

cpo

Ferdinand Hiller
Symphonies in E minor & C major
Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt
Howard Griffiths





Ferdinand Hiller

Ferdinand Hiller 1811–1885

Symphony in E minor HWV 2.4.3 **29'43**

- | | | |
|---|--------------------------------------|------|
| 1 | Allegro molto vivace | 9'56 |
| 2 | Andante scherzando | 5'27 |
| 3 | Alla marcia. Allegro non troppo | 5'54 |
| 4 | Chant des pirates. Allegro con fuoco | 8'26 |

Symphony in C major HWV 2.4.6 **33'54**

- | | | |
|---|-----------------------------------|-------|
| 5 | Molto allegro | 11'27 |
| 6 | Adagio ma non troppo | 6'14 |
| 7 | Intermezzo. Vivace | 7'47 |
| 8 | Allegro vivace con molto di fuoco | 8'26 |

Total time 63'49

Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt
Howard Griffiths

Ferdinand Hiller, Symphonien e-Moll und C-Dur

»Dazu kommt noch, daß die berühmtesten Komponisten jetzt in Paris leben. In dem Konzerte, das Ferdinand Hiller am letzten Sonntag im Saale des königlichen Conservatoires gegeben hat, konnte man die ganze haute musique von Europa versammelt sehen. Von diesem Konzerte wollen wir hier ausführlicher sprechen, da Ferdinand Hiller, unser junger Landsmann, dadurch seinen Ruf in der hiesigen musikalischen Welt begründet, und es gleichsam als eine verification de ses titres musicaux zu betrachten ist. Berücksichtigt man das Wann und das Wo, so gab es selten eine bedenklichere Zeit und einen bedenklicheren Ort für einen jungen Künstler, der sich in Betreff seiner Fähigkeiten legitimiren wollte, und nie und nirgends hätte er kompetentere Richter finden können. Indessen Künstler von wahren und entschiedenen Fähigkeiten machen sich in Paris schneller als an andern Orten geltend; sobald sie irgend Bedeutendes zum Vorschein gebracht, kommt ihnen ungesäumt die öffentliche Meinung entgegen, unterstützt und fördert sie, und so war für F. Hiller dies eine Konzert hinreichend, ihm den Ruf eines genialen jungen Komponisten zu gewinnen, der Ausgezeichnetes schon geleistet hat und von welchem das Hervorragendste zu erwarten steht. Er ist in der That voll ächter, schöpferischer Kraft, und seine Symphonie, womit das Konzert eröffnet worden, ist eine Musik, aus einem Quell so dichterischer Phantasie entsprungen, daß sich daraus des Komponisten Geist als ein sehr tiefer ankündigt. Man sieht sogleich aus der Mannigfaltigkeit der interessantesten Ideen, die nicht abgesondert nach einander auftreten, oder durch Zwang verbunden sind, sondern, innerlich zusammenhängend, sich in vollem Strome ergießen, daß

diesem Werke eine umfassende und innige Anschauung zum Grunde liegt, welche der Komponist von Anfang bis zu Ende mit großer Energie festgehalten hat.«

Mit diesen euphorischen Worten begrüßte Heinrich Heine (1797–1856), seit Mai 1831 in Paris ansässig, seinen jungen Landsmann, den gerade 20jährigen angehenden Komponisten Ferdinand Hiller, der am 4. Dezember 1831 im Saal des Konservatoriums in Paris der Öffentlichkeit ein umfangreiches Bündel eigener Kompositionen präsentierte. Heines Rezension erschien knapp drei Wochen nach dem Konzert im viel gelesenen *Morgenblatt für gebildete Stände* und dürfte erheblich dazu beigetragen haben, dass Hillers Name im deutschsprachigen Bereich bekannt wurde.

Zu diesem Zeitpunkt hatte Hillers Symphonie in e-Moll, deren zweite Fassung in dem Konzert zur Uraufführung gelangte, bereits eine über zweijährige Entstehungsgeschichte hinter sich, wie sein in dieser Zeit akribisch geführtes Werkverzeichnis belegt. Am 23. September 1829 trug Hiller eine Symphonie in e-Moll ein; dabei handelt es sich um die nicht erhaltene erste Fassung des Werks. Bereits am 10. Januar 1830 erfolgte die Uraufführung dieser Erstfassung; der Bericht des Musikkritikers und Lexikographen François-Joseph Fétis (1784–1871) offenbart, dass die Symphonie nicht sonderlich gut beim Publikum ankam, auch weil das Orchester nicht ausreichend geprobt hatte. Fétis selbst fand in Hillers Musik »inmitten von originellen, im Allgemeinen gut geschriebenen Wendungen Längen, eine gewisse Monotonie der Mittel und zuviel Lärm.« Ob der relative Misserfolg beim Publikum Anlass zur Überarbeitung des Werks gegeben hat, sei dahingestellt; jedenfalls begann Hiller im Dezember 1830 einen offenbar bereits zuvor schon

existierenden *Chant des Pirates* für Orchester umzuschreiben, der nach Datierung im Autograph am 5. Februar 1831 fertig vorlag und im September 1831 als neuer Finalsatz in die Symphonie eingefügt wurde. Im gleichen Monat komponierte er ein »*Alla Marcia, zur e moll Symphonie*« neu und arbeitete die ersten beiden Sätze um. Diese umgearbeitete Fassung schließlich wurde am 4. Dezember 1831 uraufgeführt und ist auf der vorliegenden CD einge-
spielt worden.

Hiller mochte sich viel von dem Werk versprochen haben. Bis dahin hatte er schon weit über 150 Kompositionen in sein Werkverzeichnis eingetragen, doch die Symphonie in e-Moll war sein erstes zyklisches Orchesterwerk, wenn man von einer zwischen den beiden Fassungen im Oktober 1830 komponierten, nie aufgeführten und heute verlorenen *Symphonie de Victoire* absieht, die Hiller im Überschwang der Begeisterung für die Julirevolution in Paris schrieb.

