



## Sinfoniekonzert

Sonntag 30. September 2018, 18 Uhr, Fiskina Fischen

# vbw – Festivalorchester

Jugendsinfonieorchester der Vereinigung der Bayerischen Wirtschaft und  
des Festivals der Nationen in Bad Wörishofen

Leitung: **Christoph Adt**

Solistin: **Olga Scheps** Klavier

### Programm:

Ludwig v. Beethoven  
Johannes Brahms  
Ludwig van Beethoven

Egmont Ouvertüre op. 84, (1809/1810)  
Klavierkonzert Nr 1, d-Moll, op. 15 (1854 - 1858)  
Sinfonie Nr. 3, Es-Dur, op. 55 'Eroica' (1803/1804)



## Olga Scheps, Klavier

*„Kraft und Seele, die Klavierpoetin Olga Scheps im Herkulesaal ...“ (Süddeutsche Zeitung)*

Geboren 1986 in Moskau, entdeckte die Tochter zweier Pianisten im Alter von vier Jahren das Klavierspiel für sich. Ihre Studien auf dem Instrument intensivierte sie nach dem Umzug



der Familie nach Deutschland 1992. Bereits in jungem Alter entwickelte sie ein Klavierspiel, das intensive Emotionalität und Ausdrucksstärke mit außergewöhnlichem pianistischen Können vereint. Dieses Talent entdeckte auch Alfred Brendel, der die junge Olga Scheps förderte. Ihr Studium bei Prof. Pavel Gililov in ihrer Wahlheimat Köln schloss die Stipendiatin der „Deutschen Stiftung Musikleben“ und der „Studienstiftung des deutschen Volkes“ 2013 mit dem Konzertexamen mit Auszeichnung ab. Ihre Kenntnisse vertiefte sie bei Prof. Arie Vardi und Prof. Dmitri Baschkirow.

Olga Scheps' Repertoire umfasst neben den großen Werken der Klavierliteratur auch Kompositionen, die selten auf Konzertbühnen gespielt werden, darunter die posthume Etüden von Frédéric Chopin, Franz Liszts „Malédiction“, „Les Oiseaux exotiques“ von Olivier Messiaen, „Lamentate“ von Arvo Pärt, das Klavierquintett von Mieczyslaw Weinberg und Antonin Dvořáks Klavierkonzert.

Ihre Solo-Recitals sind beim Publikum in aller Welt ebenso gefragt wie ihre Auftritte als Solistin mit Orchester und ihre kammermusikalischen Projekte.

Namhafte Dirigenten wie Thomas Dausgaard, Lorin Maazel, José Serebrier, Marcus Bosch, Ralf Weikert, Michel Tabachnik, Antoni Wit, Ivor Bolton, Cristian Mandeal, Christoph Altstaedt, Tugan Sokhiev und Simone Young luden Olga Scheps zur Zusammenarbeit ein.

Die Pianistin trat mit renommierten Orchestern wie dem Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, dem Warsaw Philharmonic Orchestra, dem Mozarteum Orchester Salzburg, den Münchner Symphonikern, dem Royal Scottish National Orchestra, der Russischen Staatskapelle Moskau, der Staatskapelle Weimar, dem Zürcher Kammerorchester, der NDR Radiophilharmonie, dem Orchestre National du Capitole de Toulouse und der Prague Philharmonia auf.

Heute konzertiert Olga Scheps mit großem Erfolg in weltbekannten Konzerthäusern wie der Berliner und Kölner Philharmonie, dem Wiener Konzerthaus, der Cadogan Hall London, der Tonhalle Zürich und der Suntory Hall in Tokyo. Sie ist ein gefragter Gast bei Festivals wie dem Rheingau Musik Festival, den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, dem Kissinger Sommer, dem Heidelberger Frühling, dem Klavier-Festival Ruhr, dem Schleswig-Holstein Musik Festival, dem MDR Musiksommer, dem Lucerne Festival am Piano, dem ACHTBRÜCKEN Festival in Köln, dem Mozartfest Würzburg, dem Mersin Festival in der Türkei und dem Menuhin Festival Gstaad.

In der letzten Saison trat Olga Scheps beim Eröffnungskonzert des Musikfestes Bremen auf und gab gefeierte Konzerte bei den Meraner Festwochen und beim Prague Spring International Music Festival. Mit großem Erfolg führte sie in Tokyo Rachmaninows 2. Klavierkonzert unter Norichika Iimori auf

und spielte in der Alten Oper Frankfurt mit dem Orchestra della Svizzera italiana Beethovens 3. Klavierkonzert. Außerdem führten Konzertreisen sie nach Spanien, Österreich und in die Schweiz.

Olga Scheps debütiert in dieser Saison mit zahlreichen Konzerten in Israel beim Israel Philharmonic Orchestra und konzertiert zum ersten Mal in Südafrika. Eine Wiedereinladung erhielt sie vom Klavierfestival Ruhr. Mit dem Wiener Concert-Verein wird Olga Scheps im Musikverein Wien und in der Kölner Philharmonie auftreten.

