



Feier

Freitagskonzert 1

**BEETHOVEN
ORCHESTER
BONN /**

11/09/ 18/09/
Freitagskonzert
Feier

2020
1

FeuMixx / 29

DJ-Artist

Ich bin:

grenzenlos, frei,
leidenschaftlich
wie ein Phönix

Ich bin wie Beethoven, weil:
ich meine Träume lebe.
ich brenne und andere anstecke.

Was bedeutet Musik für dich?

Musik ist das X-Teilchen
und es steckt in allem.
Musik ist Leben.

Ludwig van Beethoven^{1770—1827}

Rondo B-Dur WoO6 für Klavier
und Orchester

Allegro – Andante – Tempo 1 – Presto

Alle Kadenzen von Colin Pütz

+

Samuel Barber^{1910—1981}

Adagio for Strings

+

Ludwig van Beethoven

Sinfonie Nr. 7 A-Dur op. 92

Poco sostenuto – Vivace

Allegretto

Presto

Allegro con brio

Colin Pütz → Klavier

Beethoven Orchester Bonn

Dirk Kaftan → Dirigent

Freitag 11/09/2020 20:30

Freitag 18/09/2020 18:00 + 20:30^{Wdh}

Opernhaus Bonn

Ohne Pause!

19:45 (für die Konzerte um 20:30)

17:15 (für das Konzert um 18:00)

Konzerteinführung mit Dirk Kaftan
und Tilmann Böttcher



5174-B41



Vom Ufer des Langes stürzte er sich abermals in jenes
endlose Meer, aus dem er sich einst an dieses Ufer gerettet

Wie eröffnet man eine Saison? Ohnehin eine schwierige Frage! Umso schwieriger, wenn die vorige Saison nicht stattgefunden hat. Oder genauer: vor Urzeiten starb. Begraben wurde. Vergessen wurde über den Sorgen und Nöten des Alltags, in dem Kunst und Kultur auf einmal keine Rolle mehr spielten. In dem das Gespenst der Systemrelevanz durch das Leben und die Alpträume von Musiker*innen, Konzertveranstaltern und womöglich auch Kulturpolitiker*innen geisterte, ohne das es gewusst hätte, ob es dazu eine Berechtigung habe oder ob es überhaupt existiere.

Ein Saisonbeginn, das ist Feier – vielleicht dieses Jahr um so mehr! Feiern, dass es Musik gibt. Feiern, dass es Beethoven gibt (angeblich hat der dieses Jahr 250. Geburtstag!). Feiern, dass man gemeinsam, als Publikum und Musiker*innen, wieder beisammen sein darf. Und das, obwohl – und vielleicht gerade weil – man ja eigentlich noch ganz anders feiern wollte, als man gerade feiern darf. Mit weniger Abstand, mit weniger klarem Kopf, und vielleicht auch einmal mit weniger Verantwortungsbewusstsein ...

Und dann fällt einem auch noch auf, dass das erste Konzert auf einen 11. September fällt, ein Datum,

das seit zwanzig Jahren ein Datum des Gedenkens und Innehaltens ist, aber nicht eines der Feier!

Was aber, wenn wir uns einfach in die Musik hineinstürzen und ihr das gestatten, wozu nur sie fähig ist? Alles auf einmal zu sein! Feier und Gedenken. Kopf und Herz. Erinnerung und Vorausschau, Trauer und Jubel, Lachen unter Tränen.

Da wird ein zweihundertdreißig Jahre altes Rondo, das vom Komponisten aus dem Standardrepertoire verbannt wurde, zum Debüt eines 13-jährigen Pianisten bei uns. Da ist Barbers *Adagio* Erinnerung an 9/11, aber auch Gedenken an die Menschen, die in der Pandemie dieses Jahres ihr Leben verloren. Trauer um das, was uns als Gesellschaft abhanden kam, gemeinsame Gedanken für eine bessere Zukunft, in die wir vielleicht etwas Gutes aus der zurückliegenden schweren Zeit mitnehmen.

Und da ist die Leichtigkeit, die Würde, der Furor von Beethovens 7. Sinfonie,

die Feier im breitesten Sinne des Wortes: Feier des Lebens in all seinen Farben, in gemeinsam erlebten rauschhaften Rhythmen.

20/21

Gehen wir's an
– feiern wir!

Wie geht man als Pianist seine Karriere an? Vor 250 Jahren war das wie heute: Man musste besser sein als die anderen. Man musste Aufmerksamkeit erregen. Und ein Publikum für sich gewinnen! Ein großer Unterschied aber bestand zwischen einem angehenden Tastenlöwen von damals und einem von heute: Heute ist einer der entscheidenden Punkte der Gewinn von Wettbewerben, damals ging es darum, sich mit eigenem Repertoire zu profilieren. Man musste als Instrumentalist auch immer Komponist sein,

beide Karrieren gingen Hand in Hand. Es dauerte bis weit ins 19. Jahrhundert, dass die ersten Instrumentalisten sich international einen Namen machten, die ausschließlich – oder fast ausschließlich – Werke anderer Komponisten vortrugen. Eine Vorreiterrolle hierbei spielte übrigens Clara Schumann, die ihre eigene Kompositions-Laufbahn zugunsten ihres Gatten aufgegeben hatte und nach seinem Tod hauptsächlich seinen Nachlass verwaltete.

Ludwig van ging als vollendeter Pianist nach Wien, um dort Kompositionsunterricht zu nehmen und die Welthauptstadt der Musik für sich zu

