

An abstract graphic design consisting of various vertical black bars and lines of different heights and thicknesses, arranged in a rhythmic pattern. The design is centered on the page and serves as a background for the text.

KAVAKOS

BEETHOVEN

**Donnerstag 28.3.2019**  
**Freitag 29.3.2019**  
**6. Abo A**  
**Philharmonie**  
**20.00 – 22.00 Uhr**

**18/19**

LEONIDAS KAVAKOS  
Artist in Residence  
Violine / Leitung

SYMPHONIEORCHESTER DES  
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG  
18.45 Uhr  
Moderation: Ilona Hanning

PRÄSENTATION MUSIKVIDEOS  
Foyer der Philharmonie  
19.15 Uhr  
Teilnehmer\*innen am P-Seminar »Musik an, Film ab!« des  
Münchner Luisengymnasiums präsentieren ihre Musikvideos  
zu Beethovens Siebter Symphonie, die sie im Rahmen von  
BRSO Education produziert haben.  
Anleitung: Felix Hentschel und Severin Vogl

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND  
im Radioprogramm BR-KLASSIK  
Freitag, 29.3.2019  
Pausenzeichen:  
Uta Sailer im Gespräch mit Leonidas Kavakos

ON DEMAND  
Das Konzert ist 30 Tage auf [br-klassik.de](http://br-klassik.de) als Audio abrufbar.

# PROGRAMM

## Ludwig van Beethoven

Konzert für Violine und Orchester D-Dur, op. 61  
mit der Kadenz von Beethoven (arr. von Leonidas Kavakos)

- Allegro, ma non troppo
- Larghetto
- Rondo. Allegro

Pause

## Ludwig van Beethoven

Symphonie Nr. 7 A-Dur, op. 92

- Poco sostenuto – Vivace
- Allegretto
- Presto – Assai meno presto
- Allegro con brio

## Weiträumige Gedankengänge

### Zu Ludwig van Beethovens Violinkonzert D-Dur, op. 61

Jörg Handstein

#### Entstehungszeit

November – Dezember 1806 für den Wiener Geiger Franz Clement,  
1807 Umarbeitung des Soloparts für die Drucklegung

#### Widmung

»Composé et dédié à son ami Monsieur de Breuning«

#### Uraufführung

23. Dezember 1806 im Theater an der Wien unter der Leitung von Franz Clement

#### Lebensdaten des Komponisten

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

Es ist Herbst, es regnet, und die Räder versinken im Morast: keine gute Zeit zum Reisen. Beethoven sitzt in einer Postkutsche, die ihn aus der schlesischen Provinz nach Wien zurückbringt. Was für eine unselige Landpartie! Überhaupt, wenn er zurückdenkt: War nicht das ganze Jahr 1806 furchtbar gewesen? Zuerst die verunglückte Wiederaufnahme der *Leonore*: So seine Oper verhunzt zu hören! Dann die Heirat Kaspar Karls mit einer flatterhaften Tapeziererin, vorher schon geschwängert von seinem liederlichen Bruder! Wie die Tiere! Und seine eigenen, edlen Empfindungen gegenüber der geliebten Josephine? Die stoßen zunehmend auf Widerstand. Sie könne seine »sinnliche Liebe nicht befriedigen«, sagt sie, die hohe Gräfin. Von Heirat gar nicht zu reden ... Und nun auch noch der Eklat auf dem Landschloss von Fürst Lichnowsky. Beinahe hätte er einen Stuhl zertrümmert, auf dem Kopf seines Mäzens! Zum Glück ist der beherzte Graf Oppersdorff dazwischen gegangen. Warum hatte Lichnowsky ihn auch zwingen müssen, für französische Offiziere zu spielen? Jetzt, wo der Tyrann Napoleon wieder Krieg bringt? Aber Fürsten gibt es Tausende, Beethoven gibt's nur einen: Das zumindest hat er Lichnowsky wissen lassen. Jetzt entfallen natürlich die fürstlichen 600 Gulden pro Jahr ... Was soll's: Oppersdorff zahlt 1000 Gulden für zwei Symphonien! Eine davon, die Vierte, hat er im Gepäck, sie ist schon recht weit. Er würde sie sich in Wien gleich vornehmen. Außerdem steht ein Violinkonzert an, für Franz

Clement, den Orchesterleiter am Theater an der Wien. Ein großartiger Musiker, nicht so ein Fiedler wie die französischen Virtuosen! Er hat immerhin die heikle Dritte aus der Taufe gehoben und bei der Revision der *Leonore* geholfen. Nun wünscht sich Clement ein repräsentatives Solowerk für seine große Weihnachts-Akademie ...

Beethoven schaut hinaus in den Regen. Doch seine grimmigen Züge hellen sich auf, als ihm ein passendes Wortspiel einfällt: »Concerto par Clemenza pour Clement«. Haha, er wird wirklich Mildtätigkeit üben müssen: Sein übliches Honorar würde der Arme doch nicht zahlen können! Nach der Vierten könnte er das Konzert einschieben. Es wird schon rechtzeitig fertig werden. Recht bedacht, ist er in diesem verfluchten Jahr 1806 doch verdammt produktiv! Zufrieden lehnt sich Beethoven zurück in die rüttelnde Kutschenbank. Er hat die große Klaviersonate in f-Moll vollendet, tobende Leidenschaften, gebündelt in strengster Form! Und ein Klavierkonzert mit ganz neuartigen Formen und Klängen. Mit den drei Streichquartetten für Graf Rasumowsky hat er die Gattung neu definiert: anspruchsvollste Kammermusik für Profis, nicht mehr nur für Feierabend-Musiker! Jener »neue Weg«, den er vor einigen Jahren betrat, hat ihn zu einer Revolution in der Musik geführt!

Ein Violinkonzert hatte er in Bonn schon einmal angefangen, dann aber liegengelassen. Gewiss, ein wenig fiedeln kann er auch, und seine zwei *Romanzen* beweisen, dass er für Solovioline und Orchester zu schreiben durchaus im Stande ist. Die *Kreutzer-Sonate* ist auch schon »molto concertante« komponiert. Aber ein richtiges Konzert, auf der Höhe der Zeit? Er würde sich ein wenig an der französischen Manier orientieren müssen, an Viotti, an Bailot und eben an Kreutzer. Dennoch sollte es ein echter »Beethoven« werden. Und für alle, die ihn für einen hitzigen Dramatiker halten, eine echte Überraschung!