Die Uraufführung seiner Symphonie in e-Moll war der international zur Kenntnis genommene erste Höhepunkt von Hillers wechselvoller Karriere als Musiker und Komponist. Geboren am 24. Oktober 1811 als Sohn eines wohlhabenden jüdischen Kaufmanns in Frankfurt/Main erhielt der junge Ferdinand eine glänzende Schulausbildung in jüdischen Privatschulen. Als sein musikalisches Talent sich bemerkbar machte, besorgte ihm sein Vater den bekannten Komponisten und Klaviervirtuosen Aloys Schmitt (1788–1866) als Klavierlehrer. Dieser war gut vernetzt in der musikalischen Welt und verschaffte dem jungen Hiller im Sommer 1822 die Bekanntschaft von Fanny und Felix Mendelssohn Bartholdy. Über zwei Jahrzehnte lang pflegten Hiller und Mendelssohn eine enge Freundschaft mit gemeinsamen Reisen, gegenseitigen Besuchen

und zahlreichen musikalischen Diskussionen über ihre jeweils neuesten Kompositionen. 1825 setzt Hiller seine Ausbildung in Weimar bei dem dortigen Hofkapellmeister Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) fort. Nach Ende seiner Lehrzeit bei Hummel hielt er sich anderthalb Jahre bei seinen Eltern in Frankfurt auf, ohne feste Beschäftigung, aber unablässig komponierend und gelegentlich öffentlich als Pianist auftretend. Im Oktober 1828 ging er, mit vielen Empfehlungsschreiben versehen, nach Paris. Dort gelang es ihm schnell, Anschluss an die musikalisch tonangebenden Kreise zu finden; er nahm Kontakt auf zu den angesehensten Lehrern des Konservatoriums, Luigi Cherubini, Antoine Reicha und Jean-François Lesueur, und befreundete sich mit Friedrich Kalkbrenner, Johann Peter Pixis, Chopin, Berlioz und Liszt. Zwar feierte er einzelne und gelegentlich auch größere Erfolge, wie das oben beschriebene Konzert. Doch der dauerhafte Durchbruch beim Publikum gelang ihm nicht. Im Frühjahr 1836 kehrte er nach Frankfurt zurück, brach aber schon im nächsten Jahr zu einer zweijährigen Italienreise auf. Den Winter 1839/40 hielt er sich in Leipzig bei Mendelssohn auf, der dort seit 1835 als Musikdirektor des Gewandhauses amtierte. Die nächsten Jahre verbrachte er als unsteter Wanderer zwischen Rom, Frankfurt, Leipzig und Dresden. Im Winter 1843/44, als er für eine Saison als Musikdirektor des Gewandhauses engagiert war, kam es zum nie mehr gekitteten Bruch mit Mendelssohn. Nach einem Interim als Leiter des Musik- und des Gesangsvereins in Düsseldorf wurde er im Oktober 1849 städtischer Kapellmeister in Köln. Nun hatte Hiller seine Lebensstellung gefunden. Über 30 Jahre lang galt er als unumschränkter (wenn auch nicht unumstrittener) »Musikpapst« des Rheinlands. Mit einigen Unterbrechungen blieb er ihm bis zu seinem

altersbedingten Rücktritt von allen Ämtern im Frühjahr 1884 treu. Am 11. Mai 1885 starb er in seiner Wohnung in Köln.

Obwohl er in der zweiten Lebenshälfte zunehmend als Interpret und Organisator gesehen wurde, empfand Hiller selbst »die Komponiererei« als sein »Hauptgeschäft«. Das belegt sein umfassender Werkkatalog mit 207 als Opera gezählten Werken und ca. 350 weiteren Kompositionen ohne Opusnummer, von denen freilich (wie bei seinen hier nicht mitgerechneten Jugendwerken) eine große Anzahl verloren ist. Zu den Werken ohne Opusnummer zählen aber auch seine sechs zwischen 1838 und 1864 entstandenen Opern sowie teils umfangreiche weltliche und geistliche Gesangsstücke mit Orchester.

Hiller komponierte sechs Symphonien. Zwei davon sind verloren. Nur eine erschien zu Hillers Lebzeiten im Druck. Sie verteilen sich in absteigender Dichte über seine gesamte Karriere als Komponist, sodass von drei frühen, zwei mittleren und einer späten Symphonie gesprochen werden kann, wie folgende Tabelle veranschaulicht. In der Tabelle wird die Nummerierung nach dem »Werkkatalog« von Michael Gehlmann verwendet (siehe Literatur):

- Symphonie e-Moll HW 2.4.3
1829, revidiert 1830/31, 1. Version verloren
- Symphonie de Victoire Es-Dur HW 2.4.2
1830, verloren
- Symphonie f-Moll HW 2.4.4
1832, Finale revidiert 1833
- *Es muß doch Frühling werden* HW 1.67
1848, revidiert 1854/55, gedruckt 1865
- Symphonie G-Dur *Im Freien* HW 2.4.11
1851/52, verloren
- Symphonie C-Dur HW 2.4.6
1876/77

Hillers weiterer Umgang mit seiner **Symphonie e-Moll HW 2.4.3** ist bezeichnend für sein Schwanke zwischen Selbstbewusstsein und Selbstzweifeln als Komponist. Anfangs war er stolz auf das Werk und führte es auf seinen Reisen auf, z.B. in München im Dezember 1832 als »*Sinfonie caractéristique*«. Auch in Paris erklang das Werk noch mehrfach, zuletzt am 9. April 1835 in einem Wohltätigkeitskonzert Franz Liszts. Es dürfte, wenn man von einer wenig erfolgreichen Probeaufführung im Rahmen der Philharmonic Society im Januar 1836 in London absieht, das letzte Mal gewesen sein, dass die Symphonie zu Lebzeiten Hillers erklang. Denn nach seiner Rückkehr nach Deutschland 1836 scheint Hiller das Interesse an dem Werk verloren zu haben. Mendelssohn, der bereits im Dezember 1831 kurz nach der Uraufführung gefunden hatte, im Werk kämen »die hübschesten Sachen von der Welt« (Brief an August Klingemann, 20. Dezember 1831) vor, plante als Musikdirektor des Gewandhausorchesters eine Aufführung in der Saison 1837/38 in Leipzig. Hiller ließ ihm zwar das Aufführungsmaterial zukommen, wiegelte aber ab: »*Sieh dir sie aber doch auch einmal rasch an, lieber Felix, mir liegt sie gar zu fern*« (Hiller an Mendelssohn, 25. September 1837). Zu einer Aufführung in Leipzig kam es dann nicht, und in späteren Jahren kam Hiller nicht wieder auf das Werk zurück.