Rondo

erobern. Er hatte eigene Musik im Gepäck, und das hieß auf jeden Fall: er hatte auch Musik für den eigenen Gebrauch im Gepäck. Darunter eine frühe Version des heutigen zweiten Klavierkonzertes in B-Dur. Erste Skizzen dazu stammen aus der zweiten Hälfte der 1780er Jahre, aus Beethovens Teenager-Zeit. Man vermutet, dass er damals noch mehr Klavierkonzerte geschrieben hat als das Jugendwerk von 1783/84, das heute als WoO 4 veröffentlicht ist. Er arbeitete das Konzert in B-Dur mehrfach um, und es spricht für den jungen Künstler, dass er den reifen Wurf des Rondos, das wir im heutigen Konzert vorstellen, als letzten Satz verwarf und das heute gebräuchliche Finale schrieb. Diese fundamentale Entschei-

dung führte letztendlich auch noch zu Arbeiten am ersten und zweiten Satz – ein Vorgeschmack auf Beethovens endloses Feilen an den Werken der späteren Jahre. Veröffentlicht wurde das Klavierkonzert 1801, das »verworfen« Rondo erst nach Beethovens Tod. Sein Schüler Carl Czerny, den heutige Klavierschüler*innen hauptsächlich wegen seiner unendlich langweiligen Etüdenwerke im Gedächtnis haben, gab das Rondo mit eigenen Ergänzungen heraus, welche die nicht ausgeführten Kadenzten ergänzte und die Solostimme insgesamt »frisierete«, also an Czernys Klavierstil und klangliche Welt annäherte. Wir spielen heute das Rondo, so wie es Beethoven für sich gedacht haben mag und Colin Pütz hat, wie

es jeder gute Pianist der Beethovenzeit tat, seine Kadenz selber geschrieben. Wer einwenden mag, die Kadenz damals seien improvisiert worden, verkennt die Durchlässigkeit zwischen Improvisation und Komposition, die bis heute bei den großen Jazzern fortlebt. Dort gibt es im Nachhinein veröffentlichte ausgesonderte Takes von Studioaufnahmen, bei denen es zwischen mehreren Takes kaum Unterschiede gibt. Eine gute Improvisation wird zu einer Komposition.

Neben Beethovens Akribie im Kompositionsprozess mag auch die damalige Musikpraxis eine Rolle bei der verzögerten Veröffentlichung des Konzerts gespielt haben. Denn Beethoven meinte, man täte als Virtuose gut daran,

seine neuen Werke nicht zu schnell zu veröffentlichen, um länger als Einziger die Möglichkeit zu haben es aufzuführen. Beim berühmten Paganini führte das dazu, dass die Geigenstimmen zu seinen Konzerten lange nicht vorlagen und er nur die Orchesterstimmen mit sich führte, wahrscheinlich aus Angst, jemand könnte dem Teufelsgeiger die Zirkuskunststückchen stehlen ...

Bei Beethovens Rondo B-Dur handelt es sich um kein virtuosos Showstück, sondern um ein heiteres Werk, das noch von der galanten Zeit geprägt ist, nahe am großen Vorbild Mozart, bis hin zum langsamen Zwischenteil, den Mozart in das Finale seines Konzerts Es-Dur KV 482 hinein komponiert hatte. Vielleicht war Beethoven das Werk zu

nah am Vorbild? Der neue Finalsatz kommt deutlich widerborstiger, eigensinniger, prägnanter her als dieses liebe Rondo.

Bemerkenswert bei diesem Frühwerk ist bereits die Ökonomie der Mittel, Beethovens Zug, mit wenigen Motiven längere Strecken oder sogar einen ganzen Satz zu schaffen: Einfache, absteigende Tonleiterelemente prägen weite Strecken des Satzes. Auch der Rhythmus und das »Gegen den Strich Bürsten« des Rhythmus spielen eine Rolle, die sie bei Mozart niemals hatten.

Mit großem Schwung und dynamischen Kontrasten lässt Beethoven diesen »Final-Erstling« seinem Schluss entgegen stürmen.

Aller Ungestüm,
alles Sehnen und Toben des Herzens
wird hier zum vonnigen Uebermuth der Freude,

die mit bacchantischer Allmacht
uns durch alle Räume der Natur,

durch alle Ströme und
Meere des Lebens hinreißt,

jauchzend selbstbewußt überall,
wohin wir im kühnen Takte

dieses menschlichen Spärentanzes treten.

Diese Symphonie ist die Apotheose des Tanzes selbst:
sie ist der Tanz nach seinem höchsten

Wesen, die selbste Thätigkeit in Könen
gleichsam idealisch

verkörpert Leibebewegung.

(Richard Wagner: Über Beethovenens VII. Sinfonie, in:

Das Kunstwerk der Zukunft, 1850)



Geschichte eines Quartettsatzes – und mehr

Ein einsamer, gesponnener Streicherton. Ein Akkord. Eine langsam sich entwickelnde Kette kleiner Tonschritte, die langsam aufwärts mäandern, über liegendem

Klangteppich: Nur wenige Noten genügen, um den Hörer Barbers *Adagio for Strings* erkennen zu lassen. Das nur zehn Minuten lange Stück für Streicher gehört zu den bekanntesten und meistgespielten Orchesterwerken

des zwanzigsten Jahrhunderts. Und dabei begann es als Mittelsatz eines Streichquartetts, dessen Fertigstellung den Komponisten nicht geringe Mühe kostete.

Samuel Barber, der Shootingstar der amerikanischen Komponistenszene – Rompreis, Pulitzer-Stipendium – war 1936 zu einem Arbeits- und Studienaufenthalt in Europa. Zunächst in Rom, später in St. Wolfgang in der Nähe von Salzburg. »Magengrimmen und Blähungen« verursachte ihm das Werk, das er für seine Freunde des Curtis Quartet schreiben wollte, und er hoffe auf ein »himmlisches Abführmittel«, um voranzukommen. Dass er mit den ersten beiden Sätzen doch recht schnell fertig wurde, und den langsamen

Mittelsatz als »Knock-out« bezeichnete, spricht für gesundes Selbstbewusstsein und eine gute Einschätzung der eigenen Qualitäten. Dann kam die Arbeit am letzten Satz... Barber wurde und wurde nicht fertig. Eine erste Version des Quartetts durch das belgische Pro Arte Quartett Ende 1936 erzürnte den Komponisten ob der angeblich mangelhaften Ausführung. Und sie betrübte ihn, da er, wie die zeitgenössische Kritik, erkannte, dass der letzte Satz nicht auf der Höhe der anderen beiden war. Es folgten mehrere Umarbeitungen und eine weitere

Adagio

»Uraufführung«. Letzten Endes ist das heute meistens gespielte Finale eine Weiterführung und Wiederaufnahme von Passagen des ersten Satzes.