Als leidenschaftliche Kammermusikerin spielt Olga Scheps mit Künstlern wie Alban Gerhardt, Daniel Hope, Adrian Brendel, Jan Vogler, Nils Mönkemeyer und dem Danish String Quartet zusammen. Im Herbst wird sie mit dem Quatuor Danel in der Elbphilharmonie Hamburg Weinbergs Klavierquintett aufführen.

Seit 2010 ist Olga Scheps Exklusivkünstlerin bei Sony Classical. Ihr Debüt-Album „Chopin“ gewann gleich einen ECHO Klassik. Auch ihre folgenden Einspielungen „Russian Album“ (2010) und „Schubert“ (2012) wurden von den Kritikern hoch gelobt. 2014 erschien ihre Aufnahme von Chopins Klavierkonzerten Nr. 1 und 2 mit dem Stuttgarter Kammerorchester. Den Erfolg ihres Solo-Albums „Vocalise“, veröffentlicht 2015, konnte ihr Album „Satie“ zum 150. Geburtstag des französischen Komponisten noch übertreffen: Es landete auf Anhieb auf Platz 1 der deutschen Klassik Charts. Ihr neuestes Album „Tschaikowsky“ erschien im Oktober 2017.

Olga Scheps ist „Steinway Artist“.

Das **vbw-Festivalorchester** gastiert inzwischen zum achten Mal in unserer Konzertreihe. Dieses Jugendsinfonieorchester basiert auf einer Initiative der Vereinigung der Bayerischen Wirtschaft e. V. (vbw) und des 'Festivals der Nationen' in Bad Wörishofen. Partner dieses Förderprojektes für Schüler und Jugendliche im Alter von 11 bis 17 Jahren sind das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus sowie die Stiftung art 131. Im Rahmen des international renommierten 'Festival der Nationen' in Bad Wörishofen werden alljährlich herausragende junge Musikerinnen und Musiker, sozusagen die 'musikalische



Nationalmannschaft Bayerns' präsentiert. Unter dem Motto „Bayern bewegt –Jugend bewegt sich“ sollen die individuellen Leistungen sowie der Teamgeist in einem künstlerischen Wettstreit gefördert werden.

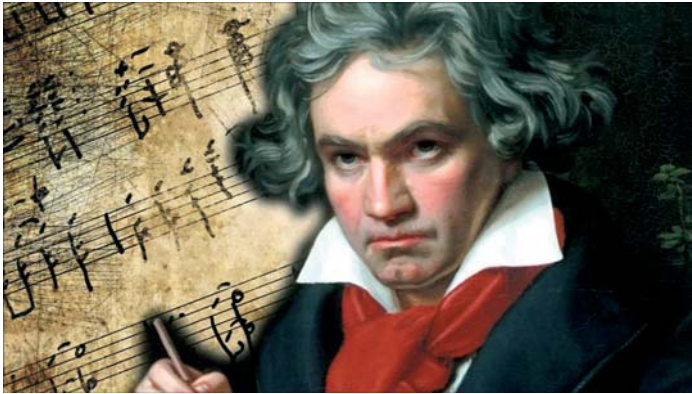
Nach dem erfolgreichen Debüt des 'vbw-Festivalorchesters' im Jahr 2009 spielte das Orchester bereits 2010 in Bad Wörishofen mit dem Pianisten Nikolai Tokarev sowie 2011 und 2015 mit dem Geiger David Garrett. 2012 luden wir das Orchester erstmals nach Fischen ein. Es gastierte mit dem Nachwuchscellisten Leonard Elschenbroich, 2013 mit dem Geiger Kristóf Baráti. 2014 folgte das sensationelle Konzert mit der Geigerin Julia Fischer, das allen noch in bester Erinnerung ist. 2015 begeisterte der Cellist Mischa Maisky unser Publikum, 2016 spielte der russische Pianist Nikolai Tokarev das vierte Klavierkonzert von L.v. Beethoven und 2017 hörten wir Beethovens fünftes Klavierkonzert mit Fazil Say. Durch die Zusammenarbeit mit dem 'Festival der Nationen' konnten wir nun regelmäßig Weltstars der klassischen Musik ins Oberallgäu verpflichten.

Der künstlerische Leiter ist **Prof. Christoph Adt**, Vizepräsident der Hochschule für Musik und Theater München. Joachim Kaiser bescheinigte ihm die Fähigkeit, „unter schwierigsten Verhältnissen seine hochmusikalischen Vorstellungen und Interpretationsabsichten mit freundlicher Beharrlichkeit“ durchzusetzen. Nicht nur als Dirigent, sondern auch als Orchesterpädagoge machte Christoph Adt auf sich aufmerksam und wurde mit mehreren Preisen ausgezeichnet.

**Zum Programm:**

Zu Beginn erklingt die Ouvertüre der Schauspielmusik zum Drama 'Egmont' von Johann Wolfgang von Goethe. **Ludwig van Beethoven ( 1770 – 1827 )** schrieb sie von Ende 1809 bis zum Frühjahr 1810 auf Bestellung der Direktion der Wiener Hoftheater. Unter dem Eindruck der Kriegsergebnisse wollte man „zwei Dramen auf die Bühne bringen, die den Aufstand eines Volkes gegen Fremdherrschaft glorifizierten: Schillers 'Wilhelm Tell' und Goethes 'Egmont'.“ (\*1, S. 457) Beethoven komponierte die Musik zu 'Egmont', der Hoftheater-Kapellmeister Adalbert Gyrowetz jene zu 'Wilhelm Tell'. Beethoven gab an, daß er sich für dieses Auftragswerk von der Direktion nicht habe bezahlen lassen, sondern es „bloß aus Liebe zum Dichter“ (\*1, S.457) komponiert habe.