Erst gegen Ende November begann Beethoven mit der Arbeit. Jetzt drängte die Zeit, nur noch wenige Wochen bis zu Clements Weihnachtskonzert. Die Tinte war noch nass, als das Manuskript an die Kopisten ging, und angeblich hat Clement den Solopart ohne vorherige Probe vom Blatt gespielt. Er gab gerne Kunststückchen zum Besten, z.B. eine Sonate auf nur einer Saite einer umgedrehten Violine. Die Kritik vermerkte entrüstet, wie sich Clement zu »Schnacken und Possen herabwürdigen konnte, um etwa den Pöbel zu ergötzen«. Dem breiten Publikum gefiel auch Beethovens Konzert, aber bei den kritischen Hörern fand es wenig Gnade: »Man fürchtet [...], wenn Beethoven auf diesem Weg fortwandelt, so werde er und das Publicum übel dabey fahren.« Im Einzelnen monierte man »eine Menge unzusammenhängender und überhäufte Ideen« und langweilte sich an den angeblich »unendlichen Wiederholungen einiger gemeiner Stellen«. Danach wurde das Werk nur noch selten aufgeführt. Erst seit es der bedeutende Geiger Joseph Joachim (erstmalig 1844) spielte, gilt es als die Krone der Gattung und als Prüfstein für die Reife des Solisten, der hier kaum mit Virtuosität blenden kann. Die Herausforderung liegt eher in der Gestaltung des musikalischen Flusses, der vor allem im ersten Satz sehr in die Breite geht. »Die Gedankengänge«, so Anne-Sophie Mutter, »sind weiträumig, vergleichbar der Sprache Thomas Manns.«

Nicht weniger als fünf thematische Gedanken reiht die Orchestereinleitung aneinander. Zwei davon, die Hauptthemen, sind einfache, eingängige Melodien, veritable Ohrwürmer, von denen sich die zweite tatsächlich wiederholt aussingen darf. Hier ist weder ein Konflikt angelegt, noch eine stringente symphonische Entwicklung, wie sie selbst die poetische Klangwelt des Vierten Klavierkonzerts durchzieht – vom kraftvollen Vorwärtsdrang der Vierten Symphonie ganz zu schweigen. Das soll von Beethoven sein? Doch niemand anders hätte die einsamen vier Paukenschläge erdacht, die das *Allegro, ma non troppo* eröffnen. Dieses Motiv erscheint so musikalisch wie ein Metronom, aber im weiteren Verlauf entpuppt es sich als entscheidender Grundgedanke, der den ganzen ersten Satz zusammenhält. Es ist der Pulsschlag der Musik selbst, den Beethoven so zum Thema macht. Mal geht er im Fluss der Melodien auf, mal wirkt er als nackter Rhythmus dagegen. Auf elementare Weise verbirgt sich dahinter die Bewegung eines Marsches, der bei Beethoven oft eine besondere Bedeutung hat. In der großartigen Kadenz der Klavierbearbeitung dieses Konzerts ist eine Passage mit den Paukenschlägen eindeutig als »Marcia« bezeichnet. Der Musikwissenschaftler Christoph-Hellmut Mahling will hier einen »französischen Geschwindmarsch« hören, als »Hommage« an das revolutionäre Frankreich. Kann das wirklich sein? Kurz vor der Entstehung des Werks ist Napoleon in Berlin einmarschiert, und im Verlauf der Kämpfe ist auch der mit Beethoven sehr verbundene Prinz Louis Ferdinand von Preußen gefallen.

Beethovens Sympathie mit Frankreich dürfte auf einem Tiefpunkt gewesen sein. Wenn man den latenten Marschrhythmus überhaupt außermusikalisch erklären muss, dann besser als leises Echo der Bedrohung, ein Pochen, das untergründig die lyrisch-gesangliche Substanz der Musik durchdringt. Wo das Orchestertutti plötzlich laute Akkorde spielt, bricht diese Bedrohung dramatisch durch wie der Krieg in eine idyllische, friedliche Welt. Und wo sich das zweite Thema nach Moll wendet, nimmt die Lyrik eine tragisch-heroische Stimmung an. Aber das bleiben Episoden in einem ansonsten undramatischen Ablauf.

Hinter dem Gegensatz des Paukenmotivs und der gesanglichen Themen steckt auch ein rein musikalischer Gedankengang: Beethoven trennt zwei Grundprinzipien der Musik (nämlich Melodie und Rhythmus) und setzt sie dialektisch in Beziehung. Oder noch ein wenig philosophischer ausgedrückt: Wir erleben die fließende, subjektiv empfundene Zeit im Zusammenspiel mit der exakt gemessenen. In der Durchführung, genau im Herzen des Satzes, liegt der Höhe- und Ruhepunkt dieses Vorgangs: Die Violine stimmt eine neue lyrische Melodie in Moll an (die allerdings einen schon bekannten Gedanken fortspinnt). Diese wunderschön aufsteigende Melodie führt in einen geheimnisvoll tönenden Klangraum, der leise von Pauke und Trompeten durchpulst wird. Die Zeit schreitet fort und steht doch für magische Momente still. Es ist auch die einzige Passage, wo der Solist die thematische Initiative ergreift. Meist schmückt er die weiten Räume aus, umrankt und umglänzt die holzschnittartigen Melodien, als wolle er sie mit individuellem Leben füllen. Weit weniger als in Beethovens Klavierkonzerten treten Solist und Orchester gegeneinander an. Die Violine offenbart eher die innere Seele der vom Orchester kollektiv und unpersönlich präsentierten Musik.

Besonders innig ist dieses Verhältnis im *Larghetto*. Das auf gedämpfte Streicher und wenige Bläser reduzierte Orchester übernimmt auch hier die melodische Führung, die Violine schmückt und poetisiert das schlichte Thema. Dem G-Dur-Satz fehlt jede formale Dialektik, er entfaltet sich einfach in fünf subtil gefärbten Strophen. Das Seitenthema, das nun doch dem Solisten eine eigene Melodie schenkt, wechselt nicht einmal die Tonart. Einfach und gelassen fließt die Musik, und gegen Ende weitet sie sich zu einer entrückten Ruhezone, in der die Zeit wiederum langsamer zu vergehen scheint. Fast gewaltsam, mit spannungsgeladenen Akkorden, wird diese überirdische Stimmung durchbrochen: Das *Finale* steht vor der Tür. Alles was bisher zu einem echten Konzert fehlte, scheint jetzt nachgeholt zu werden. Thematisch spielt der Solist endlich die Erste Geige. Brillantes Figurenwerk inszeniert seine Beweglichkeit; schnelle, teils recht witzige Dialoge und Wechselspiele dramatisieren sein Verhältnis zum Orchester. Die Rondoform mit dem eingängigen Refrain und zwei Couplets folgt dem üblichen Muster – ohne große Anklänge an die Sonatenform. Die Rückleitungen zum Refrain zeigen dann doch Ansätze von Durchführungs-Arbeit, dynamisch und zielgerichtet. Zu guter Letzt hinterlässt Beethoven seine Visitenkarte als genialer Symphoniker.