1936 hatten sich Barber und der große italienische Dirigent Arturo Toscanini in dessen Sommerresidenz getroffen. Barber schickte ihm im Sommer 1937 auf Aufforderung zwei neue Orchesterwerke: Seinen *Essay* für Orchester und eine Orchesterversion des Mittelsatzes des Quartetts. Die Legende will es, dass Toscanini ihm die Partituren kommentarlos zurücksandte, was den Komponisten verständlicherweise nicht begeisterte. Erst, als herauskam, dass Toscanini die Werke so begeistert hatten, dass er sie sofort

auswendig gelernt hatte und die Partituren bis zur Uraufführung im November 1938 nicht mehr benötigte, war die Welt wieder in Ordnung, Barber besänftigt und sicher auch geschmeichelt... Toscanini nahm beide Werke mit auf Tournee und spielte das *Adagio* bereits Anfang der 1940er Jahre zum ersten Mal für die Schallplatte ein.

Damit begann eine große Erfolgsgeschichte, die den Komponisten nicht immer glücklich machte. Das Stück wurde zu einer der großen Trauermusiken des Jahrhunderts, das 1945 im Radio gespielt wurde, als man Theodore Roosevelts Tod verkündete. Es erklang zu Ehren von Albert Einstein und John F. Kennedy. Und es wurde 1981 gespielt, als Samuel Barber starb.

Das Stück

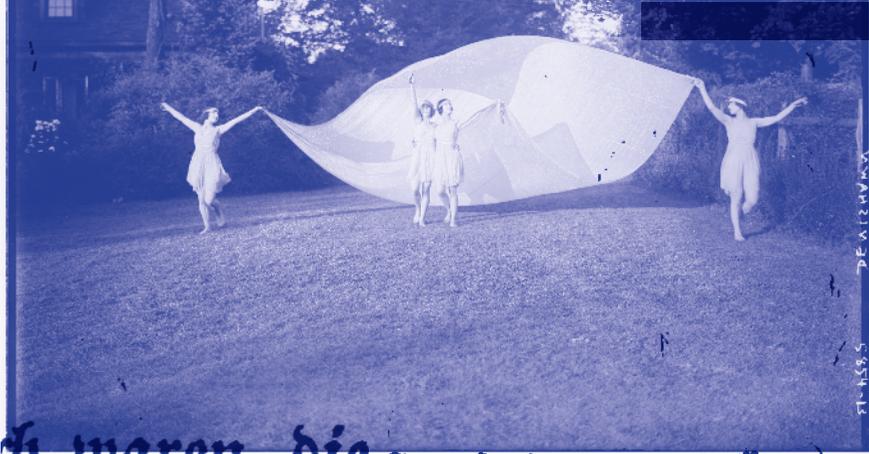
B-Moll: Eine ganz dunkle Tonart, die auf Streichinstrumenten einen verschleierte, dumpfen Klang erzeugt, mit wenig Eigenresonanz, da die leeren Saiten beinahe nie mitklingen können. In diesem Klang erschafft Barber eine mittelalterlich anmutende Klangskulptur, eine Studie in Kontrapunkt, einen großen Bogen: Über dem Teppich von liegenden Akkorden entfalten sich die oben beschriebenen kleinschrittigen Ketten und ihre Gegenstimmen.

Wie in Wagners Vorspiel zu *Tristan* werden Akkorde selten direkt angesteuert,

sondern oft über Vorhalte, über Durchgangstöne. Nur wenige »reine« Akkorde werden auf diesem langen Weg erreicht. Die wichtigste Rolle spielt sicherlich F-Dur, die Tonart, die eigentlich b-Moll vorbereiten soll, sozusagen der letzte Schritt vor der Haustür, der aber immer wieder zu neuen Türen führt und der auch am Ende das Stück offen enden lässt, schwebend.

Zuvor schrauben sich die beschriebenen Ketten mehr und mehr nach oben, das Stück gewinnt an Intensität, an Kraft, an Wehmut bis zu jenem herzerreißenden Fortissimo in eisiger Höhe, mit dem die Tonart-Relationen völlig durcheinander gewirbelt werden. Jeglicher Grund, jegliche Orientierung lösen sich auf. Nach einer Generalpause, in einer demütigen Abwärtslinie, lösen sich die Nebel, aus dem Nichts leuchten die dunklen Lichter des Beginns wieder auf und führen zum oben beschriebenen Schluss.

Uralt und doch modern, todtraurig und doch tröstlich: Die Ambivalenz dieses Stückes hat seine so auseinanderdriftende Rezeption in den letzten dreißig, vierzig Jahren möglich gemacht. Eines der ganz großen Beispiele für einen genialen Einsatz von Musik im Film ist eine Szene im (Anti-)Kriegsfilm *Platoon*, der Barbers Musik mit Bildern von Kampf und Leid kombiniert und so die Grausamkeit des Kriegs auf eine Weise anklagt, wie es möglicherweise mit keiner anderen – energetischeren, wilderen, bittereren oder mehr zielgerichteten – Musik möglich gewesen wäre.



Und doch waren diese seligen Tänzer in Tönen
 vorgestellt, in Tönen nachgeahmte Mensch. Wie ein
 zweiter Prometheus, der aus Ton Menschen bildete, hatte
 Beethoven aus Ton sie zu bilden gesucht. Nicht aus Ton
 oder Ton, sondern aus beiden Massen zugleich sollte aber der
 Mensch, das Bild des Lebenden Lebenspenders Zeus erschaffen sein.
 Waren des Athens Bildurzildungen nur dem Auge darge-
 stellt, so war Beethovens es nur dem Ohr:



Geschichte

Einer der größten Erfolge Beethovens steht am Beginn der Geschichte der 7. Sinfonie, nämlich das Konzert vom 8. Dezember 1813, bei dem neben der Siebten auch die Achte und das Schlachtengemälde *Wellingtons Sieg* uraufgeführt wird. Die kleine, feine Achte geht im Tumult etwas unter. Die Siebte und vor allem *Wellingtons Sieg* aber werden zu einem Triumph für den kränkelnden, von finanziellen Sorgen gebeutelten Komponisten. Die Einnahmen des Abends helfen ihm zwar noch nicht, sind sie doch für im Krieg zu Schaden gekommene Soldaten bestimmt. Beethoven aber ist in der Lage, Folgekonzerte zu veranstalten, die ihm Geld in die Kasse spülen, und bei denen er neben den bereits genannten Werken weitere neue Kompositionen vorstellen kann.