'Egmont' erzählt die tragische Geschichte des gleichnamigen



flämischen Statthalters, der an der Spitze der Opposition gegen die spanische Herrschaft stand. Er wurde verraten, gefangen und schließlich ohne Prozess zum Tode verurteilt.

Friedrich Schiller wies bereits 1788 in der Jenaer 'Allgemeinen Literatur-Zeitung' auf Schwächen des Dramas hin. „Für ihn war dieses Trauerspiel eine bloße Reihung einzelner Handlungen und Schilderungen ohne Verwicklung und dramatischen Plan und außerdem ohne einen wirklich großen, starken Charakter unter den Hauptpersonen.“ (\*1, S. 458) Beethoven vermißte in dem Drama ebenfalls den tiefen inneren Zusammenhang und beschränkte sich daher nicht auf die geforderte Ouvertüre, einige Lieder, vier Entractes und ein Finale, sondern schrieb zusätzlich Musiken zu den dramatischen Schlüssel-szenen, zu Klärchens Tod und zur Vision Egmonts, um einen

engeren inneren Zusammenhalt zu schaffen. Beethoven versuchte, durch harmonisch 'offene Schlüsse' der einzelnen Sätze, direkt in die folgenden Szenen hineinzuführen. Das war der Dramaturgie des Stücks dienlich, nicht aber einer konzertanten Aufführung dieser Schauspielmusik. „Der Verlag Breitkopf & Härtel hat Beethoven von Anfang an auf dieses Problem hingewiesen und ihn gedrängt, zu jedem Zwischenakt einen anderen Schluss zu schreiben, wozu Beethoven nur sarkastisch bemerkte: 'wollen sie zu den Entractes noch hier oder da einen schluß angepicht haben, kann auch seyn, oder laßen Sie das einen leipziger corrector der Musik-Zeitung besorgen, die verstehn das wie eine Fau[s]t auf ein Aug.'“ (\*1, S.460) Beethovens Skizzen zu diesen Zwischenakten belegen, wie intensiv er daran gearbeitet hat, und so ist es nicht verwunderlich, daß er mit der Arbeit nicht bis zur Premiere des Theaterstücks am 24. Mai 1810 fertig wurde. Seine Schauspiel-musik erklang daher erstmals anlässlich der vierten Vorstellung des Schauspiels am 15. Juni.

So kam es, dass diese kompositorischen Besonderheiten die Schauspielmusik zu 'Egmont' nicht zu einem selbständigen Repertoirestück werden ließen, und wir heute eigentlich nur noch die Ouvertüre kennen.

Im März des Jahres 1854 teilte **Johannes Brahms (1833 – 1897)** mit, dass er den ersten Satz einer Klaviersonate für zwei Klaviere in d-Moll geschrieben habe. Doch Brahms spürte, dass die ungeheure Dramatik seiner musikalischen Vorstellungen und Gedanken den klanglichen Rahmen einer Klaviersonate sprengte. Er versuchte zunächst vergeblich, mit diesem Material den ersten Satz einer Sinfonie zu konzipieren. Er kam aber auch hier nicht weiter, und schließlich entstand aus den Entwürfen der erste Satz eines Klavierkonzerts, aus dem sich nach jahrelangem Ringen der erste Satz des d-Moll-Konzerts op. 15 herauskristallisierte.

Als er mit den Klaviersonaten Nr. 1 und Nr.2, dem Klaviertrio H-Dur, op. 8 und mit den 'Variationen über ein Thema von Schumann' op. 9 erfolgreich und vielversprechend an die Öffentlichkeit getreten war, geriet sein Schaffen ins Stocken:

Wie alle bedeutenden Komponisten seiner Zeit war er auf der



Suche nach neuen Wegen und Ausdruckmöglichkeiten, um aus dem Schatten des übermächtigen Vorbilds Beethoven herauszutreten zu können. Seinem Freund, dem Dirigenten Hermann Levi, klagte er einmal: „Ich werde nie eine Sinfonie komponieren! Du hast keinen Begriff, wie unsereinem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen (Anm.: Beethoven) hinter sich marschieren hört.“ (\*2, S.143)

Aber Brahms war zu dieser Zeit auch zutiefst verwirrt und aufgewühlt von seinen Gefühlen zu Clara Schumann. Zunächst war es Bewunderung für die schöne, kultivierte Frau und Musikerin an der Seite des hochverehrten Robert Schumann. Wie viele andere Freunde auch, stand er ihr gerne helfend bei in ihrer Sorge um den geliebten Mann und die sechs Kinder.