## **Musik in turbulenten Zeiten**

### **Zu Ludwig van Beethovens Siebter Symphonie**

Susanne Stähr

#### **Entstehungszeit**

Ab September 1811 bis 13. April 1812

#### **Widmung**

Moritz Johann Christian Graf von Fries

#### **Uraufführung**

8. Dezember 1813 im Wiener Universitätssaal unter der Leitung des Komponisten anlässlich eines Benefizkonzerts zugunsten invalider Kriegssopfer

#### **Lebensdaten des Komponisten**

Wahrscheinlich 16. Dezember (getauft am 17. Dezember) 1770 in Bonn – 26. März 1827 in Wien

Revolution und Befreiung, Sieg und Triumph, Rausch und Freudentaumel: Kaum ein anderes Werk der Musikgeschichte wird so stark mit ekstatischen Gefühlen in Verbindung gebracht und auch mit politischen Motiven aufgeladen wie Ludwig van Beethovens Siebte Symphonie. Richard Wagner bezeichnete sie als »Apotheose des Tanzes«, Hector Berlioz glaubte, aus dem ersten

Satz einen Bauernreigen, eine »Ronde des paysans«, herauszuhören; der Musiktheoretiker Adolf Bernhard Marx fühlte sich an das »Fest eines Kriegervolkes« erinnert, der Musikkritiker Paul Bekker attestierte der Siebten »dionysische Dämonie«. Und die mit Beethoven befreundete Schriftstellerin Bettina von Arnim stellte sich gar vor, zu den Klängen dieser Musik »den Völkern mit fliegender Fahne voranziehen zu müssen«. Bis in die jüngste Vergangenheit lassen sich ähnliche Beispiele finden, etwa wenn in Fernsehberichten über den Fall der Berliner Mauer die Bilder der jubelnden Massen mit Ausschnitten aus dieser Symphonie unterlegt werden. Die Frage stellt sich: Was prädestiniert Beethovens Musik zu einer solchen Deutung?

Es waren turbulente Zeiten, als Beethoven im Herbst 1811 die Arbeit an seiner A-Dur-Symphonie in Angriff nahm. Denn die Habsburger Metropole Wien, in der Beethoven seit 1792 zuhause war, hatte sich noch längst nicht von den Folgen des Fünften Koalitionskriegs und der Einnahme durch die napoleonischen Truppen erholt, die von Mai bis Oktober 1809 die Stadt besetzt gehalten hatten. Den kriegerischen Auseinandersetzungen mit Artilleriebeschuss und Bränden folgten Hungersnöte, eine rasante Inflation und schließlich der Staatsbankrott. »Wir haben nicht einmal mehr gutes geniessbares Brod«, stellte Beethoven am 2. Januar 1810 resigniert fest, und viel Hoffnung auf eine rasche Besserung der Lebensverhältnisse blieb ihm auch nicht. Erst mit Napoleons katastrophalem Russlandfeldzug von 1812/1813, an dem auch österreichische Soldaten teilnehmen mussten, begann sich das Blatt zu wenden – doch zu diesem Zeitpunkt hatte Beethoven die Siebte bereits abgeschlossen: Mit »1812. 13ten April« vermerkte er den Tag der Vollendung auf dem Autograph. Ein unmittelbarer Reflex auf den Anbruch einer neuen Morgenröte und großen Zukunft kann die Komposition also nicht gewesen sein, es sei denn, man deutete sie als schöne Vision.

Die politische Exegese der A-Dur-Symphonie hängt viel eher mit ihrer Uraufführung zusammen. Es sollte nämlich bis zum 8. Dezember 1813 dauern, ehe das Werk erstmals zu Gehör gelangte, und zwar bei einem Wohltätigkeitskonzert »zum Besten der bei Hanau invalid gewordenen österreichischen und bayerischen Krieger« – der Zusammenhang zu den verlustreichen Freiheitskriegen war damit expressis verbis hergestellt. Über 5.000 Menschen sollen sich damals im Wiener Universitätssaal versammelt haben, um nicht nur die Siebte zu hören, sondern auch das Schlachtengemälde *Wellingtons Sieg* op. 91, das Napoleons folgenreiche Niederlage bei Vitoria vom 21. Juni 1813 thematisiert. In dieser Gesellschaft geriet auch die A-Dur-Symphonie zwangsläufig in den Bann eines historischen Spektakels und wurde vom patriotisch hochgestimmten Publikum als tönendes Fanal der Befreiung aufgefasst. Die musikalische Physiognomie des Werks trug das Ihre dazu bei, um die Hörer für sich zu gewinnen. Schon der Rezensent, der die Uraufführung in der *Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung* besprach, bescheinigte der Symphonie, »in allen Teilen so klar, in jedem Thema so gefällig und leicht faßlich« zu wirken, »daß jeder Musikfreund, ohne eben Kenner zu seyn, von ihrer Schönheit mächtig angezogen wird, und zur Begeisterung entglüht«.

Dieses Kunststück bewirkt Beethoven vor allem dadurch, dass er sich ganz auf die elementare Urkraft des Rhythmus konzentriert, dem die melodischen und harmonischen Verläufe untergeordnet werden. Grundsätzlich wirkt keine andere musikalische Ebene so unmittelbar, einprägsam und suggestiv wie rhythmische Strukturen und Formeln, die nicht zufällig auch in der musikalischen Früherziehung probate Anwendung finden. Beethoven macht von dieser Suggestivkraft ganz gezielt Gebrauch: Sieht man einmal von der langsamen Einleitung zum Kopfsatz und den Mittelteilen des zweiten und des dritten Satzes ab, dominieren in der gesamten Siebten Symphonie die rhythmischen Texturen. Im eröffnenden Vivace ist es ein punktiertes, pulsierendes Metrum, das einen tänzerischen Impetus bewirkt. Das folgende *Allegretto* präsentiert den Daktylus als Grundschlag, dessen Abfolge von einer betonten und zwei unbetonten Einheiten das formelhafte Absingen der Litanei *Sancta Maria, ora pro nobis* zugrundeliegt, wie sie Beethoven in seiner Jugend im katholischen Rheinland oft genug zu hören bekommen hatte. Der prozessionsartige Charakter dieses Satzes, der sich schon bei der Uraufführung so großer Beliebtheit erfreute, dass er umgehend wiederholt werden musste, hat Vergleiche mit einem Pilgerchor heraufbeschworen – und tatsächlich sorgt Beethoven hier mit einer sukzessiven dynamischen Steigerung für eine szenische Imagination: Vor dem inneren Auge vermeint man, die Gläubigen näherschreiten zu sehen.