Fünf Jahre sind vergangen seit der unseligen Dezember-Akademie 1808, bei der ein durchgefrorenes Publikum einem unzureichend vorbereiteten Orchester gelauscht und Beethovens letzten sinfonischen Werken, den Sinfonien Nr. 5 und 6, einen eher kühlen Empfang bereitet hatte. Wieder hat Beethoven zwei Sinfonien

direkt nacheinander geschrieben, wieder stellt er der Gemeinde ein sinfonisches Paar vor. Sie sind nicht so offensichtlich gegensätzlich konzipiert wie die »Schicksalsinfonie« und die »Pastorale«, Beethoven aber verfolgt mit beiden Stücken jeweils ganz eigene Wege.

Obwohl Beethoven zu seiner 7. Sinfonie keine programmatischen Andeutungen macht, scheint es natürlich, dass die Exegeten von Anfang an nach Deutungen, nach außermusikalischen Bezügen suchen. Zu verlockend war dies nach

dem »Vom Dunkel ins Licht« der Fünften und den multiplen Anknüpfungspunkten der *Pastoralen*. Das Fehlen an Vorgaben hat bei der 7. Sinfonie ein außergewöhnlich breites Spektrum an außermusikalischen Deutungen herausgefordert. Einig ist man sich lediglich darin, dass ein einziger musikalischer Parameter für diese Sinfonie konstituierend ist. Der Rhythmus nämlich spielt in dieser Sinfonie die erste Geige, bestimmt ihre Formen und Entwicklungen, bestimmt Themen, Begleitfiguren und Abwandlungen. Zu zwei großen »außermu-

sikalischen« Themenfeldern, nämlich dem Tanz und dem Marsch, ist der Weg durch den Begriff Rhythmus schon vorgezeichnet.

Die vier Sätze

Der springende Grundrhythmus des ersten Satzes, mit seinen Punktierungen und den antreibenden auftaktigen Sechzehnteln kündigt sich in der Einleitung an. Er schält sich dort am Ende aus dem Ton E heraus und beginnt das Vivace aus dem Nichts, ganze vier Takte, bevor die Flöte, wie befreit, das Hauptthema anstimmen kann. In der Folge bestimmt dieser Rhythmus alle Entwicklungen und es gibt nur wenige Taktgruppen, in denen er nicht präsent ist.

Dem zweiten Satz liegt ein Rhythmus zugrunde, der in eine dreimal acht Takte umfassende Form gegossen ist. Diese wird insgesamt acht Mal wiederholt, zweimal unterbrochen von einem kontrastierenden B-Teil. Der Trauermarsch-Duktus erinnert an barocke Schreit-Tänze, an die Variationsmodelle von Ciaccona und Passacaglia. Dieser Satz ist derjenige, der in der Uraufführung den meisten Beifall hervorrief und sogar wiederholt werden musste. Von Beginn an war es dieses Allegretto, das die Interpreten am meisten beschäftigte. Zahllose Szenarien wurden beschworen: Robert Schumann sieht einen Gottesdienst, Richard Wagner ein Dionysos-Fest, Arnold Schering betrachtete den Satz als Requiem für Mignon (im Kontext einer kompletten Wilhelm-Meister-Sinfonie). Beethoven

verbindet die Sätze eins bis drei dadurch, dass nach der Partitur der zweite Satz sich nahtlos an den ersten anschließt, mit einem merkwürdig unstabilen, schwebenden Klang, und der Satz ebenfalls mit diesem Klang endet.

Der dritte Satz bildet den größtmöglichen Kontrast: Scheinbar simpel, in einer gemeißelten Abfolge von Staccato-Vierteln entfaltet sich die ganze explosive Energie eines Beethovenschen Scherzos. Formal ungewöhnlich: die mehrmalige Unterbrechung dieses fast Perpetuum mobileartig abspulenden Spuks durch ein fast ländlerisch-wiegenes Trio. Das Scherzo wird bei jeder Wiederholung kürzer, der Satz führt in gewisser Weise zur Selbstauflösung, er tanzt sich tot.

Und schließlich, kaum für möglich gehalten, bietet der letzte Satz ein »Noch mehr« an Energie, an Tempo, an Dynamik: In den ersten vier Takten wird die rhythmische Grundrichtung des Finales klar gemacht, danach stürzt sich das ganze Orchester in einen orgiastischen, mit widerborstigen Akzenten gewürzten Wirbel. Auch die vierte Sinfonie brachte im Finale eine Art Perpetuum mobile. Damals aber noch auf spielerische Weise, nicht so existentiell, wie es dieses Finale tut. Ein Tanz auf dem Vulkan, der zwischendurch immer wieder beinahe regelwidrig gestoppt wird und in dem die motivische Arbeit mehr und mehr reduziert wird, bis am Ende reine Kraft, reiner Schwung übrig bleiben.

Beethoven schafft das Neue im Alten. Er bedient sich der herkömmlichen

Tanz und Politik Beethovens 7.

Formen und bricht sie von innen auf: Im ersten Satz, scheinbar konventionell mit Exposition, Durchführung, Reprise, Coda, diskutieren die Spezialisten über den Beginn einzelner Unterabschnitte. Den zweiten Satz kann man als Variationsfolge, aber auch als mehrteilige Liedform sehen. Der dritte nimmt die Wiederholungstraditionen eines Scherzos auf, lässt sie aber implodieren. Und das Finale ist auf den ersten Blick ein furioser Kehraus, der mit nie nachlassender Energie Achttaktketten aneinanderreicht, auf den zweiten Blick aber erschließt sich statt der üblichen Rondo-Form ein Sonatensatz mit doppeltem Boden ...

Politisch und dionysisch

Wie schon erwähnt fordert die Siebte seit 200 Jahren sehr unterschiedliche Interpretationen heraus. In einer Linie machen sich Kritiker und Wissenschaftler Gedanken um politische Schwingungen. Der Entstehungszeitraum der Sinfonie sind die Jahre 1811—1813, die Endphase der napoleonischen Kriege, in der Österreich zu einem neuen Selbstbewusstsein findet, aufbegehrend gegen den Aggressor. Im bereits erwähnten Schlachtengemälde *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* setzt Beethoven eine Niederlage der französischen Armee gegen die Briten ein halbes Jahr zuvor im Baskenland effektiv in Töne gesetzt. Es ist eine schriftliche Danksagung des Komponisten

überliefert, die er an alle Beteiligten richtet, die in einem »Gefühl der Vaterlandsliebe und des freudigen Opfers« so viel Einsatz gezeigt hatten. Und so sieht man in dieser Sinfonie ein Fanal des österreichischen Kampfes gegen Napoleon, eine großangelegte Variationsfolge über den Marsch der Nation in die Freiheit.