Dabei hatte Hiller allen Anlass, mit seinem Werk zufrieden zu sein. Sowohl was die Gestaltung des Gesamtzyklus, als auch was die formalen Strukturen der einzelnen Sätze betrifft, zeigt sich Hiller als erfindungsreicher und innovativer Kopf. Es gibt weder einen klassischen langsamen Satz noch ein Scherzo; Hiller ersetzt jenen durch ein kapriziöses, aber gemächliches Scherzando und dieses durch einen Marsch.

Im Kopfsatz (*Allegro molto vivace*, e-Moll, Alla breve-Takt) gelingt ihm eine sehr individuelle Formkonzeption, indem die traditionelle Sonatenform durch dramaturgische Steigerungsanlagen überlagert wird. Es ist freilich nicht nur nicht auszuschließen, sondern sogar wahrscheinlich, dass Hiller sich durch Berlioz' ein Jahr vor seiner Symphonie uraufgeführten *Symphonie fantastique* hat inspirieren lassen, allerdings nicht im Sinne einer Nachahmung, sondern als Ermutigung, mit der Sonatenform sehr frei zu verfahren.

Ein eigentliches Hauptthema wird nicht exponiert. Stattdessen folgt nach dem aufmerksamkeitsheischenden *Unisono*-Beginn im fortissimo (Wiederholung 2'51) eine gelegentlich von nahezu geräuschhaften Basseinwürfen unterbrochene, spannungsaufbauende Latenzphase, bevor, wiederum im fortissimo, ein Orchestertutti losbricht (0'39; Wiederholung 3'30), das sich formal als Beginn der harmonischen Überleitung zum Seitensatz erweist. Doch die Zieltonart, die Tonikaparallele G-Dur, lässt auf sich warten; zuerst erklingt ein klagender Seitengedanke in h-Moll in der Oboe (1'04; Wiederholung 3'55), der von den Violinen fortgesponnen wird (1'17; Wiederholung 4'08). Sodann entführt ein unthematisches, akkordisch gesetztes Orchestertutti gar nach H-Dur (1'56; Wiederholung 4'47). Erst eine liebevolle Schlussgruppe (2'27; Wiederholung 5'18) rückt die tonalen Verhältnisse durch die Modulation nach G-Dur zurecht. Die Durchführung (5'42) »arbeitet« kaum mit Motiven und Themen, sondern setzt Motive und Motivfragmente, vornehmlich aus der anfänglichen Steigerungsphase und dem akkordisch gesetzten Orchestertutti, in unterschiedliche harmonische Kontexte, ohne jedoch das tonale Zentrum e-Moll bzw. G-Dur zu verlassen. In einer ausgedehnten Steigerungs-

phase (6'32) wird der Repriseneintritt vorbereitet, doch überraschend setzt nicht der überleitende Tuttiblock ein, sondern, in die Grundtonart e-Moll versetzt, der klagende Seitengedanke der Oboe (6'50), wie in der Exposition fortgesponnen durch die Violinen (7'03). Auch das akkordisch gesetzte Orchestertutti wird nunmehr nach E versetzt (7'42) und die liebevolle Schlussgruppe erscheint quintversetzt in C-Dur (8'14). Doch überraschend wird der melodiose Duktus durch eine erneute Steigerungsphase (8'32) unterbrochen, die in die Wiederaufnahme des überleitenden Orchestertuttis (9'00) mündet, hier eine grandiose Coda einleitend, an deren Schluss der *Unisono*-Beginn (9'29) zitiert wird. So ergibt sich eine nahezu spiegelsymmetrische Formanlage mit der Durchführung als Spiegelachse.

Der zweite Satz (*Andante scherzando*, C-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) könnte als Capriccio bezeichnet werden; kapriziöse Intervallsprünge, unvorhersehbare Rhythmuswechsel, schräge Harmoniewechsel und plötzliche Generalpausen bestimmen den Satzverlauf; diese Linie wird Hiller in seiner nächsten Symphonie in f-Moll fortführen, deren zweiten Satz er dann tatsächlich als Capriccioso betitelt. Formal handelt es sich, wie häufig in zeitgenössischen langsamen Sätzen, um einen Sonatensatz mit einer knappen durchführungsartigen Rückleitung zur Reprise, die mit ihr verschränkt ist. Doch auch hier verfährt Hiller sehr frei mit den formalen Vorgaben. Die Motivik ist zu vielgestaltig, die Harmonik zu digressionsreich, als dass sich tonal und thematisch stabile Haupt- und Seitensätze entwickeln könnten. Dennoch lassen sich einige markante Merkmale benennen. Kennzeichnend für das Anfangsthema ist ein abtaktiger, stauender Vorhalt, der sich in 16tel-Bewegungen auflöst, und der in der zweiten Häl-

te des Anfangsthemas im Bass (später in den Violinen) abgespalten und sequenziert wird (0'17). Mit der Wiederholung des Themenbeginns (0'49) beginnt die Überleitung, die zwar die Zieltonart G-Dur kurz streift (1'06), sich dann aber kurzfristig und überraschend in einer subdominantischen Wechselnotenwendung nach f-Moll wendet (1'10) und zu einer Art Seitenthema führt, das tonal zwischen G-Dur und H-Dur oszilliert (1'34); erst die von den Holzbläsern dominierte Schlussgruppe (1'59) bestätigt G-Dur. Mit der Wiederaufnahme der Wechselnotenwendung (2'24) beginnt die Rückleitung zur Reprise, die, typisch für die Verwirrspiele in diesem Satz, zwar mit dem Anfangsthema, aber in der »falschen« Tonart Es-Dur anfängt (2'39). Erst die abgespaltenen Sequenzen im Bass (2'55) nehmen die Grundtonart wieder auf. Der Beginn der Überleitung (3'18), das nunmehr quintversetzte, tonal instabile Seitenthema (4'17) und die Schlussgruppe (4'41) folgen wie in der Exposition. Eine kurze Coda (5'04) nimmt die nunmehr dominantisch gewendeten Wechselnoten wieder auf.