Im dritten und vierten Satz aber bewirkt Beethoven die völlige Entfesselung der rhythmischen Energie, die nachgerade zu explodieren scheint. Für diese beiden Teile sieht er ein sehr schnelles Tempo vor – mit *Presto* ist der dritte, mit *Allegro con brio* der vierte überschrieben. Und er betont diese Rasanz noch zusätzlich, indem er den Grundpuls von den Pauken vorgeben und akzentuieren lässt, die das Geschehen unbeirrbar vorantreiben. Im orgiastischen *Finale* intonieren die Streicher dazu schnelle, in sich kreisende Figurationen oder Tremoli, dass es einem fast schwindlig werden kann; die Hörer werden unentrinnbar in einen wirbelnden Sog gerissen, wie bei einem schamanenhaften Ritual oder auch bei einer Tarantella, die bis zur besinnungslosen Raserei getanzt wird. Kein Wunder, dass manch Zeitgenosse Beethovens von derlei »Zauberkünsten« entsetzt war. Der berühmte Klavierpädagoge Friedrich Wieck zum Beispiel, der Nachwelt vor allem als Vater Clara Schumanns ein Begriff, mutmaßte, dass Beethoven ein solches Stück wohl nur in betrunkenem Zustand komponiert haben könne. Und der Komponistenkollege Carl Maria von Weber war nach seiner ersten Hörfahrung mit der Siebten so irritiert, dass er Beethoven als »reif fürs Irrenhaus« befand.

Der elektrisierende Effekt der A-Dur-Symphonie, ihr stürmischer, erregter, ekstatischer, ja maßloser Charakter, verdankt sich nicht zuletzt den Anleihen bei der französischen Revolutionsmusik, die Beethoven suchte: Hier fand er genau das aktivistische Pathos, den militärischen Gestus, die aggressive, aufpeitschende Rhythmik, die auch seine Siebte prägen. Gewiss, Beethoven hat sich nicht über eine mögliche Programmatik dieses Werks geäußert, er hat auch keine Inspirationsquellen preisgegeben, aber die Verwendung dieser für die damaligen Hörer einschlägig konnotierten musikalischen Elemente kommt doch einem Bekenntnis gleich. Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit waren Werte, die Beethoven nicht nur zehn Jahr später zu Schillers Versen in der Neunten Symphonie besingen sollte; sie finden sich vielfältig auch in seinem früheren Œuvre – man denke nur an die Bühnenmusik zu Goethes Freiheitsdrama *Egmont* (dessen Botschaft dem Komponisten so wichtig war, dass er gar auf eine Honorierung seiner Arbeit verzichtete) oder an seinen *Fidelio*, der ihn über eine ganze Dekade beschäftigte. Dass Beethoven im zweiten Satz der Siebten, im gebetsähnlichen Pilgerchor, zweimal eine A-Dur-Episode interpoliert, die auffallende Ähnlichkeit mit dem Terzett Nr. 13 aus seiner einzigen Oper bietet, ist ein weiteres Indiz, um den ideellen Gehalt der Symphonie zu ergründen: »Euch werde Lohn in bessern Welten«, singt dort Florestan, der im Kerker inhaftierte und fast schon verhungerte Freiheitskämpfer, um sich für Wasser und Brot, die lebensrettenden Gaben, zu bedanken. Ein Lichtstrahl in dunklen Tagen, der etwas Zuversicht zu wecken weiß.

Beethoven kannte die Nachtseiten der menschlichen Existenz und seiner von Unrecht, Krieg und Tod gezeichneten Epoche. »Welch zerstörendes, wüstes Leben um mich her, nichts als Trommeln, Kanonen, Menschenelend in aller Art«, hatte er während der napoleonischen Besetzung Wiens geklagt. War seine A-Dur-Symphonie der Versuch, die Wirklichkeit zu brechen, einen Triumph vorwegzunehmen – und sei es nur als Utopie? Auch wer nichts von den Zeitumständen ahnt, wird beim Hören dieses Werks in einen Ausnahmezustand versetzt, der jede Alltäglichkeit weit hinter sich lässt: Musik als Apotheose der grenzenlosen Freude. »Beethoven schreitet weit der Bildung der ganzen Menschheit voran«, stellte Bettina von Arnim fest und fragte sich: »Ob wir ihn je einholen?« Die Antwort bleibt offen, auch über 200 Jahre nach Entstehung der Siebten Symphonie.

## **»So werde ich viel stärker zu einem Teil des Ganzen«**

### **Amélie Pauli unterhielt sich mit Leonidas Kavakos über seine Doppelrolle als Dirigent und Solist**

**AP** Leonidas Kavakos, als Artist in Residence sind Sie in diesem Konzert nicht nur Solist, sondern auch Dirigent – in Beethovens Violinkonzert sogar beides in einer Person. Fällt es Ihnen leichter, Ihrer eigenen Interpretation zu folgen, wenn Sie spielen und dirigieren oder wenn Sie einen Dirigenten haben und sich nur auf das Geigenspiel konzentrieren?

**LK** Natürlich kommt es darauf an, wer am Pult steht, und ich hatte das Glück und das Privileg, mit wunderbaren Dirigenten zusammenzuarbeiten. Der Probenprozess ist allerdings viel einfacher, wenn man ohne Dirigenten spielt: Nur eine Person hat das Sagen, und das macht es für alle Beteiligten leichter. Schwieriger wird es dafür während des Konzertes. Als Solist stehe ich ja mit dem Rücken zum Orchester – das erschwert die Kommunikation beträchtlich. Als Pianist hätte ich es da leichter: Man kann das Orchester ansehen und einen sicheren, zuverlässigen Kontakt zu den Musikern halten. Aber im Großen und Ganzen ist das Zusammenspiel eine Frage der richtigen Atmosphäre, der Herangehensweise und des Feingefühls. Ich denke, mit einem großartigen Ensemble wie dem Symphonieorchester wird es eher ein Vergnügen als ein Problem sein.