Die zweite große Interpretationslinie, deren berühmtester Vertreter Richard Wagner ist, der die 7. Sinfonie als »Apotheose des Tanzes« bezeichnete, bringt die Begriffe »Tanz und Freude, mit Tanzfest und Dionysosfeier« (Dieter Rexroth) ins Spiel – diese scheint gegenüber der politischen Deutung den Vorteil aufzuweisen, dass alle vier Sätze diesem Thema untergeordnet werden können. Selbst einer der großen Exegeten des 19. Jahrhunderts, Adolph Marx, der im Trio des dritten Satzes noch die »Feldklänge der über die fernen Hügel friedlich heimkehrenden Nordlandkrieger« sah, konnte nicht umhin, im vierten Satz dann »das Südvolk in bacchischem Taumel (im) Spiel seines bunten Lebens« zu vermuten. Oder, wie es der Musikwissenschaftler Hans Mersmann ausdrückte: »Chaos, tönend gemachte, formlose Urkraft«.

90

Über eben nur „Erinnerungen“ waren es auch,



127



198

in dankbarer Verehrung



Colin Pütz wurde 2007 in Bergisch Gladbach geboren. Den ersten Klavierunterricht erhielt er mit fünf Jahren in der Musikschule Niederkassel bei Elena Heyroth (2013—2015). Es folgte Unterricht bei Efrain Gonzalez (Klavierschule »Kleine Pianisten« Gonzalez/Gerwig, 2015—2016) sowie Emeline Archambault (2016—2017). Seit Oktober 2017 besucht Colin das Pre College Cologne an der Musikhochschule in Köln in der Klavierklasse von Florence Millet.

Ergänzt wurde Colins Ausbildung durch Meisterkurse mit Matthias Kirchnereit (Musikhochschule Rostock), Yuri Bogdanov (Gnessin Konservatorium Moskau), Vincenzo Balzani (Verdi Konservatorium Mailand), Prof. Claudius Tanski (Mozarteum Salzburg).

Der junge Pianist nahm bereits an zahlreichen Wettbewerben teil. Hierzu gehörten »Jugend Musiziert« mit ersten Preisen beim Regional-, Landes- und Bundeswettbewerb von 2014 bis heute, der Henle Klavierwettbewerb (1. Preis 2017), der Westfälische van Bremen Klavierwettbewerb (1. Preis 2017), sowie die César

Franck International Piano Competition in Brüssel (1. Preis 2018). Vor wenigen Wochen qualifizierte Colin sich für das Finale des International Music Festival Paris, das am 24. Oktober ausgetragen wird.

Colin absolvierte bereits zahlreiche öffentliche Auftritte, unter anderem beim Beethovenfest Bonn 2015—2017, dem Festival Académie Internationale d'Été, Nancy 2018, bei der Claviernacht der Kölner Musikhochschule 2018 und 2019, dem Festival der Jugend Toblach/Südtirol 2019 und dem Klavierfestival Ruhr 2019.

Sein Debüt als Solist mit Orchester feierte Colin 2017 mit den Bergischen Symphonikern mit Mozarts 12. Klavierkonzert in A-Dur, es folgten Orchesterauftritte mit der Neuen Philharmonie Westfalen (2018 und 2020) und dem Orchester Camerata Louis Spohr 2019.

Einer Herausforderung der etwas anderen Art stellte sich Colin Pütz im Rahmen der großen ARD/ORF-Filmproduktion über das Leben Ludwig van Beethovens (Regie Niki Stein, Künstlerische Beratung David Marlowe). Hier verkörperte Colin den jungen Beethoven (8—12 Jahre) und spielte alle Musikszenen am Filmset auf historischen Instrumenten live ein. Der Film wurde im Oktober/November 2019 gedreht und wird voraussichtlich im Dezember 2020 ausgestrahlt.

Colin besucht z. Zt. die achte Klasse des Lessing Gymnasiums Köln. Zu seinen Hobbies zählen Gesellschaftsspiele, Lesen, Fußball und Tischtennis.

Colin Pütz Klavier

2020 feiern wir Beethovens 250. Geburtstag. Im Jubiläumsjahr ist der größte Sohn Bonns Leitstern für spannende künstlerische Auseinandersetzungen in aller Welt. Einer der Dreh- und Angelpunkte im Rheinland ist dabei das Beethoven Orchester Bonn: Auch in der Spielzeit 2020/21 und im verlängerten Jubiläumsjahr trägt der Klangkörper mit einer großen Zahl von Veranstaltungen zu den Feierlichkeiten bei.

An der Spitze des Orchesters steht seit Beginn der Saison 2017/18 der Dirigent Dirk Kaftan. Gemeinsam mit ihrem Publikum entdecken er und seine Musiker*innen auf höchstem Niveau musikalische

Welten aus allen Epochen und Kulturkreisen. Das Orchester versteht sich dabei als leidenschaftlicher Bot-

schafter Beethovens, sowohl in die Stadt hinein, als auch in die Welt hinaus. Neben der Arbeit mit internationalen Solist*innen wie Vadim Gluzman, Martin Grubinger und Lucienne Renaudin richtet sich der Fokus der Arbeit auf die Erarbeitung historischen Repertoires in der Reihe *Hofkapelle*, auf interkulturelle Projekte z. B. mit Brings oder dem Nouruz-Ensemble, sowie partizipative und pädagogische Konzerte (*Open-Phil, b+* u. a.). Dabei erproben Orchester und Dirigent ungewöhnliche Konzert-

formate und suchen nach lebendigen und zeitgemäßen Wegen für die Vermittlung künstlerischer Inhalte.

