

Freitagskonzert 3

Im Spiegel 1



BEETHOVEN
ORCHESTER
/
BONN



La Mer

Anatoli Liadow 1855—1914
Aus der Apokalypse op. 66

Dmitrij Schostakowitsch 1906—1975
Konzert für Violoncello und
Orchester Nr. 1 Es-Dur op. 107

Pause

Jules Massenet 1842—1912
Visions, poème symphonique×

Claude Debussy 1862—1918
La Mer, Trois Esquisses
symphoniques pour orchestre
(*Das Meer, drei sinfonische*
Skizzen für Orchester)

De l'aube à midi sur la mer
(Vom Morgen bis zum Mittag
auf dem Meer) – sehr langsam

Jeux de Vagues (Spiel der
Wellen) – Allegro

Dialogue du Vent et de la Mer
(Dialog von Wind und
Meer) – lebhaft stürmisch

Truls Mørk→Violoncello
× Livi Castelanu→Solo-Violine
Beethoven Orchester Bonn
Dmitri Jurowski→Dirigent

Freitagskonzert 3
Freitag 30/11/2018 20:00
Opernhaus Bonn

Konzerteinführung 19:15
mit Tilmann Böttcher

NachKlang ca. 22:15
mit Dmitri Jurowski
und Erika Coché
Opernfoyer

Tricolore

Jules Massenet 1842—1912

Visions, poème symphonique×

Im Gespräch:

Eric-Emmanuel Schmitt

Dmitri Jurowski

Tilmann Böttcher→Moderation

Kathrin Kühn→Dolmetscherin

Claude Debussy 1862—1918

La Mer, Trois Esquisses
symphoniques pour orchestre
(*Das Meer, drei sinfonische*
Skizzen für Orchester)

De l'aube à midi sur la mer
(Vom Morgen bis zum Mittag
auf dem Meer) – sehr langsam

Jeux de Vagues (Spiel der
Wellen) – Allegro

Dialogue du Vent et de la Mer
(Dialog von Wind und
Meer) – lebhaft stürmisch

Eric-Emmanuel Schmitt

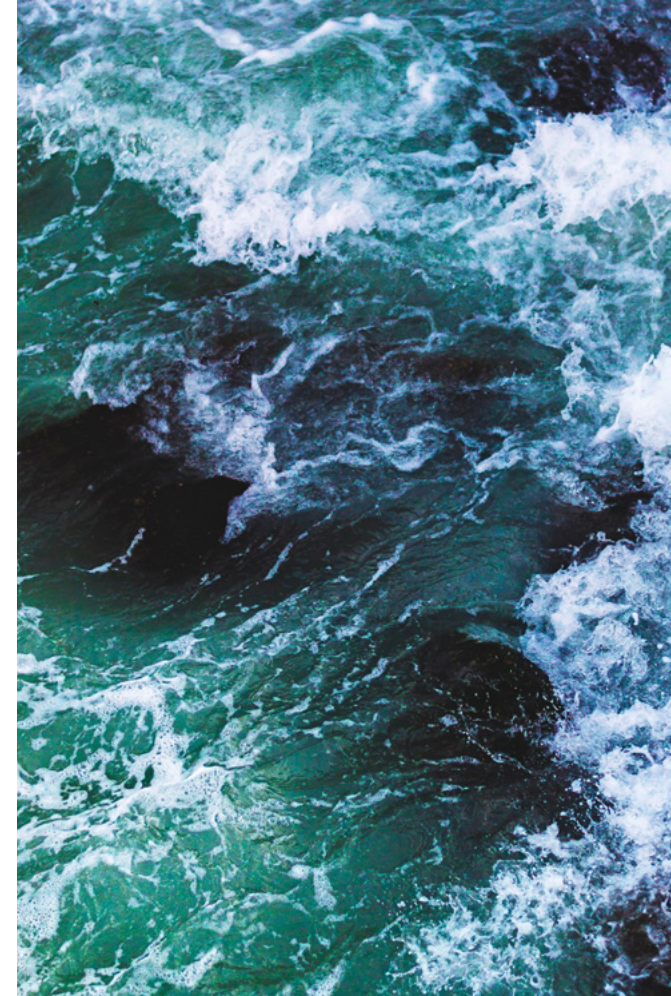
× Liviu Castelanu→Solo-Violine
Beethoven Orchester Bonn
Dmitri Jurowski→Dirigent

Im Spiegel 1

Sonntag 02/12/2018 11:00
Opernhaus Bonn

Keine Pause

Konzertende gegen 12:30



Endzeit

»Und ich sah einen andern starken Engel vom Himmel herabkommen; der war mit einer Wolke bekleidet, und ein Regenbogen auf seinem Haupt und sein Antlitz wie die Sonne und Füße wie Feuersäulen, und er hatte in seiner Hand ein Büchlein aufgetan. Und er setzte seinen rechten Fuß auf das Meer und den linken auf die Erde; und er schrie mit großer Stimme, wie ein Löwe brüllt. Und da er schrie, redeten sieben Donner ihre Stimmen.«