**AP** Ist es einfacher, weil Sie schon mit dem Orchester musiziert haben?

**LK** Ja und Nein. Dieses Stück haben wir noch nicht zusammen gespielt, es wird also die erste gemeinsame Annäherung sein. Andererseits stimmt die Chemie zwischen uns, und das ist eine große Hilfe. Die menschliche Komponente ist enorm wichtig. Die Liebe und die Achtung, die ich diesem Orchester entgegenbringe, hat im Konzert immer zu einem wunderbaren Ergebnis geführt. Wenn die Chemie nicht stimmt, egal mit welchem Orchester oder Dirigenten, dann leidet das Musizieren. Natürlich sind wir alle Profis mit großem Wissen, Talent und hohem Können. Die Frage ist also, wie wir all diese Elemente zu einem stimmigen Ergebnis zusammenführen können. Dabei hilft wiederum die menschliche Komponente.

**AP** Und es hängt bestimmt auch vom Repertoire ab?

**LK** Man kann sicherlich nicht jedes Werk spielen und gleichzeitig dirigieren. Beethovens Violinkonzert hat eine relativ große Orchesterbesetzung, weshalb es nicht so einfach ist wie beispielsweise mit Mozart. Es ist nicht unmöglich, aber es ist auch kein leichtes Spiel: Man darf nicht glauben, dass, wenn wir zusammen einsetzen, von da an alles wie von selbst läuft. Es gibt schon einige knifflige Stellen.

**AP** Können Sie Beispiele nennen?

**LK** Der zweite Satz hat ausgeprägt rezitativische Züge, wie eine Geschichte, die losgelöst von Raum und Zeit erzählt wird. Gleich der Anfang ist sehr schwierig, weil die Violine hauptsächlich begleitende Funktion hat, zuerst bei den Hörnern und danach bei den Klarinetten und Fagotten. Das zieht sich hin bis zum ersten Tutti und sogar darüber hinaus, wenn dann die Violine sozusagen das Orchester begleitet. Die Hauptthemen werden also immer von verschiedenen Orchestergruppen gespielt, und ich führe alles mit dem Rücken zum Orchester zusammen. Da muss ich darauf achten, dass alles im Fluss bleibt und das Zusammenspiel gelingt. Nach dem ersten großen Tutti wird es wieder kompliziert: Im G-Dur-Teil wiederholt Beethoven das Thema, nur mit mehr Verzierungen zwischen den Schlägen. Das erfordert eine enorme Konzentration und ein besonderes Feingefühl, um alles zusammenzuhalten. Auch ein Dirigent mit Taktstock muss hier sehr aufmerksam sein. Ich habe jedoch nur meine Geige und muss allein durch meine Bewegungen und mein Spiel das Orchester leiten.

**AP** Aber Sie lieben offenbar die Herausforderung ...



**LK** Ja, für mich ist es ein großes Vergnügen, diese Melodien so zu begleiten, wie ich sie hören möchte, und das funktioniert nur, wenn ich spiele und selbst dirigiere. Natürlich ist es eine große Herausforderung, aber auch eine tolle Erfahrung.

**AP Weil Sie alle Fäden in der Hand halten?**

**LK** Ich würde es eher so beschreiben, dass ich dadurch viel stärker zu einem Teil des Ganzen werde. Die Musik entsteht um mich und das Orchester herum. Das verleiht dem Stück eine andere, auch kammermusikalische Dimension. Die Aufmerksamkeit des Orchesters ist viel größer, wenn es keinen Dirigenten gibt, und das Spiel der Musiker wird viel sensibler. Es klingt komisch, aber ich habe es schon viele Male so erlebt. Plötzlich spüren die Musiker, dass sie viel mehr Einfluss auf die Musik haben und dass sie große Verantwortung tragen. Alles dreht sich nur noch darum, aufeinander zu hören, sich auf den anderen einzustellen und miteinander zu atmen. Renommierte Orchester wie das BR-Symphonieorchester haben diese Spannung natürlich auch mit einem Dirigenten, aber ohne Dirigent verstärkt es sich um ein Vielfaches.

**AP Bis zu welchem Komponisten, bis zu welcher Epoche ist es möglich, auf den Dirigenten zu verzichten?**

**LK** Ich selbst habe schon viele Male das Mendelssohn-Violinkonzert ohne Dirigent gespielt. Ich kenne Kollegen, die das Schumann-Konzert gespielt haben, das wirklich sehr kompliziert ist. Auch das Violinkonzert von Karl Amadeus Hartmann und sogar die von Prokofjew habe ich schon ohne Dirigent gehört. Dafür braucht man allerdings wesentlich mehr Probenzeit. Es ist also möglich, aber nicht unbedingt zielführend. Außer es wird als eine Art Übung angesehen. Wenn ich ein eigenes Ensemble hätte, mit dem ich über Jahre hinweg verbunden wäre, dann wäre es sicher einfacher, weil man die Kollegen in- und auswendig kennt und jede kleinste Bewegung richtig interpretieren und in Musik umsetzen kann. Trotzdem würde ich darin keinen Sinn sehen. Aber wenn Sie mich nach der Grenze des Möglichen fragen, kann ich sagen, dass ich nie über Beethoven und Mendelssohn hinausgehen werde, denn es geht mir nicht darum, Dirigenten zu vermeiden – im Gegenteil, ein guter Dirigent ist für Solisten und Orchester ein Segen.

**AP Können Sie sich vorstellen, zu einem späteren Zeitpunkt die Seiten zu wechseln und die Geige gegen den Taktstock zu tauschen?**

**LK** Von solchen Gedanken halte ich mich noch fern. Es gibt ein griechisches Sprichwort, das heißt: »Wenn die Menschen Pläne schmieden, lachen die Götter.« Ich bete aber dafür, lange gesund zu bleiben und mich als Musiker weiterzuentwickeln – so weit es eben geht. Physisch gesehen ist die Geige ein sehr anstrengendes Instrument. Sie fordert vom Körper mehr als das Klavier. Auf der Geige hat man zwei unterschiedliche technische Welten: die Bogen-Technik und die Technik der linken Hand – das sind zwei völlig verschiedene Dinge. Ich will damit nur sagen, jeder Mensch ist anders: Der eine bleibt übernatürlich gut bis ins hohe Alter, wie zum Beispiel Nathan Milstein. Es gibt aber auch Musiker, denen man das Alter anhört. So lange meine physische Kondition es mir erlaubt, so zu spielen, dass ich der Musik gerecht werde, spiele ich Geige. Falls nicht, wäre Dirigieren sicher eine gute Option. Es gibt für mich aber auch noch andere Dinge: Unterrichten ist äußerst wichtig und auch eine sehr lohnende Erfahrung, zudem hält man auf diese Weise den Kontakt zur jüngeren Generation. Das wäre für mich also auch eine Überlegung wert.