Exemplarisch für die Arbeit des Orchesters standen in der Vergangenheit außergewöhnliche Konzertprojekte und verschiedene mit Preisen ausgezeichnete Aufnahmen, wie Maurice Ravels *Daphnis et Chloé* und die Oper *Irrelohe* von Franz Schreker. Die erste gemeinsame Produktion mit Dirk Kaftan, Beethovens *Egmont*, wurde von der Kritik hoch gelobt und vor wenigen Wochen mit dem OPUS Klassik 2020 ausgezeichnet.

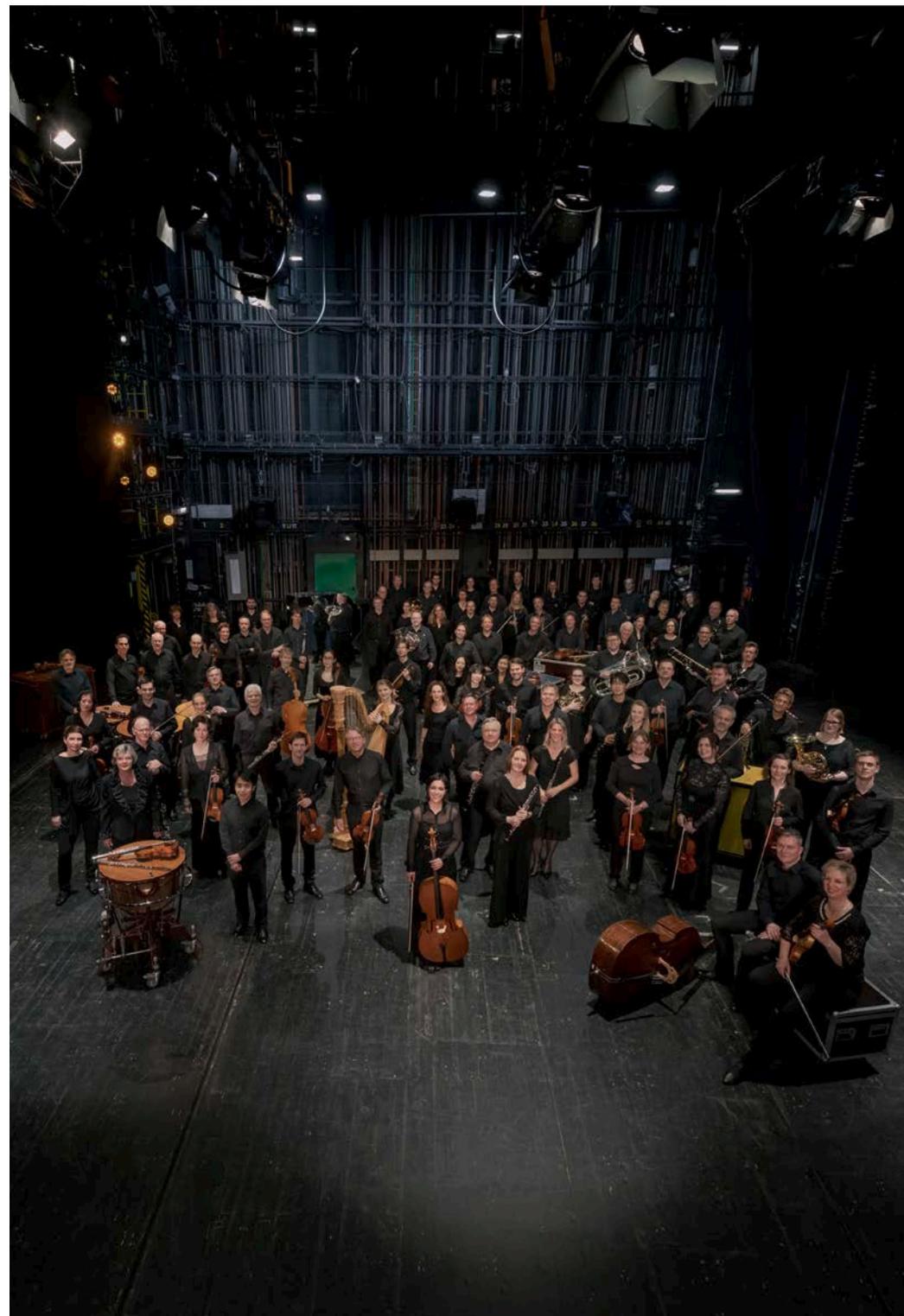
Die Geschichte des Orchesters reicht bis ins Jahr 1907 zurück, in dem die Beethovenstadt nach der Auflösung der Hofkapelle im Jahr 1794 wieder ein eigenes Orchester bekam. Dirigenten wie Richard Strauss, Max Reger,

Dennis Russell Davies, Marc Soustrot, Roman Kofman und Kurt Masur etablierten den Klangkörper in der Spitzenklasse der Orchester in Deutschland. Zuletzt leiteten der Schweizer Stefan Blunier (2008—2016) und Christof Prick (2016—2017) die Geschichte des Orchesters.

Tourneen durch Europa, Nordamerika, Japan und China trugen den exzellenten Ruf des Beethoven Orchester Bonn in die ganze Welt, weitere Gastspiele sind in Planung.

Beethoven Orchester Bonn

Das Orchester gehört seit 1907 dem amtierenden Musikdirektor an. Die Beethovenstadt Bonn ist die Heimat des Orchesters. Die Beethovenstadt Bonn ist die Heimat des Orchesters. Die Beethovenstadt Bonn ist die Heimat des Orchesters.



Seit Sommer 2017 ist Dirk Kaftan Generalmusikdirektor des Beethoven Orchester Bonn und der Oper Bonn. In der Spielzeit 2020/2021 dirigiert er neben zahlreichen Konzerten *Hänsel und Gretel* und Meyerbeers selten aufgeführtes *Feldlager in Schlesien*. Er führt erfolgreiche Reihen fort, die ihn mit Künstlern wie Matthias Brandt und Rafik Schami zusammenführten und freut sich u. a. auf Lucienne Renaudin, Martin Grubinger und Fazıl Say. Er ist Initiator und Motor für eine ganze Reihe von Projekten, die sich im Beethoven-Jubiläumsjahr mit dem großen Bonner Sohn beschäftigen.