Doch aus der Anteilnahme und Fürsorge entwickelte sich allmählich eine tiefe Zuneigung und leidenschaftliche Liebe, so dass er ihr anlässlich der bevorstehenden gemeinsamen Weihnachtstage 1854 gestand: „daß er nichts mehr komponieren könne und daß ihm die schöpferische Aktivität abhanden gekommen sei...Ich kann vor Ungeduld nicht zum Denken kommen. Sie müssen mir den Kopf zurechtrücken.“ (\*2, S.45)

Darüber hinaus hatte Schumann ungewollt mit seinem Artikel 'Neue Bahnen' und dem Ausruf 'daß da ein Berufener komme' die Erwartungen so hochgeschraubt, dass Brahms dadurch eigentlich mehr belastet und gehemmt wurde. Er war voller Sorge, dass er den Ansprüchen nicht genügen könnte.

Umso mehr bedrückten ihn handwerkliche Unzulänglichkeiten und daraus resultierende, unerwartete Schwierigkeiten, vor allem bei Projekten, die über Klavierkompositionen hinausgingen und größere Formen und Besetzungen forderten: „Brahms, der begierig nach Wissen ist, setzt nun alles daran, um das Komponieren zu erlernen. Mit Joachim [Anm.: Joseph Joachim, Geiger und Komponist] studiert er den Kontrapunkt, den er mit dem klassischen Prinzip der motivisch-thematischen Arbeit verbinden will, und treibt ihn immer wieder an, 'daß wir das Besprochene ausführen, nämlich uns kontrapunktische Studien zuzuschicken. Alle vierzehn Tage schickt jeder, der andre ( in acht Tagen also ) dessen Arbeiten zurück mit etwaigen Bemerkungen...bis wir beide recht gescheit geworden sind. Warum sollen wir...vernünftigen, ernsthaften Leute uns nicht selbst besser belehren können als irgendein Professor es könnte?' Kurz darauf bedrängt er den Freund noch heftiger: 'Ich schicke zwei kleine Stücke mit, als Anfang...Wer den Tag aber versäumt, d.h. nichts schickt, muß statt dessen einen Taler einschicken, wofür der andere sich Bücher kaufen kann!!! Nur wenn man statt der Arbeit eine Komposition einschickt, ist man entschuldigt...!'" (\*2, S.48)

Bei der Instrumentierung des Klavierkonzerts wurde Brahms ebenfalls unsicher. Er schreibt an Joachim: „Ich bin noch gar zu unwissend darin und weiß mir wirklich nicht zu helfen. Mit den Hörnern bin ich auch wohl in Konfusion gekommen. Müssen es tiefe B-Hörner sein, und kann man sie nicht mehr benutzen, vielleicht am Schlusse als D-Hörner?“ (\*3, S.292) Dies ist umso verwunderlicher, als der Vater ja auch Hornist

und Brahms mit dem Instrument von klein auf vertraut war. Er nannte das Horn sein 'erstes Lieblingsinstrument' und er schrieb dafür sogar zehn kleine Etüden, die er seinem Vater widmete. Ebenso bat er den Freund Julius Otto Grimm, Musikdirektor in Göttingen, wiederholt um Ratschläge zur Instrumentation, und natürlich legte Brahms die Entwürfe Clara Schumann vor. Als Brahms nach einem halben Jahr erneuter intensiver Beschäftigung mit dem Klavierkonzert am 22. Dezember 1857 einen aktualisierten Probedruck an Joachim schickte, schrieb er dazu: „Ich habe kein Urteil und auch keine Gewalt mehr über das Stück. Es wird nie was Gescheites daraus.“ Doch Joachim ermunterte ihn und forderte ihn auf, die Geduld nicht zu verlieren und endlich „...den Kopisten über das Werk zu lassen.“ (\*2, S.60) So wanderten Vorschläge, kritische Einwände und die Entwürfe seit Jahren zwischen den Freunden hin und her, bis Brahms die Vorlage im Januar 1858 mit der Bemerkung zurückforderte: „Ich möchte mich gern wieder einmal darüber ärgern.“ (\*3, S.293)

Bis wenige Wochen vor der ersten Aufführung des Konzerts, am 22. Januar 1858, änderte und verbesserte Brahms am „unglückseligen ersten Satz, der nicht geboren werden kann.“ (\*3, S. 293) Etwas früher, im Frühjahr 1857, hatte Brahms die Sätze II und III abgeschlossen und Joachim schrieb: „Es macht mir die nachhaltigsten Freuden jetzt..., wo ich's in seinem ganzen Reichtum gesammelt vor mir habe und wo der letzte Satz den andern völlig die Stange hält.“ (\*2, S.53)

Der erste Satz, ein dunkel getönter, geradezu wilder und schroffer Koloss, in dem das Klavier erstmals nach neunzig Takten erklingt, provozierte den Ausspruch: 'Eine Sinfonie mit obligatem Klavier'. Er steht in Kontrast zu dem langsamen, innigen Mittelsatz, zunächst überschrieben: „Benedictus, qui venit in nomine Domine“. Brahms strich die Zeile selbst aus, möglicherweise um einen religiösen Kontext zu vermeiden. Die Interpretation, dass es eine Huldigung an seinen Freund und Förderer Robert Schumann gewesen sei, kann ich nicht ganz nachvollziehen. Dies umso weniger, als er am 30. Dezember 1856 an Clara schrieb: „Auch male ich an einem sanften Porträt von Dir, das das Adagio werden soll.“ (\*2, S. 55) „Der sinfonische, ungarisch gefärbte dritte Satz „zeigt demonstrativ die Abkehr von der üblichen Form des Virtuosenkonzerts.“ (\*2, S.55)