Der dritte Satz (*Alla marcia. Allegro non troppo*, a-Moll, $\frac{3}{4}$ -Takt) ist, ungewöhnlich sowohl für einen Marsch wie auch für einen Scherzosatz und seine Substitute überhaupt, ganz ohne Wiederholungen durchkomponiert. Formal ist er ähnlich aufgebaut wie das Andante scherzando; doch weist er im Unterschied zu diesem eine sehr ausgedehnte Coda auf. Mit einem klagenden Motiv in den Holzbläsern (0'46) beginnt nach dem strikt homophonen und rhythmisch prägnanten Hauptthema die Überleitung, dem, ebenfalls homophon und in gleichmäßigen Vierteln voranschreitend, ein Seitenthema in e-Moll folgt (1'02). Mit einem kurzen imitatorischen Einsatz (1'37) beginnt die Rückleitung zum Hauptthema, die durchführungsartige

Züge trägt, indem sie verschiedene Tonarten berührt. Die Reprise des Anfangsthemas in den Streichern wird nunmehr mit einem Kontrapunkt in den Bläsern präsentiert (2'15); das klagende Motiv (2'57) und das Seitenthema (3'13) erscheinen quintversetzt, und an der Stelle, an welcher nach Abschluss der Exposition die imitatorische Rückleitung begonnen hatte, schließt sich eine ausgedehnte Coda an (3'49), die mit lastenden Bläserakkorden im fortissimo zu punktierter Rhythmik in den Streichern beginnt und dann das Anfangsthema (4'57) zu einem verdämmernden Abschluss bringt, indem es zu liegenden Streicherakkorden in den Holzbläsern sukzessive zerlegt wird.

Im Finale (*Chant des pirates. Allegro con fuoco*, E-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) wird die Orchesterbesetzung durch ein zweites Hörnerpaar, drei Posaunen sowie Becken und Triangel erweitert. Die Symphonie wird durch den Satz effektiv zum Abschluss gebracht; doch aufs Ganze gesehen ist er weniger innovativ als die ersten drei Sätze. Das kann natürlich mit seiner Entstehung auf der Basis eines präexisten-ten, unabhängigen Chant des pirates zusammenhängen. Andererseits weist der Satz aber auch in Besetzung, Form und Faktur große Ähnlichkeiten mit dem entsprechenden Satz der sechsten Symphonie von Ferdinand Ries (1784–1838) auf, die 1827 im Druck erschien, und die Hiller noch aus Frankfurt gekannt haben dürfte. Formal handelt es sich um ein Rondo mit ein paar Sonatenformelementen. Der Rondorefrain ist konventionell dreiteilig (A-B-A'), das erste Couplet (0'57) lässt sich als Kombination von Überleitung, kontrastierendem, hier nur episodischem Seitenthema in Moll (2'08) sowie zwischen Moll und Dur schwankender Schlussgruppe (2'20) interpretieren. Das nach dem Erklingen des zweiten Rondorefrains (2'53) präsentierte zweite

Couplet 3'43) beginnt wie das erste, entwickelt aber im weiteren Verlauf ein an das episodische Seitenthema gemahnendes eigenes, elegisches Thema in a-Moll (4'07), das breit entfaltet wird. Hornrufe (5'32) führen den Satz zur Überleitung des ersten Couplets zurück; Seitenthema (6'17) und Schlussgruppe (6'30) erklingen nun in die Grundtonart E-Dur versetzt, und nach Fermate und Generalpause setzt der Rondorefrain ein letztes Mal ein (6'42), aber um seinen Mittelteil verkürzt und um eine Steigerungspartie erweitert. Eine Reminiszenz an das nunmehr nach Dur gewendete elegische Thema (7'20) aus dem zweiten Couplet bietet eine Suspensionsfläche, bevor Hornrufe (7'51) zur Schlussteigerung ansetzen.

Im Oktober 1876, 45 Jahre nach der Uraufführung seiner ersten und 25 Jahre nach Vollendung seiner zuletzt komponierten Symphonie, machte sich Hiller erneut ans Werk. Im Januar 1877 lag die **Symphonie C-Dur HW 2.4.6** fertig vor; die Uraufführung erfolgte am 27. Februar 1877 durch das Gürzenich-Orchester in Köln unter Leitung des Komponisten. Bis einschließlich 1880 kam es zu etlichen Aufführungen, u.a. anlässlich des Niederrheinischen Musikfests in Köln am 22. Mai 1877 und im Gewandhaus zu Leipzig am 25. Oktober 1877, jeweils unter Leitung des Komponisten. Die Rezensionen waren, wenn man von der ideologisch (und gelegentlich antisemitisch) bedingten Fundamentalopposition der Wagnerianer absieht, im Großen und Ganzen verhalten positiv. Gleichwohl ließ sich, trotz etlicher Bemühungen Hillers, kein Verleger dazu bewegen, das Werk zu drucken. So geriet es bald nach 1880 in Vergessenheit.