Als der Komponist Anatoli Liadow schon etliche Jahre verheiratet war, hatte er seine Frau den besten Freunden noch nicht vorgestellt. Kam jemand zu Besuch, führte ihn Liadow in sein Studierzimmer und verriegelte die Tür. Da legte sich einer von denen, die sich fragten, ob Frau Liadow überhaupt existiere, auf die Lauer. Und es gelang ihm tatsächlich, einen Blick auf sie zu erhaschen. Leider habe ich nur den Bericht darüber gefunden, dass der Freund zufrieden wieder abzog, aber keine Beschreibung des Treffens oder der Komponisten-Gattin. Im Gegensatz zu Inspektor Columbo, dessen Frau man ja über Dutzende von Folgen nicht kennen lernt, und der ein Mann der Tat und des scharfen Denkens war, nutzte Liadow diese hart erkämpfte Privatsphäre für Phantasie-reisen: »Gib mir Feen und Drachen, Meerjungfrauen und Kobolde, und ich bin absolut glücklich. Die Kunst nährt mich mit gebratenen Paradiesvögeln; sie ist ein anderer Planet und hat mit

unserer Erde nichts zu tun.« Er lebte in und für seine Kunst. Nur wenige Stücke sind überliefert und haben sich im Konzertbetrieb gehalten: Hauptsächlich bezaubernde Orchesterminiaturen wie *Der verzauberte See* oder *Kikimora*. Über die sinfonische Dichtung Fragment aus der Apokalypse sagt der englische Journalist John Warrack: »Dieses Fragment bestätigt, dass Liadow am besten war, wenn er sich nicht noch kleiner gemacht hat, als er ohnehin war.« Das Werk ist kurz, aber dennoch gewaltig: im Orchester riesig besetzt, mit mächtigem Blech und großer Geste. Die Verwendung von alten russischen Wendungen – harmonisch wie melodisch – verortet diese Endzeitstimmung klar in der Welt der orthodoxen Kirche und ihrer weiten, dunklen Räume. Die Kontraste, die durch das Textstück aus der Offenbarung des Johannes vorgegeben sind, bestimmen das Stück, das in nicht einmal zehn Minuten den Glanz und den Schrecken des Weltgerichts heraufbeschwört.



Aus dem Eispalast

Die Vorgeschichte

Als Schostakowitsch im Jahr 1958 sein erstes Cellokonzert schrieb, war Josef Stalin bereits einige Jahre tot. Die Zeit, in welcher der Komponist beinahe täglich um sein Leben fürchten musste, war lange vorbei. Daraus ist allerdings nicht zu folgern, dass die Lage für die Kunst in der Sowjetunion sich völlig entspannt hätte. So wurde der Dichter Boris Pasternak im Jahr 1958 dazu gezwungen, den Nobelpreis für Literatur abzulehnen, den man ihm für seinen Roman Doktor Schiwago verleihen wollte. Auch Schostakowitsch bewegte sich weiter im Spannungsfeld zwischen Musik und Politik. Selbst ein Stück wie das Cellokonzert, das aus innerer Motivation heraus für einen Freund entstand, ist auf mehreren Ebenen les- und hörbar und hat sowohl autobiographische, als auch politische Anker.

Schostakowitsch hatte Prokofieffs Sinfonia concertante für Violoncello und Orchester gehört und war sehr angetan von dem Stück. Mit dem großen Cellisten Mstislaw Rostropowitsch, der auch Prokofieffs Werk aus der Taufe gehoben hatte, verband ihn seit einigen Jahren eine väterliche Freundschaft, zu

der sich im Laufe der Jahre und Jahrzehnte eine künstlerische Partnerschaft auf Augenhöhe dazu gesellen sollte. Rostropowitsch hatte Schostakowitschs Frau gegenüber geäußert, dass er ihren Mann so gerne zu einem Cellokonzert anstiften würde. Diese hatte geantwortet, dass der beste Weg dazu sei, den Komponisten nicht darauf anzusprechen.

Nun überraschte Schostakowitsch Rostropowitsch doch mit der Ankündigung, für ihn zu schreiben. In einem Zeitungsartikel äußerte er sich im Jahr 1958 folgendermaßen: »Mein nächstes größeres Werk wird ein Cellokonzert. (...) Ich kann nur sagen, dass ich dieses Konzert schon seit ziemlich langer Zeit plane.« Wahrscheinlich fungierte das Konzert als inneres Gegengewicht zur 10. und zur 11. Sinfonie und ihren Schreckensbildern von Blut und Revolution. So bezeichnet der Komponist den ersten Satz als »scherzhaften« Marsch. Wie scherzhaft diese Musik ist, mag man selber entscheiden, sicher aber ist der Satz nicht darauf zu reduzieren. Schostakowitsch sperrt sich gegen Deutungsversuche: »Ich fände es schwierig, wollte man etwas Konkretes über die Inhalte des Werkes sagen: Solche Fragen,

trotz ihrer scheinbaren Natürlichkeit und Einfachheit, machen mir immer Probleme.« In der Stalin-Zeit konnte die Beantwortung solcher Fragen über Leben oder Tod entscheiden: Was wollte ein Komponist mit einem Stück sagen? Immer wieder hat Schostakowitsch mit eigenen Deutungsansätzen versucht, wie es uns heute scheint, die Mächtigen zu beruhigen, sie jedoch auf gewisse Weise damit auch in die Irre zu führen. Vieles ist nicht mehr zu entschlüsseln und unterschiedliche Biographen und Interpreten von Schostakowitschs Musik kommen zu äußerst unterschiedlichen Schlüssen.