**AP Können Sie sich auch vorstellen, einmal eine Oper zu dirigieren?**

**LK** Eine schwierige Frage. Da gibt es so einige Dinge in der Opernwelt, die mir gar nicht gefallen. Häufig kommt es vor, dass die Musik an letzter Stelle steht. So funktioniert eben das System, und das sagt mir überhaupt nicht zu. Allein deshalb zieht es mich nicht so sehr in diese Richtung. Ein anderer Grund ist, dass die Vorbereitung einer Oper sehr viel Zeit beansprucht – Zeit, die ich nicht habe, weil ich sonst meine Geige vernachlässigen müsste. Der Grund, warum ich überhaupt angefangen habe zu dirigieren, ist Anton Bruckner. Seine Musik ist für mich die ultimative spirituelle Erfahrung – neben Johann Sebastian Bach –, deshalb bin ich sehr auf ihn fokussiert.

Zwei seiner Symphonien habe ich bereits dirigiert, die Vierte und die Sechste. Vor Kurzem habe ich die Sechste Symphonie mit der Accademia di Santa Cecilia in Rom aufgeführt. Mein Plan ist, alle Symphonien Bruckners nach und nach zu lernen. Ich möchte an seiner Musik wachsen. Sie hat etwas an sich, das das Leben eines Zuhörers und eines Musikers verändern kann. Das habe ich neulich erst zu Herbert Blomstedt gesagt, einem der größten Bruckner-Dirigenten unserer Zeit. Als ich ihm erzählte, dass Bruckner der Grund ist, weshalb ich begonnen habe zu dirigieren, fingen seine Augen an zu strahlen, und er nannte mich einen Seelenfreund. Nun ja, ein Seelenfreund, der ähnlich denkt, der aber dennoch weit entfernt ist von seinem Können (*lacht*).

#### **AP Können Sie beschreiben, was Bruckners Musik mit Ihnen macht?**

**LK** Seine Musik ist extrem romantisch, ohne emotional zu sein, und sie hebt den Zuhörer in eine göttliche Dimension. Ich bewundere die mathematische Struktur in Bruckners Musik, die mich immer an die Architektur alter griechischer Tempel erinnert. Ähnlich geht es mir mit Bach. Wenn man eines seiner großen Werke genauer betrachtet, beginnt man mehr und mehr Teilbereiche zu entdecken. Diese sind zwar nicht zwingend für die analytische Annäherung, helfen aber, das große Ganze zu verstehen. Wenn ich mir zum Beispiel den Parthenon in Athen ansehe, vermittelt er mir den Eindruck gewaltiger Perfektion, einer Perfektion, die nur aus der harmonischen Koexistenz unterschiedlicher, aber in sich symmetrischer Elemente entstehen kann. Wenn ich tief in solche Musik eintauche, entdecke ich darin eine andere Welt, einen Mikrokosmos im Makrokosmos. Auch die Wissenschaft spricht von diesen Entsprechungen: Was im Mikrokosmos geschieht, findet seine Entsprechung im Makrokosmos, nur in anderen Proportionen. Genau das sehe ich in den Symphonien Bruckners. Für mich ist es ein sehr spiritueller Prozess, seine Musik zu spielen und zu hören. Dieser Ebene wird noch zu wenig Beachtung geschenkt, und so möchte ich gerne meinen Teil beitragen.

## **Von Pult zu Pult (12)**

März/April 2019

**Die Geiger Marije Grevink und David van Dijk stammen beide aus den Niederlanden und waren, als 2001 die Orchesterakademie ihre Arbeit aufnahm, Stipendiaten der ersten Stunde. Vera Baur sprach mit ihnen über ihre Zeit in der Akademie und ihren Weg ins Orchester.**

#### **VB Dasselbe Heimatland, dasselbe Instrument, derselbe Weg ins Orchester. Verbindet Sie das auf besondere Weise?**

**MG** David und mich verbindet natürlich, dass wir Niederländer sind, wobei ich David erst kurz vor der Zeit an der Akademie im Gustav Mahler Jugendorchester kennengelernt habe. David war in Holland immer der Geiger, den man kennen musste, und dann kannte ich ihn auch.

**DvD** Das würde ich umgekehrt genauso sagen (*lacht*). Auch ich wusste von dir, bevor wir zusammen im Jugendorchester gespielt haben. Dann haben wir gemeinsam das Probespiel für die Akademie gemacht und waren sehr glücklich, dass es auch bei beiden von uns geklappt hat. Und natürlich, dass wir später auch zusammen im Orchester gelandet sind. Wir hatten und haben immer eine gute Vertrautheit.

#### **VB Wie haben Sie Ihre Zeit in der Orchesterakademie erlebt?**

**MG** Die Akademie hat mich unglaublich geprägt. Ich fand das ganze Programm sehr reizvoll, eben nicht nur im Orchester zu spielen, sondern auch die Kammermusik, den Einzelunterricht und vor allem das mentale Training, das enorm wichtig ist. Nach eineinhalb Jahren habe ich schon die Stelle angetreten, was eigentlich gar nicht das Ziel war. Für mich brachte die Zeit eine Fülle von Eindrücken, und sie hat mich auf den Weg in den Beruf des Orchestermusikers geführt. Ich wusste

zwar immer, dass ich ins Orchester will, aber ich hätte mir damals auch noch andere Dinge vorstellen können, etwa in Amerika zu studieren. Das hat sich dann erübrigt.

**DvD** Ich erinnere mich noch gut an unseren ersten Auftritt beim Festkonzert zur Eröffnung der Akademie. Wir spielten die Ouvertüre zu *La gazza ladra* von Rossini unter Mariss Jansons. Nach zwei Tönen bekam ich Gänsehaut und dachte, wow, das ist ja Wahnsinn! Ich wusste natürlich schon vorher, dass das Symphonieorchester ein Super-Orchester ist, aber wie es sich tatsächlich anfühlt, hier mitzuspielen, hat mich völlig überwältigt. Trotzdem war ich noch eine Weile unentschieden und hatte auch überlegt, in einem Streichquartett zu spielen. Aber jetzt bin ich sehr glücklich, dass es so ist, wie es ist.

