon Rattle**

Chefdirigent

**Nikolaus Pont**

Orchestermanager

**Bayerischer Rundfunk**

Rundfunkplatz 1

80335 München

symphonieorchester@br.de

brso.de

### Programmheft

**Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk**

Programmbereich BR-KLASSIK

**Redaktion**

Dr. Vera Baur

Änderungen vorbehalten!

**Textnachweis**

Florian Heurich und Amélie Pauli: Originalbeiträge für dieses Heft; Reinhard Schulz: aus den Programmheften des BRSO vom 1./2. Juni 2000; Biographien: Giulio Biaggini (Bell), Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO, Hrůša).

**Aufführungsmaterial**

© Czech Radio Communications, für Deutschland: Schott Music, Mainz (Janáček); © Schott Music, Mainz (Wieniawski); © Chester Music, London (Lutosławski).