Ein Klavierkonzert, das hinsichtlich seiner Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte so komplex ist und als zentrales Werk der Sturm-und-Drang-Zeit des Komponisten einzustufen ist, mußte ein Publikum verstören, das vom Soloinstrument offensichtliche und eingängige Virtuosität erwartete. Am 30. März 1858 fand unter Leitung von Joseph Joachim und mit Brahms am Klavier eine Probe-Aufführung statt. Clara Schumann ist gekommen und berichtete ihrem Halbbruder Wolde- mar Bargiel: „Die Probe heute prächtig abgelaufen... Wunderbar ist das Ganze, so reich, innig und welche Einheit dabei. Johannes war selig und spielte vor lauter Seligkeit den letzten Satz prestissimo. Wir machten dann einen Spaziergang, es war als ob der Himmel dem Tage einen besonderen Glanz verleihen wollte.“ (\*2, S. 60) Es war für Clara Schumann und Johannes Brahms auch insofern ein besonderer Tag, als sie sich versöhnten und sich versprachen, Freunde bleiben zu wollen. Denn 1857, nach dem gemeinsamen Sommerurlaub mit Freunden in St. Goar am Rhein, hatten sich ihre Wege getrennt: während der gesamten Urlaubswochen herrschte damals gedrückte Stimmung und schließlich fuhr Clara nach Berlin, um eine neue Wohnung zu beziehen, Brahms zum Beethoven-Fest nach Bonn. Er war vielleicht enttäuscht, daß Clara die Beziehung zu ihm der Trauer um ihren Mann unterordnete. Wieviel Clara die Aussöhnung mit Brahms bedeutete, läßt sich aus dem noblen Geschenk ermessen, das sie dem Freund nach der ersten Aufführung des d-Moll-Klavierkonzerts überreichte: Es war das Autograph des Klavierquintetts op. 44 von Robert Schumann. Bei der Uraufführung des d-Moll-Konzerts am 22. Januar 1859 in Hannover wurde Brahms als Pianist und Komponist durch Hervorrufe anerkannt und geehrt. Der Kritiker aber hielt sich sehr bedeckt. Am 27. Januar fand dann die entscheidende Aufführung mit dem Gewandhausorchester unter Leitung des offenbar desinteressierten Julius Rietz statt. Als einige nach dem Konzert applaudieren wollten, wurden sie niedergezischt. Niemand sprach mit Brahms nach dem Konzert, und die Kritik war vernichtend: „...nimmt man den Ernst des Strebens und die Tüchtigkeit der musikalischen Gesinnung hinweg...so bleibt eine Oede und Dürre, die wahrhaft trostlos ist.“ (\*2, S. 64)

Einerseits weckte die Ablehnung den Kampfgeist bei Brahms und er schreibt seinem Freund Joachim: „Trotz alledem wird das Konzert noch einmal gefallen, wenn ich seinen Körperbau

gebessert habe, und ein zweites soll schon anders lauten. Ich glaube, es ist das Beste, was einem passieren kann; das zwingt die Gedanken, sich zusammen zu nehmen und steigert den Mut..." (\*2, S. 64) Aber wie es ihm in diesen Wochen wirklich geht, wird vielleicht deutlicher, wenn man weiß, daß er bereits Ringe gekauft hatte und Agathe, der Tochter seines Freundes Grimm, schrieb: „Ich liebe Dich! Ich muß Dich wiedersehen, aber Fesseln tragen kann ich nicht!“ Viel später gestand er seinem Schweizer Freund Viktor Widmann: „In der Zeit, in der ich am liebsten geheiratet hätte, wurden meine Sachen in den Konzertsälen ausgepiffen...Das konnte ich nun sehr gut vertragen...aber wenn ich in solchen Momenten vor die Frau hätte hintreten müssen, ihre fragenden Augen ängstlich auf die meinen gerichtet sehen und ihr hätte sagen müssen: Es war wieder nichts!...Ich mag nicht daran denken, was das für eine Hölle gewesen wäre.“ Agathe, inzwischen längst verheiratet, hinterließ ihrer Tochter viel später Aufzeichnungen: „Da kämpfte das Mädchen einen harten Kampf...die Liebe wollte ihn um jeden Preis halten, komme was da wolle, die Pflicht, die Ehre gebot zu entsagen, und die Pflicht und die Ehre siegten. Das Mädchen schrieb den Scheidebrief und weinte, weinte jahrelang um ihr gestorbenes Glück..." (\*2, S.65)

Im Februar 1860 erhielt Brahms das Angebot seiner Heimatstadt Hamburg, das Klavierkonzert im 'Großen Wörmerschen Saal' zu spielen. Der Andrang soll enorm gewesen sein. Vater Brahms spielte am Kontrabaß mit, die Mutter war im Publikum. Es gab freundlichen und wohlwollenden Beifall.