Das Werk

Im Bezug auf das Cellokonzert beginnt das, wie gesagt, mit dem von Schostakowitsch beschriebenen »scherzhaften Marsch«, dem ersten Satz des Werks. Dieser trägt von Beginn an eine Variante des musikalischen Signets des Komponisten, die sich in zahlreichen Werken findet: Er stellte die Initialen seines Namens D – SCH musikalisch durch die Noten D – Es – C – H dar und entwickelte zahlreiche Ableitungen und Umkehrungen dieses Motivs. Diese

Verschlüsselung lässt vermuten, dass der Satz nicht nur scherzhaft gemeint ist. Wenn man sich von Cello und den zunächst begleitenden Bläsern auf die Reise mitnehmen lässt und sich einen Marsch dabei vorstellt, gerät man allerdings nach kurzer Zeit ins Straucheln: Immer wieder wird der Fluss unterbrochen: In den ursprünglichen $\frac{2}{2}$ -Takt schleichen sich $\frac{5}{4}$ -Takte, $\frac{3}{2}$ -Takte und sogar $\frac{3}{4}$ -Takte: Das ist ein Marsch mit Holzbein, einer, der zwei Schritte vor und einen zurück läuft, der grimmig nach links und rechts schießt. Das gesamte zweite Thema, das mehr und mehr an Gewicht gewinnt, steht im $\frac{3}{2}$ -Takt und bietet ebenso wie das erste Thema eine Art von um sich selbst kreisender Figur, allerdings fließend, enger, mit noch mehr Energie, beinahe manisch. Der allgemeine Energielevel steigt stetig an, mehr und mehr spielt sich das Horn als Widerpart zum Cello in den Vordergrund. Unerbittlich, wie ein Uhrwerk treibt der Satz seinem Ende zu.

Emotionales Zentrum des Werks ist der gewichtige zweite Satz (rund elf Minuten) in langsamem Dreiertakt. Auch hier ist das Horn dem Cello gegenüber gestellt: Mit seiner Klage beginnt, nach

kurzer Einleitung der Satz. Wie im ersten Satz verdichtet sich die Atmosphäre mehr und mehr, das Orchester schraubt sich hinauf zu einem Gesang im fortissimo molto espressivo, zu einer höfischen Sarabande im Eispalast. Der Gesang verschwindet, es bleibt, das Eis – und wie so oft in diesem Stück, nach einer Überleitung im Horn: Das Solo-Cello spielt geisterhafte Flageolett-Töne, im Dialog mit der Celesta. Hier sind wir ganz nah an Schostakowitschs größtem Streichquartett, das er den Opfern des Krieges gewidmet hat, an seiner persönlichen Anklage der Gräueltaten der Macht.

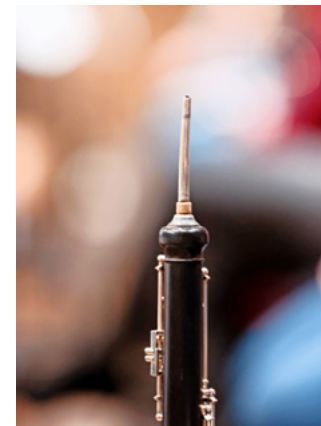
Aus diesem tiefen Verlorensein entwickelt sich der dritte Satz, eine Kadenz: Sie ist eine einzige große Steigerung, auf steinigem Terrain, im Niemandsland. Die Suche eines Verlorenen, der auskomponierte Wahnsinn, der in den Beginn des vierten Satzes mündet, in eine Art Barentanz: Über starren Ostinati schillern chromatische Bläserfiguren, die das Cello aufnimmt, um das jagende Tanz-Thema einzuleiten, mit dem sich Solist und Orchester gegenseitig hetzen bis in den lärmenden Schluss hinein, der uns noch einmal

Schostakowitschs Signet bietet: Im Cello, im Orchester, in fratzenhafter Vergrößerung im Horn.

Was hören wir? Nehmen wir die jüdischen Volksthemen wahr, die Schostakowitsch verarbeitet habe? Das bis zur Unkenntlichkeit verzerrte georgische Lied, das Stalins Lieblingslied war? Schostakowitschs persönliche Lebenssituation? Nicht nur jeder Wissenschaftler findet seine eigene Antwort.

Die letzte Stunde des Tages
in den hohen und traurigen
Einsamkeiten des Simplon.
Der müde Wanderer ist
eingeschlafen ... aber sein
Schlummer wird gestört
von Visionen. Bald ruhig,
bald heftig, mal heiter, mal
schrecklich – dann erwacht
er ... – um ihn herum ist es
Nacht ... er träumt nicht mehr
... er lauscht ... und glaubt
eine geliebte Stimme zu hören,
in seiner Erinnerung ...

Eine Legende. Der handschriftlichen
Partitur von *Visions* vorangestellt, im Programmheft
abzudrucken. Jules Massenet.



Visionen

Im Privatbesitz der Familie Heugel, Besitzer des gleichnamigen französischen Musikverlags, befand sich die handgeschriebene Partitur einer sinfonischen Dichtung von Jules Massenet mit dem geheimnisvollen Namen *Visions*. Nur ein kleiner Teil der Musikwelt wusste von der Existenz dieses Stückes, noch weniger hatten es gehört. Wie die Staatsphilharmonie Rheinland Pfalz Anfang der Achtziger Jahre an das Material gekommen war, ist nicht mehr zweifelsfrei zu klären. Die Aufnahme, die das Orchester damals machte, präsentiert uns ein Stück schönsten Massenets, saftig und süß, dass es verdient, größere Beachtung zu erlangen.