Im Kopfsatz (*Molto allegro*, C-Dur, $\frac{6}{8}$ -Takt) lässt sich zwar vage das Schema eines Sonatensatzes erkennen, aber wie in Hillers anderen Symphonien

wird es überlagert von sonatenfremden formalen Strategien, die sich hier allerdings nicht auf einen Nenner bringen lassen: teils Steigerungsanlagen, teils frei assoziierte Abschnitte, teils variative Elemente. Er beginnt mit einem Motto, das wie ein Scharnier den Satz an seinen formalen Nahtstellen gliedert. Es besteht aus einem gehaltenen dissonanten Akkord des vollen Orchesters, der mit einem abrupten Intervallsprung aufwärts endet, und läuft in eine rhythmisch gleichmäßige, Zählzeiten und Taktgrenzen aber verwischende Fläche aus, in welcher harmonisch die Grundtonart umrissen wird. Erst nach quintversetzter Wiederholung des Vorgangs (0'21) und dem allmählichen Auslaufen des Bewegungsimpulses im Bass setzt ein eigentliches Thema ein (1'01), mit einem melodischen Gedanken in den Holzbläsern und einem choralartigen Nachsatz in den Blechbläsern. Nach motivischen Fortspinnungen wird mit dem plötzlichen Einbruch des Mottos (1'30) und der folgenden metrisch indifferenten Fläche zu einer triumphalen Version des Hauptthemas hingeleitet (1'55), immer noch in der Grundtonart C-Dur. Den erneuten Einbruch der metrisch indifferenten Bewegung (2'19) könnte man als Beginn der Überleitung interpretieren, in deren Verlauf zuerst die Klarinette, dann andere Holzbläser ein aus dem Hauptthema abgeleitetes neues Motiv exponieren (2'26), das sich als Kopfmotiv des Seitenthemas in der Dominanttonart G-Dur (2'35) erweist. Mit einem abrupten Wechsel des Metrums (3'04) wird die motivische Substanz liquidiert; und eine Schlussgruppe von nahezu bukolischer Gelassenheit (3'14), immer noch in G, sowie sich nach Moll wendende kadenzierende Akkorde zu erregter Achtelbewegung im Bass (3'30) beschließen die Exposition. Nach einer Generalpause beginnt die Durchführung mit einer zurückgenommenen

Fassung des Mottos im piano und in c-Moll (3'58); episodisch erscheint das Hauptthema in Moll und in Imitation (4'11), und im weiteren Verlauf werden Bestandteile des Mottos (4'24) und die nunmehr in den Bereich von E-Dur bzw. cis-Moll versetzte indifferente Fläche (4'43) einer ausführlichen Verarbeitung unterzogen. Mit einem Zitat des Expositionsschlusses (5'11) erscheint das Hauptthema in A (5'21), dessen Nachsatz durch das indifferente Motiv begleitet wird (5'31). Aus diesem Zusammenspiel wird eine ausgedehnte Steigerungspartie entwickelt, als deren Ziel die kadenzierenden Moll-Akkorde der Schlussgruppe (6'08) präsentiert werden. Nach Abspaltungen und Liquidierung von dessen motivischer Substanz erfolgt eine Verarbeitung von Motiven des Seitensatzes (6'19) einschließlich dem abrupten Metrumwechsel (6'35). Durchführungsende und Reprise sind durch eine verarbeitende Aufnahme des Mottos (6'53) miteinander vermittelt; episodisch bringt die Reprise das Hauptthema in C-Dur (7'08); doch der Hauptthemenbereich ist im Unterschied zur Exposition als ausgedehnte Steigerungspartie angelegt, so dass sich der Eindruck einer Fortführung der Durchführung ergibt. Die Steigerung ebbt indes ab im Nichts und weicht dem indifferenten Motiv (7'59) und der triumphalen Fassung des Hauptthemas (8'16). Ab jetzt folgt die Reprise weitgehend dem Verlauf der Exposition, mit Antizipation des Seitensatzes (Oboe; 8'57) und diesem selbst, nunmehr quintversetzt in C (9'09), und dem Metrumwechsel (9'33). Der bukolische Beginn der Schlussgruppe fällt weg; sie setzt unmittelbar mit den kadenzierenden Akkorden in Moll (9'43) ein. Die mit einem geheimnisvollen Trommelwirbel im *pianissimo* beginnende Coda (10'13) bringt eine kurze Reminiszenz an das in der Reprise fehlende bukolische Schlussgruppenmotiv, bevor mit

dem metrisch indifferenten Motiv (10'22) zu einer Steigerung angesetzt wird, als deren Ziel nacheinander Hauptthema und Motto strahlend im Blech (11'00) erscheinen.

Über die formale Disposition des zweiten Satzes (*Adagio ma non troppo*, F-Dur, $\frac{4}{8}$ -Takt) lässt sich Ähnliches konstatieren wie für die des Kopfsatzes: Im Rahmen einer im Wesentlichen freien Form lassen sich Elemente einer Sonatenform erkennen. Ein charakteristisches Kennzeichen sind der häufige Wechsel des Metrums sowie die nahezu dauerhafte Präsenz des punktierten Trauermarschmotivs, mit dem der Satz beginnt, und das am Periodenende durch eine triolische Wendung ergänzt wird. Auf diese Weise erscheinen Stellen, an denen es fehlt, formal herausgehoben, so der Beginn der beschleunigten (*un poco animato*), durch gleichmäßige Rhythmik gekennzeichneten Überleitung (0'57), auf deren dynamischem Höhepunkt freilich wiederum das Marschmotiv erscheint (1'17), oder der aus einem Motiv der Überleitung herauswachsende Seitensatz in a-Moll (1'52), der jedoch mit dem Triolenmotiv aus dem Hauptsatz kontaminiert ist. Erst die Schlussgruppe (2'07) wendet sich zur eigentlichen Zieltonart C-Dur; sie nimmt anfangs den gleichmäßigen Gestus der Überleitung wieder auf, wird indes jäh durch Einsätze des punktierten Anfangsmotivs unterbrochen (ab 2'21). Die Durchführung (2'38) beginnt mit einer Kette von Sequenzen des Marschmotivs und nimmt im weiteren Verlauf die Motivik der Überleitung auf, die in den Prozess der Sequenzierungen mit einbezogen wird (2'59). Die thematische Reprise beginnt mit dem Einsatz des Kopftemas im solistischen Horn (3'33), doch im tonal entfernten Bereich von h-Moll bzw. D-Dur. Erst mit dem Seitensatz (4'13) wird – unter Verzicht auf die Überleitung – der tonale Bereich der Grund-

tonart F erreicht, die auch in der Schlussgruppe (4'29) beibehalten wird. Eine stockende Coda (5'01) beendet unter Zitaten des Kopfmotivs in Hörnern und Trompeten und der Überleitungsmotivik in den Streichern den Satz.