Im Herbst 1865 spielte Brahms das Klavierkonzert in Karlsruhe. Unter Hermann Levis feuriger Leitung fand es stürmischen Beifall. In Zürich lernte er den Chirurgen Theodor Billroth kennen, der für ihn ein Konzert organisierte und auch Billroth war begeistert von dem Klavierkonzert. Auf Initiative von Clara Schumann führte Brahms das Konzert 1873 erneut in Leipzig und errang immerhin einen Achtungserfolg. 1874 spielte er es mit großem Erfolg in München in den berühmten Odeonskonzerten. Der endgültige Durchbruch ist geschafft. Das d-Moll-Konzert wurde zum Prüfstein und Maßstab für alle Komponisten, die sich auf dieses Terrain wagen. Und für die Interpreten gilt Ähnliches. Beide Brahms-Klavierkonzerte stellen höchste physische und technische Anforderungen an den Pianisten. Und doch sind dies nur die Voraussetzungen

für das Gestalten und Deuten des musikalischen Geschehens.

Nicht zuletzt der Erfolg des d-Moll-Konzert und natürlich auch anderer Werke wie der 'Haydn-Variationen' veranlassten die 'Preußische Akademie der Künste', Brahms zum Ehrenmitglied zu ernennen und Bayern zeichnete ihn mit dem 'Maximiliansorden' aus, der für besondere wissenschaftliche und künstlerische Leistungen vergeben wird.

Ich freue mich sehr, Ihnen dieses bedeutende Werk zum ersten Mal in unserer Konzertreihe ankündigen zu können.

Nach der Pause hören Sie ein Werk, das nicht nur im Schaffensprozess von **Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)**, sondern auch in der Musikgeschichte eine ganz besondere Stellung einnimmt: Es ist seine dritte Sinfonie, die 'Eroica', Es-Dur, op. 55, die in den Jahren 1803/04 entstand.

Beethoven widmete sie seinem Mäzen, Fürst Franz Joseph von Lobkowitz, in dessen Palais die Sinfonie im Januar 1804 uraufgeführt wurde. Der Biograph Alexander Wheelock Thayer berichtet, daß das Werk vor geschlossener Gesellschaft noch mehrmals im Palais Lobkowitz gespielt worden sei, bevor dann, erstaunlich viel später, die erste öffentliche Aufführung am 7. April 1805, einem Sonntagabend, im Theater an der Wien stattfand. Die Gründe für den großen zeitlichen Abstand vermutet man in Beethovens intensiver Beschäftigung mit seiner Oper Leonore/Fidelio.

Die Sinfonie erklang jedenfalls am 7. April offenbar als erstes Werk nach der Pause und wurde auf dem Programm folgendermaßen angekündigt: „Eine neue große Sinfonie in Dis von Herrn Ludwig van Beethoven, zugeeignet Sr. Durchlaucht Fürsten von Lobkowitz. Auch wird der Verfasser dieselbe selbst zu dirigieren die Gefälligkeit haben.“

Sie werden sich über 'Sinfonie in Dis' wundern. Die Gewohnheit, nach Art der deutschen Tabulatur 'b-Töne' wie Es und As als '#-Töne' [Anm.: also Dis und Gis] zu benennen, hat sich bis ins frühe 19. Jahrhundert erhalten.

Von einem unbekanntem Autor, der vermutlich 1799 zum ersten Mal in der in Leipzig neu gegründeten 'Allgemeinen Musikalischen Zeitung' Werke von Beethoven rezensierte,

blieb uns eine Besprechung der ersten öffentlichen Ausführung der 'Sinfonia eroica' erhalten. Ähnlich wie bei den Kritiken zu Brahms' Klavierkonzert, ist auch diese vom Staunen, aber auch von der Ablehnung des Neuen, 'Unerhörten' geprägt.

Zunächst berichtet der Rezensent im 'Freimüthigen' erfreut, daß erstmals in der Saison 1804/05 in Wien wieder Orchesterkonzerte im Theater an der Wien stattfanden: „In dem gegenwärtigen Winter wurden sie [Anm.: die Orchesterkonzerte] erneuert und neue Aufführungen von Beethovens zwei ersten Symphonien und des Konzerts in c-Moll (wobei Ries die Klavierstimme spielte) bereiteten den Weg für eine ganz neue Sinfonie – eine lange, für die Ausführung äußerst schwierige Komposition, eigentlich eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie. Es fehlte ihr gar nicht an frapanten und schönen Stellen, in denen man den energischen, talentvollen Geist ihres Schöpfers erkennen muß; sehr oft aber scheint sie sich ganz ins Regellose zu verlieren. Der Schreiber gehört gewiß zu Hrn. v. Beethovens aufrichtigsten Verehrern, aber bei dieser Arbeit muß er doch gestehen, des Grellen und Bizarren allzuviel zu finden, wodurch die Übersicht äußerst erschwert wird und die Einheit beinahe ganz verloren geht.“