Mit Rückblick auf die Abwesenheit dieses Stückes in den vergangenen über 130 Jahren stellt sich die Frage: Wie konnte es geschehen, dass ein solches Stück nach seiner Uraufführung 1894 komplett in der Versenkung verschwand? Der französische Musikwissenschaftler Jean-Christophe Branger hat in einem lesenswerten Vortrag 2012 die spannende Geschichte des Solitärs *Visions* nachgezeichnet – beinahe ein Krimi!

Jules Massenet begann im Jahr 1891, an seiner Oper *Thaïs* zu arbeiten. Es geht in dem für die Opéra comique gedachten Werk um einen Mönch, der eine berühmte Kurtisane bekehren möchte. Es gelingt ihm mit viel Mühe, doch er verliebt sich in die Frau! Leider erkennt er dies erst in dem Augenblick, als sie stirbt – und bricht über ihrem Leichnam zusammen! Die berühmteste Nummer der Oper ist gleichzeitig eines dieser Orchester-Zwischenspiele: Es ist die *Méditation*, die jeder Geiger als Zugabe im Repertoire hat. In diesem Zwischenstück vollzieht sich die Wandlung von Thaïs zur Heiligen. Es ist sowohl als reines Instrumentalstück, wie auch als Programmmusik hörbar.

Ähnlich verhält es sich mit der sinfonischen Dichtung *Visions*. Sie war für Massenet eine Studie für die Zwischenspiele der Oper. Er wollte hier austesten, wie außermusikalische Inhalte in musikalische Zusammenhänge zu übersetzen sind – eine Herausforderung, der sich Komponisten wie Berlioz, Mendelssohn und Liszt gestellt hatten und auf die jeder eine eigene Antwort gefunden hatte. Wagners Entwicklung der Leitmotiv-Technik ist letzten Endes auch

nichts anderes als diese Verbindung von inhaltlichen Ideen und musikalischer Sprache.

Massenet stellt dem Werk eine Gedankenskizze voran, in der die nächtlichen Traumvisionen eines Wanderers im Hochgebirge angedeutet werden. Genau solche Visionen unterschiedlicher Art sind Grundlage der sinfonischen Teile von *Thaïs*: Eine imaginäre, nächtliche Jagd, die bereits erwähnte *Méditation* und eine Nummer, die tatsächlich *Vision* übertitelt ist.

Im Werk *Visions* sind die oben angedeuteten Bilder deutlich gezeichnet. Dabei setzt Massenet neben dem »normalen« Orchester auf der Bühne ein unsichtbares Ensemble ein, das den Traum-Charakter des Ganzen noch verstärkt.

Hier liegt, nach Jean-Christophe Branger, einer der Gründe, dass Massenet das Stück später nicht in Umlauf gebracht hat: Er verlangt ein für damalige Verhältnisse unerhörtes Instrument, nämlich ein Electrophone. Vom Klang her mag man es sich wie ein Theremin, wie die Ondes Martenot, oder wie einen heutigen Synthesizer mit unwirklichem, schwebendem »Welt-

raumklang« vorstellen, mit dem die andere Welt der Klänge angedeutet werden soll. Nur waren diese Instrumente wohl damals so unzuverlässig, ihr Effekt für den Komponisten jedoch so wichtig, dass er keine Blamage durch technische Defekte riskieren wollte.

Der zweite Grund mag ein musikalischer gewesen sein: Die »liebe Stimme«, von der im Programm die Rede ist, wird von einer Solo-Violine dargestellt, mit Harfenbegleitung. Und zwar mit Gesten und einem melodischen Verlauf, welcher eindeutig als Vorläufer der berühmten *Méditation* zu erkennen ist. Und es könnte sein, dass Massenet diese Parallele zugunsten der *Thaïs* verbergen wollte, um ihr nicht den Ruf einer »Zweitverwertung« einzubringen.

Mehr als Meer

Das Meer ist schöner
als die Kathedralen,
Treue Amme, Wiegenlied
der Rallen,
Das Meer, das zur
Heiligen Jungfrau betet!
Es hat alle Gaben,
schrecklich und zart.
Ich höre seine
Entschuldigungen,
das Grollen seines Zorns.

Paul Verlaine

Die Vorgeschichte

Debussys *La Mer*: Eine der größten Orchester-Partituren des 20. Jahrhunderts, vergleichbar vielleicht nur noch mit Bartóks *Konzert für Orchester* oder Strawinskis *Sacre du Printemps* – dieses Schicksal war dem Werk nicht in die Wiege gelegt, das am 15. Oktober 1905 im Rahmen der berühmten Concerts Lamoureux unter der Leitung von Camille Chevillard mit allenfallsmäßigem Erfolg das Licht der Welt erblickte. Seit etlichen Jahrzehnten schon war diese Konzertreihe einer der Leuchttürme der Neuen Musik, vorzugsweise der französischen Schule. Hier wurden große Orchesterwerke Francks, d'Indys, Faurés und Chabriers uraufgeführt, um 1900 begann die Glanzperiode der Reihe und ihres Orchesters mit Uraufführungen von Dukas, Ravel und Debussy. *La Mer* aber schien Orchester und Publikum vor unerwartete Herausforderungen zu stellen: Musiker und Dirigent kämpften mit den rein technischen Schwierigkeiten des Stückes, mit Tempo- und Klangbalance und hatten darüber hinaus noch den mürrischen Komponisten im Nacken. Das Publikum war zweigeteilt: Für die einen stellte