### **VB Wie wurden Sie vom Orchester aufgenommen, und was waren dann die ersten wichtigen Erfahrungen?**

**MG** Es kamen sofort viele Kollegen auf uns zu – sowohl die, die unterrichten wollten, als auch die, die einfach neugierig waren und schauen wollten, was die Neuen so mitbringen. Dadurch sind schnell Freundschaften entstanden.

**DvD** Ich hatte vorher wenig Orchestererfahrung, eigentlich nur durch das Gustav Mahler Jugendorchester. Dort brauchte man Wochen bis zum Konzert. Und hier ging auf einmal alles wahnsinnig schnell. Das war für mich ein einschneidendes Erlebnis.

**MG** Ich hatte schon als Aushilfe in einigen holländischen Profi-Orchestern gespielt und war auch völlig begeistert von unserer ersten Probe mit dem Symphonieorchester. Diese Probe war so detailliert, von einer solchen Vehemenz und einem solchen Nachdruck auf der Suche nach dem besten Ergebnis, wie ich es noch nie zuvor erlebt hatte. Dieser Wille zur Perfektion war für mich das Schönste.

### **VB Wie groß war der Respekt vor dem ersten Auftritt im Orchester?**

**MG** Ich habe, ehrlich gesagt, einfach gespielt. Man hat sich so gut aufgehoben gefühlt und wurde von dem Sog mitgenommen – man konnte es gar nicht in den Sand setzen. Ich fand es einfach nur toll.

**DvD** Da wir nur bei der Ouvertüre mitspielten, war es auch sehr kurz (*lacht*).

### **VB Wie wichtig ist der Gedanke, über die Akademie den spezifischen Klang des eigenen Orchesters weiterzugeben?**

**MG** Bis man es als Musiker schafft, diesen Klang herauszufiltern, braucht man schon etwas mehr Zeit als die zwei Jahre in der Akademie. Das ist schwer. Aber trotzdem prägt das Orchester einen sehr schnell. Ich habe hier eine ganz andere Fingersatz-Struktur gelernt als die, mit der ich vorher gespielt hatte. Im Symphonieorchester wird sehr virtuos und mit viel Risiko musiziert, auch diese Fähigkeit habe ich hier erworben, früher bin ich mehr auf Nummer Sicher gegangen. Nach ein paar Monaten wurde mir bewusst, wie anders es auf einmal klang, wenn ich mal ein Solokonzert gespielt habe.

**DvD** Natürlich spricht man immer von Traditionsorchestern, aber ich glaube, dass sich der Klang eines Orchesters mit jedem Jahr ein bisschen ändert. Es kommen viele junge Kollegen, die Zusammensetzung ist immer etwas anders. Diese Änderungen sind natürlich nur ganz geringfügig, aber bemerkbar. Ich würde sagen, dass das Orchester in den letzten 15 Jahren ein anderes geworden ist. Man lernt von den neuen Kollegen, schaut sich Dinge ab, und so ist immer alles im Fluss.

**MG** Trotzdem gibt es eine Konstante. Sie wird geformt durch die Generationen, die in einem Orchester zusammentreffen, was ich besonders schön finde. Was die Älteren an die Jüngeren weitergeben können, ist sehr wertvoll.

### **VB Welche Erinnerungen haben Sie an Ihr Probespiel?**

**MG** Ich hatte mein erstes Probespiel relativ schnell nach Eintritt in die Akademie. Die Kollegen haben mir Mut gemacht. Damals war die erste Runde noch anonym hinter Vorhang. Ich habe gespielt, ging von der Bühne und wusste, das wird nichts. Und es wurde nichts. Das war aber auch

vollkommen in Ordnung. Die vielen Eindrücke in der Akademie und die vielen Lehrer, die ich hatte – auch mehrere für ein einziges Stück –, haben dazu geführt, dass meine Interpretation alles war, nur nicht meine. Das hat man gehört. Wir haben auch im Nachhinein darüber gesprochen, und ich konnte mit einem Lehrer an diesem Punkt arbeiten. Das nächste Probespiel habe ich dann gewonnen. Und da hatte ich auch von vorneherein ein gutes Gefühl. Aber meine Strategie war immer, ohne allzu große Erwartungen an die Sache heranzugehen. Ich dachte nie, das muss unbedingt klappen, sondern ich mache das jetzt einfach. Punkt.

**DvD** Ich bin froh, dass wir nie direkte Konkurrenten waren. Marije war auf Zack und hat gleich bei den ersten Probespielen, die es gab, mitgemacht. Ich dachte, okay, Ladies first, und habe noch ein bisschen gewartet. Man kann sich sehr viele Gedanken machen, die einem auch im Weg stehen.

**MG** Genau dafür hatten wir das mentale Training. Dadurch habe ich doch noch einige neue Techniken gelernt, obwohl ich schon vorher eine gewisse Resistenz gegen allzu schlimme Bühnenangst hatte. Es ist jedenfalls wichtig, dass man sich einen Plan macht, sich konzentriert und überlegt, was sein wird. Worauf man aber keinen Einfluss hat, sind die anderen. Wenn ein anderer besser ist, dann ist er eben besser.

### **VB Wie erleben Sie heute als Orchestermitglieder das Beurteilen von Kandidaten beim Probespiel?**

**MG** Das finde ich sehr schwer. Schon was einen selbst betrifft, spielen so viele Aspekte, teils auch alltägliche, mit hinein. Dann muss man ein klares Bild davon haben, was man selbst möchte, was die Gruppe möchte oder was für das ganze Orchester wichtig ist. Was macht man aber, wenn gerade nicht der exakt passende Kandidat auftaucht? Springt man über seinen Schatten, wenn die Kollegen meinen, es geht, man selbst aber meint, es geht nicht? Das ist eine enorme Verantwortung.

**DvD** Jedes Probespiel ist für das Orchester eine von diesen Mini-Änderungen, und man hofft natürlich auf das Bestmögliche. Aber manchmal ist es Kopf gegen Bauch oder umgekehrt. Es sind schwere Entscheidungen. Man ist jedenfalls sehr glücklich, wenn sich später herausstellt, dass man richtig entschieden hat, auch wenn man im Moment nicht ganz sicher war.

**MG** Es gibt aber auch Fälle, die absolut klar sind und bei denen man gleich in der ersten Runde spürt: Das ist er oder sie!

**DvD** Ich finde es sehr schön, dass das gesamte Orchester entscheidet. In vielen anderen Orchestern entscheidet eine Kommission, bei uns hat jeder eine Stimme. Es gibt eine Empfehlung von der Gruppe, aber jeder kann aufstehen und sagen, das und das hat mir gefallen. Wenn einer dann die Stelle gewinnt, bedeutet das auch, dass das ganze Orchester ihn willkommen heißt.