Dirk Kaftans Repertoire ist breit und reicht von stürmisch gefeierten Beethoven-Sinfonien bis zu Nonos *Intolleranza* 1960, von der *Lustigen Witwe* bis zu interkulturellen Projekten. Dirk Kaftan ist an großen Häusern gern gesehener Gast, zuletzt u. a. beim Bruckner-Orchester Linz, beim Ensemble Modern und mit einem vielbeachteten *Tristan* an der Staatsoper Hannover. Er

brachte Produktionen an der Volksoper in Wien und an der Königlichen Oper in Kopenhagen heraus und dirigierte Vorstellungs-Serien in Berlin und Dresden. 2016 leitete er bei den Bregenzer Festspielen Miroslav Srnkas *Make No Noise*.

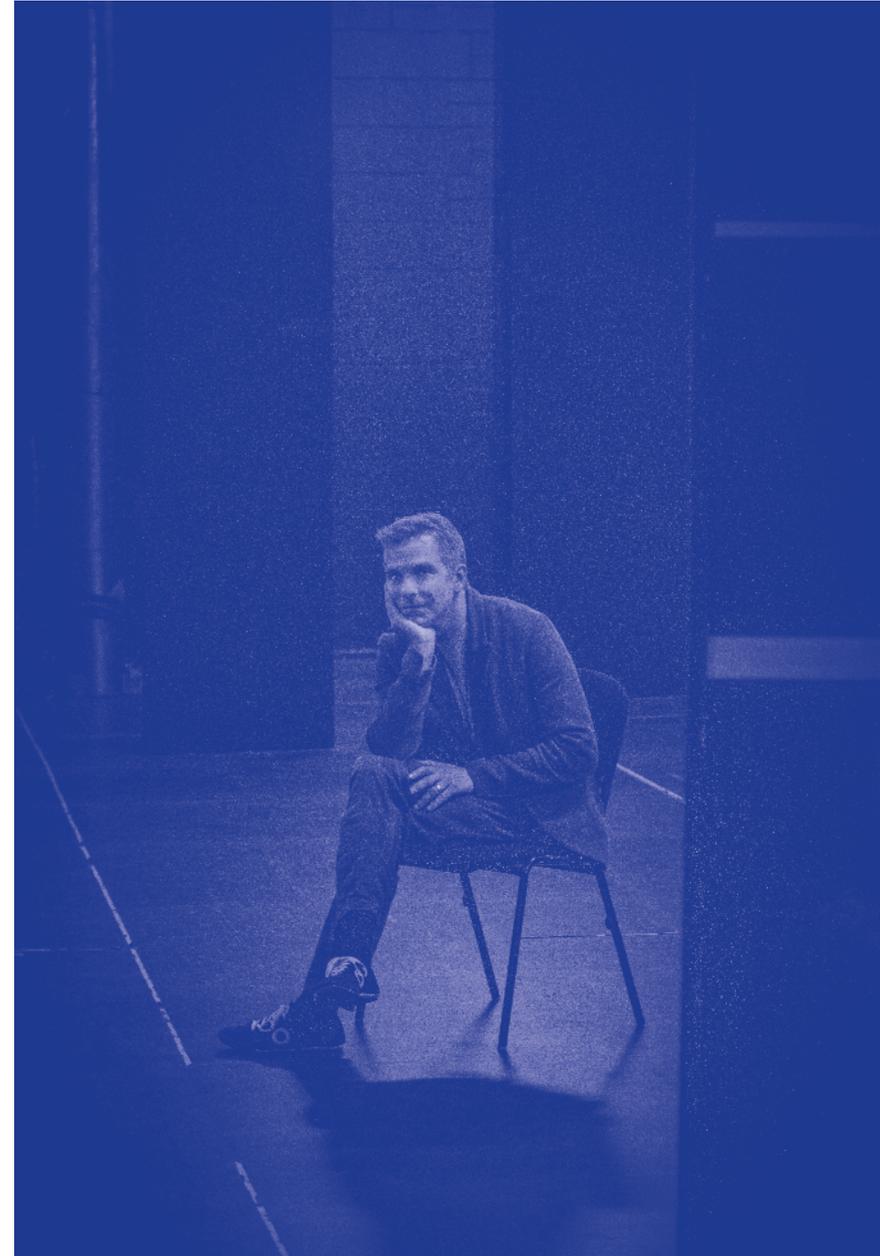
Dirk Kaftan Dirigent

Bei aller Freude an der Gastier-tätigkeit steht für Dirk Kaftan immer die Arbeit im eigenen Haus im Mittelpunkt, in der Ensemblepflege, aber auch in der Auseinandersetzung mit Chor und Orchester. Diese aus der Kapellmeistertradition erwachsende Berufsauffassung hat ihn seit seinen ersten Stellen begleitet, aber auch bei seiner Tätigkeit als Generalmusikdirektor in Augsburg und Graz.

Seine Arbeit wird von Publikum und Kritik gleichermaßen geschätzt, hochgelobte CDs liegen vor: Zuletzt erschien 2019 Beethovens *Egmont*, die erste Produktion mit dem Beethoven Orchester Bonn, die von der Kritik begeistert aufgenommen

wurde. Davor entstanden in Graz und Augsburg u. a. *Der ferne Klang*, *Jenůfa* und *Die griechische Passion*. »Auf Menschen zugehen«, »Kräfte bündeln«: Das ist wichtig für den Bonner Generalmusikdirektor. Ob

im Umgang mit Musiker*innen oder im Kontakt mit dem Publikum: Dirk Kaftan wünscht sich, dass Musik immer als wesentlicher Teil des Lebens wahrgenommen wird. Sie ist eine Einladung zum Mitdenken und Mittun.