La Mer unverständliche, neue Musik dar, mit der es nichts anfangen konnte, für die anderen, die »Debussysten«, war diese glänzende, klar strukturierte Partitur fast eine Art von Verrat, enttäuschte sie doch alle Erwartungen, die man in den Komponisten von *Pelléas et Mélisande* gesetzt hatte – ein Stück Musiktheater, das mit seinem dunklen Raunen, mit seinen sanften Konturen, mit seinen unauslotbaren Geheimnissen Teile des Publikums in Trance versetzt hatte. Der Schwierigkeit, das Werk einzuordnen und einer mangelhaften Ausführung durch die Interpreten gesellte sich schließlich ein weiterer, für Debussy ungünstiger Faktor hinzu: Er hatte sich von seiner Frau getrennt auf eine Weise, die die französische Presse und die Gesellschaft als unverzeihlich ansahen, im Oktober 1904 hatte die Verlassene einen Selbstmordversuch unternommen, der ganz Paris aufschreien ließ. Erst, als sich die Aufregung um Debussys Privatleben wieder gelegt hatte, als ein berufenerer Dirigent sich des Werkes annahm, begann über zwei Jahre später, 1908, der Siegeszug des Werkes um die Welt.

Das Werk

La Mer steht fast einzigartig im Werk Debussys, gibt es doch kaum ein Werk, auf das das Ungefähre, das im besten Sinne Oberflächliche, das Punktuelle des Begriffs Impressionismus so wenig zutrifft. Sicherlich hat Debussy seine Spuren, das Ringen um diese Partitur verwischt, wenn er sie *Drei sinfonische Skizzen* nennt, handelt es sich doch um drei genaustens konstruierte, als großes Ganzes wahrzunehmende Sätze, die man am ehesten mit einer Sinfonie vergleichen kann: Die Entwicklung, die einem klassischen Sinfonie-Kopfsatz innewohnt, wird bereits im Titel *Vom Morgen bis zum Mittag auf dem Meer* deutlich, die langsame Einleitung war bei Komponisten der Zeit wie Vincent d'Indy in Mode. Der zweite Satz erinnert schon durch seinen Titel *Spiel der Wellen* an das traditionelle Scherzo und das Finale mit seinem motivischen Anschluss an den ersten Satz, mit seinem am Ende hymnisch verklärten, lyrischen Hauptthema gemahnt an Tschairowskis Sinfonien, an zyklische Strukturen wie zum Beispiel in Francks d-Moll-Sinfonie.

Auch wenn wir keine vollständig abstrakte Sinfonie vor uns haben, sind

wir dennoch weit entfernt von einem *Don Quixote* (Strauss) oder einem *Zauberlehrling* (Dukas), also von echter Programmmusik. Denn Debussy wollte keine direkte Imitation (...), sondern vielmehr die unsichtbaren Gefühle der Natur« einfangen: »Ich lebe in einer phantastischen Welt, die in Gang gesetzt wird von dem, was mich unmittelbar und direkt umgibt, eher als von äußeren Einflüssen, die mich ablenken und mir nichts sagen. Ich habe außerordentliche Freude daran, in den Tiefen meiner selbst zu suchen, und wenn ich etwas Originelles schreiben möchte, muss es daher kommen.« Ursprünglich sollte der erste Satz »mer belle aux Iles Sanguinaires«, also: »ruhige See bei den Iles Sanguinaires« heißen, sich direkt auf eine Inselgruppe in der Nähe von Korsika beziehen. Debussy änderte ihn in den abstrakteren Titel, genau wie beim letzten Satz, der zunächst mit »Der Wind lässt die Wellen tanzen« überschrieben war, später zum endgültigen, distanzierteren »Dialog von Wind und Meer« umgeschrieben wurde. Im Bezug auf diesen letzten Satz gibt es die Vermutung, dass die Gewalt, die unbändige Kraft, die ihn auszeichnet, noch aus anderen,

inneren Quellen gespeist sein mochte, als das der Titel des Werks ahnen lässt: Es gibt Skizzen von Debussy zu einer nie fertig gestellten Oper nach Edgar Allan Poe, *The House of Usher*, die überraschende Ähnlichkeit mit Material des *Dialogue du vent et de la mer* aufweist. Eine Oper, in der es, so wie Debussy Poe interpretierte, sexuell motivierte Schuld und Sühne ging. Wenn man des Komponisten eigene Situation in Betracht zieht, ein Leben zwischen zwei Frauen, seine Versuche, Erklärungen für seine Gefühle und Handlungen zu finden, bekommt dieses in *La Mer* übernommene Material eine andere Bedeutung – und das, wo das Meer, seine überwältigende Kraft oft als Bild für die Sexualität steht.