### **VB Welche Rolle spielt die Persönlichkeit?**

**MG** Was ein Musiker auf der Bühne tut, kann man unmöglich von der Persönlichkeit entkoppeln. Das ist immer eins. Das hört man, und das sieht man. Man kann auch sehen, wenn jemand gar nicht so ist, wie er spielt, sondern nur so tut. Dafür haben wir ein gutes Gespür.

### **VB Wie lernt man über die Jahre mit dem Leistungsdruck umzugehen? Hilft Ihnen da Ihre niederländische Lockerheit?**

**DvD** Ich denke schon, dass Gelassenheit hilft, wenn man ein Konzert mit Kameras hat und weiß, es ist live im Internet. Ich war früher eher weniger locker. Jetzt hat man alles schon oft erlebt, und das lange Training wirkt.

**MG** Es verändert sich auch, sowohl im Lauf des Lebens als auch von Tag zu Tag. Jeder nimmt seinen Alltag mit in dieses Orchester. Und je nachdem, wie es einem geht, ist man mehr oder weniger in der Lage, dem Druck standzuhalten. Man sollte die Stressfaktoren, die eigenen wie die der Kollegen, anerkennen und in der Lage sein, darüber zu sprechen.

**DvD** Der menschliche Zusammenhalt steht bei uns auf einem guten Fundament, wir können diese Dinge zulassen und versuchen, keinen Zusatz-Stress zu verursachen.

Die Gespräche mit den Orchestermusikern finden Sie als Video auf [br-so.de](http://br-so.de) sowie weiterhin in den Programmheften.

## BIOGRAPHIEN

### Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelík, Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Seit 2003 setzt Mariss Jansons als Chefdirigent neue Maßstäbe. Von den Anfängen an haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Symphonieorchester geprägt. Heute sind Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Als »Orchestra in Residence« tritt das BRSO seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern auf. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des Symphonieorchesters unter den internationalen Spitzenorchestern. Erst kürzlich wurden die Gastkonzerte unter der Leitung von Zubin Mehta in Japan im November 2018 von führenden japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt.

[br-so.de](http://br-so.de) [fb.com/BRSO](https://www.facebook.com/BRSO) [twitter.com/BRSO](https://twitter.com/BRSO) [instagram.com/BRSOchestra](https://www.instagram.com/BRSOchestra)

### Leonidas Kavakos

Leonidas Kavakos genießt als Geiger und Künstlerpersönlichkeit weltweit höchstes Ansehen. Er wird für seine meisterhafte Technik ebenso geschätzt wie für die Integrität seines Spiels und seine umfassende Musikalität. Seine wichtigsten Mentoren waren Stelios Kafantaris, Josef Gingold und Ferenc Rados. Mit 21 Jahren hatte Leonidas Kavakos bereits drei große Violinwettbewerb gewonnen: den Sibelius-Wettbewerb in Helsinki (1985), den Paganini-Wettbewerb in Genua und den Wettbewerb der Walter W. Naumburg Foundation in New York (beide 1988). Diese Erfolge veranlassten ihn, die Erstaufnahme der Originalversion von Sibelius' Violinkonzert einzuspielen, für die er 1991 mit einem Gramophone Concert Award geehrt wurde. Leonidas Kavakos tritt mit renommierten Orchestern weltweit auf und ist ein leidenschaftlicher Kammermusiker. Neben seiner Residenz beim BR-Symphonieorchester führen ihn in dieser Saison Gastspiele u. a. zum London Symphony Orchestra, zu den Wiener Philharmonikern, zum Orchestre Philharmonique de Radio France, zum Israel Philharmonic und zum San Francisco Symphony Orchestra. Mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin spielte er im September die deutsche Erstaufführung von Lera Auerbachs Viertem Violinkonzert *NYx: Fractured Dreams*. Als Kammermusiker war er im September mit Yo-Yo Ma und Emanuel Ax in Paris, Frankfurt, Wien und London zu erleben. Weitere Höhepunkte sind Duo-Tourneen mit Yuja Wang sowie mit seinem langjährigen Klavierpartner Enrico Pace. Seit einigen Jahren profiliert sich Leonidas Kavakos auch als Dirigent und leitet namhafte Orchester wie das London Symphony, das New York Philharmonic und das Boston Symphony Orchestra, das Gürzenich-Orchester Köln, das Orchestre de la Suisse Romande und das Danish Radio Symphony Orchestra. Die umfangreiche Diskographie des Geigers umfasst u. a. die Violinkonzerte von Mozart in der Doppelrolle als Solist und Dirigent mit der Camerata Salzburg, die Brahms-Trios mit Yo-Yo Ma und Emanuel Ax, die Violinsonaten von Beethoven mit Enrico Pace sowie die Violinsonaten von Brahms mit Yuja Wang. Sein Album *Virtuoso* präsentiert zudem eine Sammlung beliebter Zugabenstücke. Leonidas Kavakos war Gramophone Artist of the Year 2014 und wurde 2017 mit dem renommierten Léonie-Sonning-Musikpreis geehrt. Er spielt die »Willemotte« Stradivarius von 1734 und besitzt eine Reihe moderner Violinen. Beim Symphonieorchester war der Geiger zuletzt im vergangenen November mit dem Ersten Violinkonzert von Schostakowitsch unter Cristian Măcelaru zu hören. Im Mai setzt er seine Residenz mit dem Violinkonzert von Alban Berg unter Daniel Harding sowie mit Beethovens Septett op. 20 fort, bei dem er gemeinsam mit Solisten des Orchesters musiziert.

# **IMPRESSUM**

## **Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks**

MARISS JANSONS  
Chefdirigent  
NIKOLAUS PONT  
Orchestermanager

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

### **PROGRAMMHEFT**

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

### **REDAKTION**

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)  
Dr. Vera Baur

### **GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT**

Bureau Mirko Borsche

### **UMSETZUNG**

Antonia Schwarz

### **TEXTNACHWEIS**

Jörg Handstein: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 17. November 2016; Susanne Stähr: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 5./6. Juni 2015; Interview Leonidas Kavakos: Amélie Pauli; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks; Interview Marije Grevink und David van Dijk: Vera Baur.

### **AUFFÜHRUNGSMATERIAL**

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Violinkonzert)  
© Bärenreiter-Verlag, Kassel (Siebte Symphonie)

br-so.de  
fb.com/BRSO  
twitter.com/BRSO  
instagram.com/BRSOrchestra