Auch das anstelle eines Scherzos an dritter Stelle stehende *Intermezzo. Vivace* (a-Moll, $\frac{3}{4}$ -Takt) bedient sich einer freien Variation der traditionellen Dacapo-Form. Der Hauptteil, dessen erster Abschnitt wiederholt wird (1'25), ist gekennzeichnet von beständiger 16tel-Motorik, die in verschiedene harmonische und satztechnische Kontexte gestellt wird, etwa durch chromatische Kontrapunkte (0'21; Wiederholung 1'45; Dacapo 5'37, und im zweiten Abschnitt 3'26), engmaschige durchbrochene Arbeit im Wechsel von Bläsern und Streichern (0'29; Wiederholung 1'53; Dacapo 5'46, und im zweiten Abschnitt 3'06 und 3'42) und abrupte dynamische Gegensätze (2'49). Das (nicht als solches bezeichnete) Trio in A-Dur zehrt primär von Jagdfanfare in Hörnern und Trompeten, die aber nach einer Fermate von der 16tel-Motorik und der durchbrochenen Arbeit des Hauptteils erst abgelöst (4'14) und dann mit diesen kombiniert werden (4'18). Eine kurze Rückleitung (5'00) führt zum auskomponierten Dacapo des Hauptteils (5'16). Diesem schließt sich eine Coda an, die mit einer Reminiszenz an die Jagdklänge des Mittelteils beginnt (6'51) und mit der Zerfaserung der Motivik des Hauptteils schließt.

Der Finalsatz (*Allegro vivace con molto di fuoco*, C-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) ist, man ahnt es schon, eine sehr frei gehandhabte Kombination von Elementen der Rondo- und der Sonatenform. Das erregt jubilierende Anfangsthema, dem sich ein marschartiger Nachsatz anschließt (0'10; Wiederholung 0'37), wird nach einer Fermate und folgender Generalpause wiederholt (0'29): In Nachhinein stellt sich heraus, dass

es sich bereits um die Überleitung handelt, denn nach erneuter Generalpause setzt unmittelbar ein breit ausgeführtes sangliches Seitenthema erst in Des-, dann in Es-Dur ein (0'57). Nach einem episodischen Einbruch erregter Achtelketten (1'41, mit dem Kopfmotiv im Bass, 1'48) erscheint der Kopf des Seitenthema kurz in einer hymnischen Tutti-Version in der Dominanttonart G-Dur (1'56), um dann in einer Art *scherzando*-Schlussgruppe (2'04) aufzugehen. Der ganze Bereich ab Einsatz des Seitenthemas in Des könnte sowohl als erstes Couplet einer Rondoform wie auch als transponierter Teil der Exposition einer Sonatenform gesehen werden. Nunmehr bricht mit Macht das Anfangsthema in c-Moll (2'29) herein, weicht aber alsbald einer durchführungsartigen, instrumentatorisch sich allmählich verdichtenden Steigerungspartie unter Verwendung der marschartigen Nachsatzmotivik (2'45). Der Themenkopf mischt sich im *piano* ein (3'09), und eine erneute Steigerungswelle führt zum Tutiausbruch des Anfangsthemas in c-Moll (3'24), das diesmal aber einschließlich seinem marschartigen Nachsatz (der ein klagendes Begleitmotiv erhält, 3'40) breit ausgeführt wird. Sehr frei ließe sich der Themeneinbruch sowohl als zweiter Rondorefrain als auch als zweiter Teil einer mit dem ersten Einbruch von c-Moll (2'29) beginnenden Durchführung interpretieren, die mit der Verarbeitung des Hauptthemenkopfs ihren Höhepunkt erreicht (ab 4'06). Reprisenartig wirken dann der Einsatz des Seitenthemas in den Streichern in der Grundtonart (4'57), die folgenden Achtelketten (5'40) unter Zitaten des Hauptthemenkopfs (5'49, 5'56) sowie die hymnische Fassung des Seitenthemas (6'04) mit *scherzando*-Nachspiel (6'18). Der Marschrhythmus übernimmt (6'33) und wird episodisch durch Reminiszenzen an den Hauptthemenkopf (7'07) und das Seitenthema

(7'26) unterbrochen. Wieder aufgenommen (7'35) leitet er über zur Schlussteigerung, die den Satz unter ständiger Verarbeitung des Kopfmotivs (ab 7'43) zu einem fulminanten Abschluss bringt.

– Bert Hagels

Literatur

Heinrich Heine, *Zeitungsberichte über Musik und Malerei*, hrsg. von Michael Mann, Frankfurt/Main 1964

Michael Gehlmann, *Proportio artificiosa raro usitata. Taktmetrische Erweiterungen im kompositorischen Werk Ferdinand Hillers*, Hildesheim, Zürich New York 2018 (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 103)

Jin-Ah Kim, »Ferdinand Hillers Jugendsymphonie in e-Moll. Zu ihrer Entstehung und Identifizierung«, in: *Die Musikforschung* 76 (2023), Heft 2, S. 150–155

Das **Brandenburgische Staatsorchester Frankfurt (BSOF)** ist mit 86 Musiker/innen-Stellen das größte Sinfonieorchester Brandenburgs und dessen einziges A-Orchester. Es gehört zu den Stützen des Musik- und Kulturlebens in Brandenburg und wurde vor 30 Jahren von der Landesregierung zum Staatsorchester erhoben. Dieses Jubiläum wurde am 10. Oktober 2025 mit einem Konzert in Frankfurt (Oder) gefeiert, wo das Orchester beheimatet ist.