Fast zwei Jahre arbeitete Debussy an seinem größten Orchesterwerk, einen wichtigen Teil schuf er im Sommer 1904, in dem er mit seiner späteren Frau, Emma, zunächst auf die Insel Jersey, später nach Dieppe geflüchtet war, und beendete das Manuskript im März 1905 mit einer Widmung an seine Geliebte, die wohl so nicht stehen bleiben durfte und ausradiert wurde: »An die kleine Meine, deren Augen im Schatten lachen.«



Truls Mørk Violoncello

Die fesselnden Auftritte von Truls Mørk, die stürmische Intensität, Integrität und Anmut vereinen, haben dazu beigetragen, ihn als einen der herausragenden Cellisten unserer Zeit zu etablieren.

Er ist ein umjubelter Künstler, der immer wieder mit den führenden Klangkörpern zusammenwirkt, etwa dem Orchestre de Paris, den Berliner Philharmonikern, den Wiener Philharmonikern, dem Concertgebouw Orchestra, den Münchner Philharmonikern und dem London Philharmonic Orchestra. In Nordamerika war er bereits mit dem New York Philharmonic, dem Philadelphia und Cleveland Orchestra, dem Boston Symphony Orchestra und dem Los Angeles Philharmonic zu erleben. Zudem hat er mit namhaften Dirigenten gespielt, unter anderem Myung-Whun Chung, Mariss Jansons, Esa-Pekka Salonen, Gustavo Dudamel, Sir Simon Rattle, Yannick Nézet-Séguin und Christoph Eschenbach.

2018/19 ist Truls Mørk u. a. beim San Francisco Symphony Orchestra zu Gast, im Leipziger Gewandhaus und beim Tonhalle-Orchester Zürich.

Truls Mørk ist ein großer Verfechter zeitgenössischer Musik und hat an über 30 Uraufführungen mitgewirkt. Dazu gehören Rautavaaras *Towards the Horizon* mit dem BBC Symphony Orchestra, John Storgårds und Pavel Haas' Cellokonzerte, sowie Krzysztof Pendereckis Concerto Grosso für drei Celli.

Die Liste der Tonaufnahmen von Truls Mørk ist beeindruckend, sie vereint viele der großen Cellokonzerte, viele davon ausgezeichnet mit internationalen Preisen. Seine jüngsten Einspielungen sind Schostakowitschs Konzerte mit dem Philharmonischen Orchester Oslo unter Wassili Petrenko und Werke von Massenet mit dem Orchestre de la Suisse Romande unter Neeme Järvi.

Nachdem Truls Mørk anfänglich von seinem Vater unterrichtet wurde, setzte er sein Studium bei Frans Helmerson, Heinrich Schiff und Natalia Schakowskaya fort. Schon früh gewann er Wettbewerbe wie den Tschaikowski-Wettbewerb (1982), den Cassado Cello Wettbewerb in Florenz (1983) und die Naumberg Competition in New York (1986).



Eric-Emmanuel Schmitt

Eric-Emmanuel Schmitt ist heute einer der weltweit meistgelesenen und meistgespielten französischsprachigen Autoren. 1960 geboren, wird der an der Pariser Elitehochschule École Normale Supérieure ausgebildete Doktor der Philosophie zunächst als Theaterautor mit seinem Stück *Der Besucher* bekannt, in dem er ein fiktives Treffen zwischen Freud und vielleicht Gott schildert. Das Stück wird zu einem Klassiker im Repertoire von Theatern auf der ganzen Welt. Rasch schließen sich weitere erfolgreiche Stücke an, wie zum Beispiel *Enigma*, *Der Freigeist*, *Hotel zu den zwei Welten*, *Kleine Eheverbrechen*, *Meine Evangelien*, *Kiki van Beethoven*, *Das Tagebuch der Anne Frank*. Gleichermaßen von Publikum und Kritik gefeiert, wird Schmitt für seine Arbeiten mit mehreren Molière und dem Grand Prix du Théâtre der Académie française ausgezeichnet. Seine Bücher liegen heute in dreiundvierzig Sprachen übersetzt vor, seine Stücke werden in über fünfzig Ländern regelmäßig aufgeführt.

Die Erzählungen *Milarepa*, *Monsieur Ibrahim* und *die Blumen des*

Koran, *Oskar* und *die Dame in Rosa*, *Das Kind von Noah* und *Vom Sumo, der nicht dick werden konnte* über Kindheit und Spiritualität bilden zusammen den *Zyklus des Unsichtbaren*. Als Gegenstücke können das sehr lichte *Evangelium nach Pilatus* und das dunkle *Adolf H.* – Zwei Leben gelten. Schmitt schrieb seine Abwandlung des Faust-Mythos *Als ich ein Kunstwerk war* und die Autofiktion *Mein Leben mit Mozart* – ein persönlicher Briefwechsel mit dem Wiener Komponisten. Es entstehen Kurzgeschichten und weitere Romane. Nach seinem erfolgreichen ersten Film, *Odette Toulemonde*, adaptiert Schmitt als Regisseur *Oskar und die Dame in Rosa* fürs Kino (2009). Als Musikliebhaber besorgt Eric-Emmanuel Schmitt die französische Übersetzung von *Figaros Hochzeit* und *Don Giovanni*. Stets neugierig, öffnet er immer wieder Türen, hält uns Spiegel vor. Seine Premiere an der Pariser Oper begeht er im Oktober 2012 mit dem Stück *Le Mystère Bizet*, in das er seine Leidenschaft für Bizet und Carmen einfließen lässt. Eric-Emmanuel Schmitt lebt in Brüssel.