Gestatten, Carl Emanuel Bach, Zeitungsleser

Um Elf 1

Rückblick nach vorn

Sonntag 04/10/2020 11:00
Universität Bonn Aula

Alfred Schnittke 1934—1998

(arr. Vladimir Spiwakow)

Suite im alten Stil

für Kammerorchester

+

Wolfgang Amadeus Mozart 1756—1791

Konzert für Violine und Orchester

Nr. 4 D-Dur KV 218

+

Pjotr Iljitsch Tschaikowski 1840—1893

Serenade für Streicher C-Dur op. 48

Beethoven Orchester Bonn

Vadim Gluzman ~ Violine und

musikalische Leitung

10:15

Konzerteinführung

€ 29 / 25 / 23 / 18 / 15

In Kooperation:

Universität Bonn

Ein Projekt im Rahmen von

BTHVN
2020

Freitagskonzert 2

Heiterer Ernst

Freitag 23/10/2020 18:00 + 20:30

Freitag 30/10/2020 20:30^{Wdh}

Opernhaus Bonn

Ludwig van Beethoven 1770—1827

Violinkonzert D-Dur op. 61

+

Joseph Haydn 1732—1809

Sinfonie Nr. 101 D-Dur

Die Uhr

Christian Tetzlaff ~ Violine

(23/10/2020)

Marie-Astrid Hulot ~ Violine

(30/10/2020)

Beethoven Orchester Bonn

Dirk Kaftan ~ Dirigent

19:45

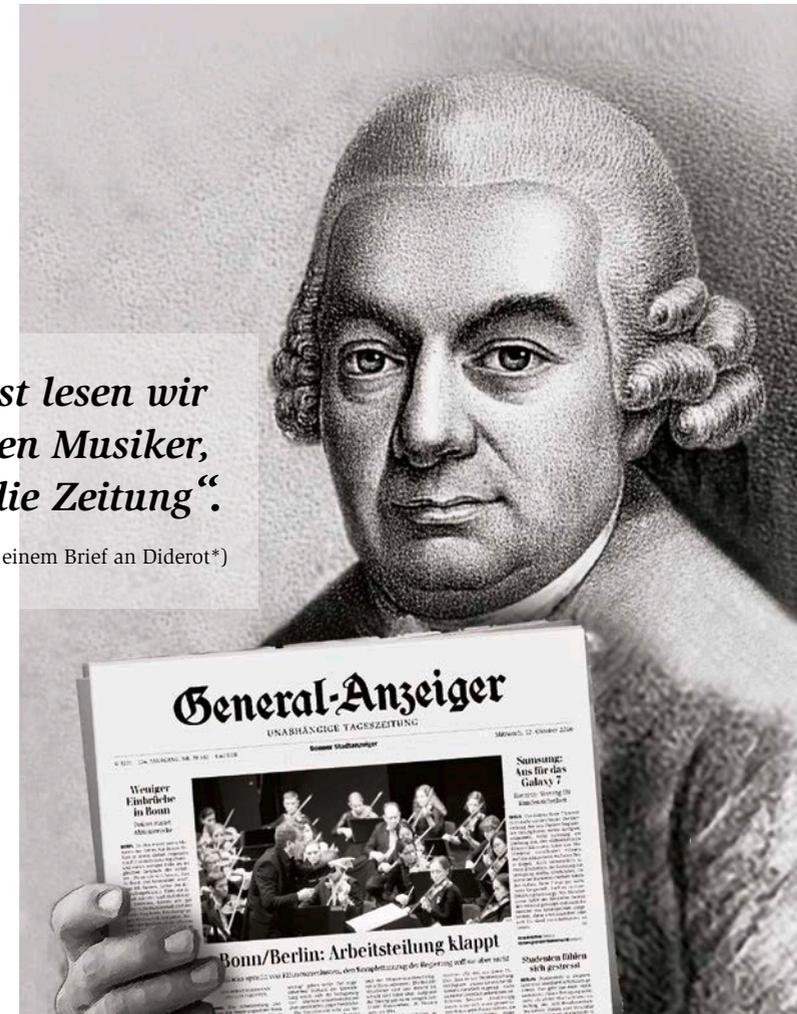
Konzerteinführung

auf der Bühne

€ 34 / 30 / 26 / 21 / 17

*„Zumindest lesen wir
ungebildeten Musiker,
Monsieur, die Zeitung“.*

(Carl Emanuel Bach in einem Brief an Diderot*)



*Als Antwort auf einen Brief Diderots, in dem dieser um Noten für seine Tochter bittet und auf seine Bedeutung als Schriftsteller und Verfasser der Enzyklopädie hinweist, schreibt Bach: „Monsieur, ich bin Hermandure, vielleicht sogar Ostgote, und dennoch ist mir der Name Diderot nicht unbekannt. Aber auch angenommen, ich wüsste weder vom Vater der zärtlichen Sophie, noch vom berühmten Herausgeber dieses bewundernswerten Buches, zumindest lesen wir ungebildeten Musiker, Monsieur, die Zeitung“.

General-Anzeiger
ga-bonn.de

Beethoven Orchester Bonn
Wachsbleiche 1 53111 Bonn
0228 77 6611
info@beethoven-orchester.de
beethoven-orchester.de

Generalmusikdirektor → Dirk Kaftan

Redaktion → Tilmann Böttcher

Texte → Alle Texte sind Originalbeiträge von Tilmann Böttcher für dieses Programmheft.

U. a. verwendete Literatur: Martin Geck: Die Sinfonien Beethovens, Hildesheim, 2015. David Hurwitz: Beethoven's Fifth and Seventh Symphonies, New York, 2008. Korthe/Riethmüller: Beethovens Orchestermusik und Konzerte – Das Handbuch, Laaber, 2018.

Fotos → Genthe, Arnold, photographer. Denishawn Dancers., 1927. or 1928. Photograp. loc.gov: 4, 11, Genthe, Arnold, photographer. Unidentified dancers, possibly Elizabeth Duncan dancers., None. Between 1911 and 1942. Photograph. loc.gov: 19, 20—21, Bain News Service, Publisher. Denishawn Dancers. Photograph. loc.gov: 14—15, Privat: 22, Magdalena Spinn: 25, Irene Zandel: 27

Druck → Ledschbor Print Media

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, erst in der ersten Klatschpause einlassen können. 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.

Günstig. Garantiert. Und gut fürs Klima!

BEETHOVEN • STROM *elektrisiert!*



Jetzt mit
nextbike 
Freiminuten.

Welch eine Komposition: Entdecken Sie unseren BEETHOVEN • STROM und freuen Sie sich auf klimaschonende Energie zu einem hervorragenden Preis, garantiert bis zum 30. April 2021. Unsere Willkommensprämien und viele weitere Vorteile runden unser Powerpaket ab – überzeugen Sie sich jetzt auf beethovenstrom.de.


BEETHOVEN • STROM

Jubel, Trauer, Rhythmus, Leichtigkeit

11/09/2020

20:30

Opernhaus Bonn

18/09/2020

18:00

20:30