Die Geschichte des BSOF reicht bis ins Jahr 1842 zurück. Nach der Einheit Deutschlands etablierte es sich als ein weit über Brandenburg hinauswirkendes Sinfonieorchester. Die wachsende Bedeutung des einstigen Philharmonischen Orchesters der Stadt Frankfurt (Oder) zeigte sich 1995 in der Ernennung zum »Staatsorchester«. Wesentlichen Anteil an der Etablierung dieses Klangkörpers und der Erhebung zum »Staatsorchester« hatte damals Generalmusikdirektor Nikos Athineos.

Mit ihm und seinen Nachfolgern etablierte sich eine rege Gastspieltätigkeit mit Konzertreisen quer durch Deutschland und Europa, wiederholt nach Japan und nach China. So spielte das Staatsorchester unter anderem im Goldenen Saal des Wiener Musikvereins, in der Tonhalle Zürich, in der Kölner Philharmonie, im Shanghai Poly Grand Theatre, in Tokio und bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern.

In Potsdam, wo das BSOF unter anderem mit dem Nikolaisaal kooperiert, ist es ebenso regelmäßig zu erleben, wie bei den wichtigsten Klassikfestivals in Brandenburg: den Brandenburgischen Sommerkonzerten, der Kammeroper Schloss Rheinsberg, dem Choriner Musiksommer und »Klassik ohne Grenzen«. Mit unterschiedlichsten Formaten ist das BSOF in zahlreichen größeren und kleineren Städten der Mark präsent. Zudem tritt es

auf Einladung des Philharmonischen Chores Berlin mehrmals pro Spielzeit in der Berliner Philharmonie auf und gastiert unter anderem mit der Berliner Domkantorei im Berliner Dom.

Dutzende, teils ausgezeichnete CD-Einspielungen und Rundfunkaufnahmen mit dem Deutschlandfunk und dem rbb unterstreichen die Qualität dieses Orchesters.

Stars der Klassik-Szene sind regelmäßig Gast des BSOF, das mit Anastasia Kobekina, Simone Kermes, Sharon Kam, Ivo Pogorelich, Daniel Hope, Mstislaw Rostropowitsch, Katharine Mehrling, Martin Helmchen, Alban Gerhardt, Markus Stenz und den bekannten Schauspielern Martina Gedeck, Katja Riemann und Jörg Hartmann zusammenarbeiten durfte. In der Saison 2025/26 spielt das BSOF unter anderem unter der Leitung von Sebastian Weigle, Anna Skryleva, Steven Sloane, Sebastian Lang-Lessing und des designierten Generalmusikdirektors Felix Mildenberger. Mit Beginn der Spielzeit 2026/27 übernimmt Felix Mildenberger das Amt des Chefdirigenten und Künstlerischen Leiters des BSOF.

Außerdem hat es in dieser Spielzeit Weltklasse-Solisten wie die Violinistin Tianwa Yang, den Hornisten Radek Baborák, den Trompeter Simon Höfele und die Kontrabassistin Mikyung Sung zu Gast und realisiert Crossover-Projekte mit den Jazz-Ikonen Pascal von Wroblewsky, Norbert Nagel und dem Filmmusikexperten Bernd Ruf.

Seit 2019 lädt das BSOF zu jeder Spielzeit einen »Artist in Residence« ein. 2024/25 arbeitete es mit Matthias Schorn, dem Soloklarinettenisten der Wiener Philharmoniker, zusammen. Vor ihm waren unter anderem Radek Baborák, Tianwa Yang, Simon Höfele und der Schlagzeuger Alexej Gerassimez »Artist in Residence« des BSOF. 2025/26 folgt der ECHO KLASSIK-Preisträger Alexander Krichel.

Während seiner Residenz wird der Pianist unter anderem Werke von Rachmaninow, Ravel, Beethoven, Chopin und Brahms spielen.

Das BSOF nimmt immer wieder Uraufführungen ins Programm auf und verhilft spannenden Werken von Newcomern ebenso zur Premiere wie jenen von etablierten Tonschöpfern. So glänzte das BSOF jüngst mit den Uraufführungen von Georg Breinschmids *Alt Wiener Ausdruckstänzen* und Shadi Kasaeas *à la recherche de la vérité perdue*. Bei dieser wie bei anderen Uraufführungen junger Komponistinnen und Komponisten kooperiert das BSOF mit der Berliner Universität der Künste, der Berliner Musikhochschule »Hanns Eisler« und dem Forum Dirigieren.

Mehrfach ausgezeichnet wurde das BSOF für seine Education-Arbeit. Die Projekte mit Tausenden Kindern und Jugendlichen aus Brandenburg und Polen setzten bei der kulturellen Bildung und dem interkulturellen Dialog neue Maßstäbe. Dabei arbeitet das BSOF mit seinem Ehrendirigenten Howard Griffiths, der der Education-Arbeit wichtige Impulse gab, eng zusammen. Zudem übernimmt das BSOF bei den Bayreuther Festspielen seit 2010 die musikalische Begleitung der von der Kritik gelobten Kinderoperen und erprobt neue Mitmach-Formate.

Mit der Spielzeit 2018/19 wurde Roland Ott Intendant des BSOF und Jörg-Peter Weigle Chefdirigent. In den folgenden Spielzeiten wurde das Repertoire des Staatsorchesters um neue Facetten bereichert. Davon zeugen etliche Crossover-Projekte, neue Kammermusikreihen, Konzerte an ungewöhnlichen Orten, Bigband-Konzerte und multimediale Projekte, die unter anderem in Zusammenarbeit mit dem Nikolaisaal und dem Potsdamer Kunstmuseum »Barberini« entstanden. Zudem hat das BSOF seine Gastspieltätigkeit erweitert. So tourte es 2024

erstmals durch China. Intensiviert wurde auch die Zusammenarbeit mit dem Philharmonischen Chor Berlin, der Berliner Domkantorei, der Frankfurter Singakademie und dem Adoramus Kammerchor Słubice.