Oliver Meißner Mein Beethoven Orchester

Unser Orchester durch die Augen der Musiker*innen: Die Beiträge von alt und jung, Mann und Frau, Streicher und Bläser ergeben ein Kaleidoskop an Sichtweisen.

»Ich bin auf Bonn und das damalige Orchester der Beethovenhalle Bonn« Mitte der 90er Jahre über einen Studienkollegen aufmerksam geworden, der schon eine Stelle hier im Orchester hatte. Als die Stelle des Soloposaunisten frei wurde, habe ich mich beworben und bin von meinem Studienort London aus zum Probespiel angereist ...

Tatsächlich erlebt habe ich das Orchester zum ersten Mal danach von innen heraus, und zwar in einer Walküre-Probe. Wagner ist für einen Blechbläser ja mit das Nonplusultra. Ich bin also gleich mit dem »Höchsten« eingestiegen, noch dazu in einer Solo-Position: das war schon sehr respektinflößend! Als Jungspund neben teils wesentlich älteren Kollegen zu sitzen und diese auch »führen« zu müssen, das waren neue Rollen für beide Seiten!

Mein Engagement hier in Bonn hat sich aus mehreren Gründen als Glücksfall herausgestellt. Zum einen habe ich von Anfang die Flexibilität des Orches-

ters als große Stärke wahrgenommen. Der ständige Wechsel zwischen Oper und Konzert bedeutet für ein Orchester völlig unterschiedliche Aufgaben und Herausforderungen. Zum anderen ist Bonn nicht nur wegen seiner musikalischen Vergangenheit mit Beethoven und dessen großer Bedeutung auch für das Orchester eine äußerst lebenswerte Stadt. Dass meine Frau dann ebenfalls eine Stelle hier im Orchester bekommen hat und wir seitdem zusammen Musik machen dürfen, empfinde ich als großes Geschenk! Zurück zu Beethoven. Für mich als Posaunist, der (leider!) nur in drei seiner Sinfonien zu tun hat, in der fünften, sechsten und neunten, besteht da naturgemäß ein anderer Bezug als für meine Frau, die Geigerin ist und alle neun Sinfonien, ein Violinkonzert und viele, viele Kammermusikwerke von ihm spielen kann. Was ich in Bonn über die Jahre vermisst habe, ist eine stärkere Identifizierung der Stadt mit ihrem großen Sohn. Wenn ich sehe, was Salzburg aus Mozart macht, ist da doch noch sehr viel ungenutztes Potential in Bonn vorhanden!

In all den Jahren, in denen ich hier im Orchester spiele, begleitet mich eine

stete Spardiskussion im Kulturbereich, der u. a. bereits viele Stellen im Orchester zum Opfer gefallen sind. Das ist eklatant, weil es unsere Existenz betrifft! Und trotzdem ist die Qualität des Orchesters stetig gestiegen, was mich stolz macht. Natürlich müssen auch wir als Musiker uns und unsere Aufgaben immer wieder neu hinterfragen. Was können wir tun, um noch mehr Menschen mitzunehmen und zu erreichen? Musik ist eine universelle Sprache und vermag die Menschen auf eine Weise zu erreichen, wie es z. B. eine Quizshow im Fernsehen nicht vermag – unsere Musik gehört in die Öffentlichkeit, gerade in Bonn!«

Oliver Meißner, Solo-Posaunist des Beethoven Orchester Bonn



Dmitri Jurowski Dirigent

Dmitri Jurowski, jüngster Vertreter einer berühmten russischen Musikedynastie, war Generalmusikdirektor der Flämi-schen Oper Antwerpen/Gent (2011—2016) und ist seit 2011 Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Moskauer Sinfonieorchesters Russian Philharmonic. Außerdem ist er seit 2015 Musikdirektor an der Staatsoper Nowosibirsk.

Jurowski dirigierte inzwischen über hundert verschiedene Opernproduktionen, unter anderem an der Bayerischen Staatsoper München, der Deutschen Oper Berlin, der Pariser Opéra Bastille, der Lyric Opera Chicago, am Teatro La Fenice in Venedig, der Opéra de Monaco, Palau de les Arts Reina Sofia in Valencia, der Israeli Opera Tel Aviv und am Moskauer Bolschoi Theater. Die Bühnenwerke von Wagner, Strauss, Zemlinsky, Tschaikowski, Mussorgski, Schostakowitsch und Prokofieff bildeten dabei den Schwerpunkt seiner künstlerischen Arbeit.

Im sinfonischen Bereich arbeitete Dmitri Jurowski mit führenden internationalen Orchestern wie dem Swedish Radio Symphony Orchestra Stockholm, den Dresdner Philharmoni-

nikern, dem Bruckner Orchester Linz, dem Residentie Orkest Den Haag, den St. Petersburger Philharmonikern und dem Hong Kong Philharmonic und Shanghai Philharmonic Orchestra. Zu den herausragenden Solisten, mit denen er sinfonische Programme gestaltete, zählen Lang Lang, Jean-Yves Thibaudet, Rudolf Buchbinder, Vadim Repin, Maxim Vengerov, Janine Jansen, Ray Chen, Sol Gabetta, Jean-Guihen Queyras und Johannes Moser.