Der Kritiker hatte offenbar schon eine der Aufführungen im Palais Lobkowitz gehört, denn er fährt fort: „...er fand auch diesmal gar keine Ursache, sein schon früher darüber gefälltes Urtheil zu ändern. – Die Symphonie würde unendlich gewinnen, wenn sich B. entschließen wollte, sie abzukürzen, und in das ganze mehr Licht, Klarheit und Einheit zu bringen. Die einen, Beethoven's ganz besondere Freunde behaupten, gerade diese Sinfonie sei ein Meisterstück, das sei eben der wahre Styl für die höhere Musik, und wenn sie jetzt nicht gefällt, so komme das nur daher, weil das Publikum nicht kunstgebildet genug sei alle diese hohen Schönheiten zu fassen; nach ein paar tausend Jahren aber würde sie ihre Wirkung nicht verfehlen. – Der andere Theil spricht dieser Arbeit schlechterdings allen Kunstwerth ab und meint, darin sei ein ganz ungebändigtes Streben nach Auszeichnung und Sonderbarkeit sichtbar, das aber nirgends Schönheit oder wahre Erhabenheit und Kraft bewirkt hätte. Durch seltsame Modulationen und gewaltsame Übergänge, durch das Zusammenstellen der heterogensten Dinge, wenn z.B. ein Pastorale

im größten Style durchgeführt wurde, durch eine Menge Risse in den Bässen, durch drei Hörner u.a.d. könne zwar eine gewisse eben nicht wünschenswerte Originalität ohne viele Mühe gewonnen werden; aber nicht die Hervorbringung des bloß Ungewöhnlichen und Phantastischen, sondern des Schönen und Erhabenen sei es, wodurch sich das Genie beurkunde: Beethoven hatte selbst durch seine früheren Werke die Wahrheit dieses Satzes erwiesen. – Eine dritte sehr kleine Partie steht in der Mitte: sie gesteht der Symphonie manche Schönheiten zu, bekennt aber, daß der Zusammenhang oft ganz zerrissen scheint, und daß die unendliche Dauer dieser längsten, vielleicht auch schwierigsten aller Symphonieen selbst Kenner ermüde, dem bloßen Liebhaber aber unerträglich werde. Sie wünscht, daß Herr v. B. seine anerkannten großen Talente verwenden möge, uns Werke zu schenken, die seinen beiden ersten Symphonieen aus C und D gleichen, seinem anmuthigen Septett aus Es, dem geistreichen Quintett aus D und anderen seiner früheren Compositionen, die B. Immer in die Reihe der ersten Instrumentalkomponisten stellen werden. Sie fürchtet aber, wenn Beethoven auf diesem Wege fort wandelt, so werde er und das Publikum übel dabei fahren. Die Musik könne so bald dahin kommen, daß jeder, der nicht genau mit den Regeln und Schwierigkeiten der Kunst vertraut ist, schlechterdings gar keinen Genuß bei ihr finde, sondern durch eine Menge unzusammenhängender und überhäufte Ideen und einen fortwährenden Tumult aller Instrumente zu Boden gedrückt, nur mit einem unangenehmen Gefühle der Ermattung den Concertsaal verlasse. Das Publicum und H.v. Beethoven, der selbst dirigierte, waren an diesem Abende nicht mit einander zufrieden. Dem Publicum war die Symphonie zu schwer, zu lang, und B. Selbst zu unhöflich, weil er auch den beifallsklatschenden Theil keines Kopfnickens würdigte. Beethoven im Gegentheile fand den Beifall nicht ausreichend genug.“ (\*4, S.458ff)

Als man Beethoven die Klagen bezüglich der allzu großen Länge mittheilte, soll er geantwortet haben: „Wenn er eine Symphonie schreibe, die eine Stunde dauere, so werde man sie wohl kurz genug finden.“ (\*4, S.460)

Die Literatur über die Sinfonien Beethovens, vor allem zur dritten, fünften und neunten ist höchst umfangreich und ich maße mir nicht an, daß ich Ihnen Neues hierzu sagen könnte.



Bei Dieter Rexroth fand ich in seinem kleinen Werkführer 'Beethovens Symphonien' eine Auswahl von Kriterien, die den besonderen Rang der 'Eroica' ausmachen. Er schreibt:

„Mit der 3. Symphonie hat Beethoven symphonisches Neuland betreten. Sie markiert den endgültigen Abschied von den musikalisch-ästhetischen Idealen Haydns und Mozarts und gleichzeitig den Durchbruch zu einer neuen Bestimmung des Symphonischen als musikalisches Ideen-Kunstwerk. Beide Aspekte – Abschied und Neubeginn – haben die Zeitgenossen bewegt und beschäftigt. Die einen empfanden diese Komposition als viel zu lang, zu anstrengend, zu komplex in ihrer gedanklichen Fülle und deshalb auch kaum von unterhaltendem Wert. Die anderen vernahmten in der 'Eroica' wahre Zukunftsmusik. Entscheidend für die enorme Wirkung dieser 3. Symphonie Beethovens war und ist im Grund bis heute das Legendenhafte, das sich um die Entstehung der 'Eroica' herum aufgebaut hat. Da ist die Geschichte der Betitelung als Bonaparte-Symphonie ('Intitulata Buonaparte'), außerdem die musikalisch-thematisch begründbare Bezugnahme auf das Ballett 'Die Geschöpfe des Prometheus' aus den Jahren 1800/1801 und die im Sinne mythischer Vergegenwärtigung sich aufdrängende Identifizierung Napoleons mit der Prometheus-Figur.“

Und Rexroth fährt fort:

„Hinzu kommt Beethovens Distanzierung von der imperialen Selbstverherrlichung des Konsuls der französischen Republik und, daran geknüpft, die Zurücknahme des Titels. Es folgen die geheimnisvolle neue Bestimmung der Symphonie, ihre Umwidmung zu einer Musik des Gedenkens und Erinnerns an einen 'großen heldenhaften Menschen'. Und schließlich tritt noch der biographische Kontext mit seinem zentralen Thema der Ertaubung eines Komponisten hinzu, der in der Einschätzung seiner Zeitgenossen zu den überzeugendsten Komponisten der Zeit zählte. All dies hat dem Werk eine geradezu mythische Bedeutung verliehen und hat natürlich geholfen, die neuartige Qualität dieser Symphonie annehmbar und wohl auch partiell erklärbar zu machen.“ (\*5 S. 83 ff)

Ich bezweifle allerdings, ob ein Hörer irgendetwas von dem 'Legendenhaften' um die 'Eroica' wissen muß, um besseren Zugang zu finden oder sich leichter einzuhören. Fakt ist, daß

der junge General Bonaparte „Gegenstand allgemeiner Bewunderung und Staunens war, aber die erste Idee zu jener Symphonie soll eigentlich von General Bernadotte ausgegangen sein, welcher damals französischer General in Wien war und Beethoven sehr schätzte. So hörte ich von mehreren Freunden Beethovens. Auch Graf Moritz Lichnowsky (Bruder des Fürsten), der oft mit Beethoven in der Gesellschaft Bernadottes war hat es mir so mitgeteilt.“ So berichtet der manchmal zwar nicht ganz zuverlässige Biograph Beethovens, Anton Schindler. Hier dürfte seine Darstellung durchaus glaubhaft sein.

Ich bezweifle nicht, daß all diese Geschichten 'um' Beethoven und 'um' seine dritte Sinfonie historisch interessant aber irrelevant sind für ihre ungeheure, bis heute unverändert fort-dauernde Wirkung und ihren singulären musikalischen Rang. Es sind einzig und allein Beethovens Phantasie und seine kompositorische Genialität, die ihn das klassische Sinfoniekonzept, das er nach zwei 'konventionellen' Sinfonien möglicherweise sogar schon als Korsett empfand, sprengen und neue Wege suchen ließ. Beethoven hebt die enge Zusammengehörigkeit der Sätze in der 'Eroica' weitgehend auf, jeder steht für sich. Er legt die Entwicklung des Satzes schon in das Thema und führt uns dies dann am offensichtlichsten in der 'Fünften' vor. Er führt weiter, was Mozart schon begonnen hatte: Er beschränkt sich nicht auf zwei Themen, sondern führt sogar in der Durchführung noch neue Themen ein. Und dennoch ist alles aufeinander bezogen und entwickelt sich aus kleinsten Bausteinen. Zusammen mit einer unerbittlichen und drängenden rhythmischen Energie entsteht eine ungeheure Dichte und Spannung, die sich dann auch in einem neuen Forte/Fortissimo, in Sforzati und Tuttischlägen entladen muß. Natürlich ist es interessant zu wissen, daß Beethoven zunächst „Intitulata Buonaparte“ auf das Deckblatt schrieb. Beethoven strich die Zeile durch und bevor er das Autograph im Jahr 1805 dem 'Comptoir' [Anm.: Kunst- und Industrie Comptoir, auch bekannt als Bureau des Arts et d'Industrie, gegründet 1801] zum Druck aushändigte, schrieb er auf das Deckblatt: „Sinfonia Eroica – composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo“. Jetzt also wurde das Werk zum ersten Mal 'Sinfonia Eroica' genannt. [Anm.: Heroische Sinfonie – komponiert, um das Andenken eines großen Mannes zu feiern] Und in seinem eigenen Exemplar schrieb Beethoven mit Bleistift über den

zweiten Satz: „Marcia funebre, sulla morte d'un Eroe“. [Trauermarsch auf den Tod eines Helden]

Es ist selbstverständlich, daß wir diese Fakten zu Tage fördern müssen, Hintergründe aufhellen und nach dem 'Warum' fragen. Aber die 'Eroica' bedarf m.E. keiner Legenden. Sie ist Musik, absolute Musik.

- \*1) Jan Caeyers: Beethoven. Der einsame Revolutionär.  
Eine Biographie, C.H. Beck Verlag 2012
- \*2) Malte Korff: Johannes Brahms, Leben und Werk.  
Dtv premium 2008
- \*3) Max Kalbeck: Johannes Brahms, Bd I, 1833-1862,  
Hans Schneider, Tutzing 1976
- \*4) Alexander Wheelock Thayer:  
Ludwig van Beethovens Leben. Bd. II Breitkopf &  
Härtel, Leipzig 1910
- \*5) Dieter Rexroth: Beethovens Symphonien –  
Ein musikalischer Werkführer. C.H. Beck 'Wissen'