Dmitri Jurowski wurde 1979 in Moskau geboren. Nach Abschluss des Violoncello-Studiums in Rostock beendete er mit Erfolg auch das Dirigierstudium an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« in Berlin. Lehrjahre als Operndirigent insbesondere im italienischen und russischen Repertoire schlossen sich in Italien an. Seit 2005 arbeitet er als Dirigent sowohl im Opern- als auch im sinfonischen Repertoire. Neben der deutschen, russischen und slawischen Klassik, Romantik und frühen Moderne liegt ihm die breitere Vermittlung der Werke von Komponisten wie Korngold, Zemlinsky und Schreker besonders am Herzen.



Vorschau

09/12/2018
Waffenstillstand

Um Elf 2

Sonntag 09/12/2018 11:00
Universität Bonn, Aula
€ 29 / 25 / 23 / 18 / 15

Edward Elgar

Carillon für Sprecher und Orchester

+

Herbert Howells

Elegy für Viola und Streicher

+

Joseph Jongen

Pages intimes op. 55

+

Paul Hindemith

Trauermusik für Viola und Orchester

+

Lilian Elkington

Out of the Mist

Tongedicht für Orchester

Maxim Rysanov → Viola

Ben Becker → Sprecher

Beethoven Orchester Bonn

Dirk Kaftan → Dirigent

Dauer ca. 90 Minuten

In Kooperation: Universität Bonn, Alanus Hochschule

10/12/2018
Kreutzer-Sonate

Montagskonzert 2

Montag 10/12/2018 20:00
Beethoven-Haus
€ 22

Robert Schumann

Klavier-Quintett Es-Dur op. 44

+

Ludwig van Beethoven

(arr. anon., 1832)

Sonate für Violine und Klavier Nr. 9

A-Dur op. 47 *Kreutzer-Sonate*

für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelli

Liviu Casleanu → Violine

Mladen Drenić → Violine

Alexander Akimov → Viola

Lena Wignjosaputro-Ovrutsky

→ Violoncello

Salome Schneider → Violoncello

Julia Brusentsova → Klavier

Dauer ca. 110 Minuten

Der richtige Ton.

General-Anzeiger

ga-bonn.de



Impressum

Beethoven Orchester Bonn
 Wachsbleiche 1 53111 Bonn
 0228 77 6611
 info@beethoven-orchester.de
 beethoven-orchester.de
 Generalmusikdirektor → Dirk Kaftan
 Redaktion → Tilmann Böttcher
 Gestaltung → nodesign.com
 Bilder → Cover/Rückseite:
 Marc Dirkmann, Orchesterfotos:
 Magdalena Spinn, S. 2: Ivana Cajina/
 Unsplash, S. 5: Oscar Keys/Unsplash,
 S. 21: Johs Boe, S. 22: Catherine Cabrol
 Antigone, S. 27: Jimmy Kets
 Druck → Druckerei Engelhardt GmbH

Texte

Der Text zu Debussy ist ein Beitrag von Tilmann Böttcher zum Programmheft 6 13/14 der Augsburger Philharmoniker. Die anderen Texte sind Originalbeiträge von Tilmann Böttcher für dieses Programmheft. Grundlage für »Mein Beethoven Orchester« ist ein Gespräch zwischen Oliver Meißner und Tilmann Böttcher. U. a. benutzte Literatur: J. Branger: Thais avant Thais, in: Branger: Massenet et l'Opéra comique, Saint-Etienne, 2012, S. 95-112. Simon Trezise: Debussy – La Mer, Cambridge, 1994

Hinweise

Wir möchten Sie bitten, während des gesamten Konzertes Ihre Mobiltelefone ausgeschaltet zu lassen.

Wir bitten Sie um Verständnis, dass wir Konzertbesucher, die zu spät kommen, nicht sofort einlassen können. Wir bemühen uns darum, den Zugang zum Konzert so bald wie möglich zu gewähren. In diesem Fall besteht jedoch kein Anspruch auf eine Rückerstattung des Eintrittspreises.

Wir machen darauf aufmerksam, dass Ton- und/oder Bildaufnahmen unserer Aufführungen durch jede Art elektronischer Geräte strikt untersagt sind. Zuwiderhandlungen sind nach dem Urheberrechtsgesetz strafbar.

Das Beethoven Orchester Bonn behält sich notwendige Programm- und Besetzungsänderungen vor.

€ 2

FREUDE.
JOY.
JOIE.
BONN.

SWB
Energie und Wasser
Starke Partner. Bonn/Rhein-Sieg.

**Null Investition
+ 100% Service
Ihre neue Heizung**

Mit uns können Sie rechnen.
Seite an Seite zu Ihrer neuen Heizung: Sie wünschen sich eine neue, effiziente Heizungsanlage? Dann vertrauen Sie uns und Ihrem Heizungsfachmann und sagen Sie „Ja“ zu **BonnPlus Wärme**. Denn wir finanzieren, planen und installieren Ihre neue Anlage. Darüber hinaus übernehmen wir die regelmäßige Wartung und mögliche Reparaturen. Sie bezahlen einfach eine monatliche Pauschale und die verbrauchsabhängigen Wärmekosten. Alle Informationen dazu finden Sie auf stadtwerke-bonn.de/neueheizung im Internet.



save the date:

11/01/2019

Freitagskonzert 5
Heldenleben