Mit dem Ausscheiden von Jörg-Peter Weigle als Künstlerischem Leiter konzipierte Intendant Roland Ott für 2025/26 eine besonders facettenreiche Spielzeit. Sie umfasst Highlights aus Richard Wagners Opern – konzertant aufgeführt mit Sopranistin Daniela Köhler. Außerdem spielt das BSOF große Sinfonik von Gustav Mahler und Richard Strauss, dessen *Alpensinfonie* es aufführen wird. Es widmet sich aber auch zeitgenössischen Glanzstücken wie dem Trompetenkonzert von Wynton Marsalis und wird sich swingend, jazzend und kinoaffin präsentieren. So wie beim Konzert »Moon River« mit der Jazz-Sängerin Sophie Grobler, beim südamerikanisch gefärbten Neujahrskonzert mit der argentinischen Musikerin Lily Dahab und Norbert Nagel und beim »Popcorn-Konzert« mit Bernd und Ilja Ruf.

Wegen der Sanierung der Frankfurter Konzerthalle wird das BSOF ab 2025/26 auf andere Spielstätten ausweichen. Mit großen und kleinen Formaten ist es dann an den unterschiedlichsten Orten in Frankfurt zu erleben und wird so noch sichtbarer in der ganzen Stadt.

Howard Griffiths wurde in England geboren und studierte am Royal College of Music in London. Seit 1981 lebt er in der Schweiz. Von 1996 bis 2006 war Howard Griffiths Künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Zürcher Kammerorchesters, dessen lange und ausgezeichnete Tradition er in jeder Beziehung erfolgreich weiter geführt hat. Dazu gehörten auch ausgedehnte Tourneen in Europa, den USA und China. Publikum und Presse haben auf

diese Zusammenarbeit sowohl in der Schweiz wie auch im Ausland begeistert reagiert.

Von 2007 bis 2018 war Howard Griffiths Generalmusikdirektor des Brandenburgischen Staatsorchesters Frankfurt. Während dieser Zeit erfuhr das Orchester eine deutliche Entwicklung. Bemerkenswert war die von der Presse gleich zu Beginn vermerkte »Reise zu Leichtigkeit, Lockerheit und Transparenz ... neben aller gefühlvollen Intensität und ausdrucksvoller Schlichtheit ...«

Howard Griffiths ist weltweit als Gastdirigent mit vielen führenden Orchestern aufgetreten; dazu gehören das Royal Philharmonic Orchestra London, BBC National Orchestra of Wales, das London Philharmonic Orchestra, das English Chamber Orchestra, die London Mozart Players, das Orchestra of the Age of Enlightenment, die Northern Sinfonia, das Orchestre National de France, das Tschaikowsky Sinfonieorchester des Moskauer Rundfunks, das Israel Philharmonic Orchestra, die Filharmonia Narodowa Warszawy, das Orquesta Nacional de España, Taipei Symphony Orchestra, RSO Wien, Mozarteum Orchester Salzburg, Deutsches Sinfonieorchester Berlin, Konzerthausorchester Berlin und verschiedene deutsche Rundfunkorchester (das Sinfonieorchester des WDR, das hr-Sinfonieorchester, die Deutsche Radio Philharmonie, das Münchner Rundfunkorchester sowie das Orchester des NDR Radiophilharmonie Hannover).

Howard Griffiths engagiert sich regelmäßig für zeitgenössische Musik und arbeitete eng mit Komponisten wie Sofia Gubaidulina, George Crumb, Arvo Pärt und Mauricio Kagel und Hans Werner Henze zusammen.

Mehr als hundertfünfzig CD-Aufnahmen bei verschiedenen Labels (Warner, Universal, **cpo**, Sony,

Koch, Alpha Classics u.a.) zeugen von Howard Griffiths' breitem künstlerischen Spektrum. Sie enthalten zum Beispiel Werke von zeitgenössischen schweizerischen und türkischen Komponisten sowie Ersteinspielungen von wieder entdeckter Musik aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Dazu zählen auch mehr als 40 Sinfonien von Zeitgenossen Beethovens und der frühen Romantiker. Seine Aufnahmen aller acht Sinfonien des Beethoven-Schülers Ferdinand Ries haben von der Kritik weltweit großes Lob erhalten. Die Leserschaft der englischen Zeitschrift »Classic CD« wählte Griffiths' Einspielung von Werken Gerald Finzis als »Klassik-CD des Jahres« in dieser Kategorie. Großes Lob erhielt auch die Einspielung aller vier Brahms-Sinfonien.

Howard Griffiths musiziert mit zahlreichen renommierten Künstlerinnen und Künstlern, wie unter anderem mit Maurice André, Kathleen Battle, Joshua Bell, Rudolf Buchbinder, Augustin Dumay, Sir James Galway, Bruno Leonardo Gelber, Evelyn Glennie, Edita Gruberova, Mischa Maisky, Olli Mustonen, Güher und Süher Pekinel, Mikhail Pletnev, Julian Rachlin, Vadim Repin, Maria João Pires, Fazil Say, Gil Shaham und Thomas Zehetmair.

Während seiner Jahre als GMD des Brandenburgischen Staatsorchesters setzte er sich besonders für die Arbeit mit aufstrebenden jungen Solisten sowie für die Musikvermittlung an Kinder und Jugendliche ein, beides wurde bald zu seinem »Markenzeichen«. Neben den gewohnten Schul- und Familienkonzerten gab es fortan große, grenzüberschreitende Education-Projekte mit mehreren hundert Schülerinnen und Schülern, die dem Orchester 2018 den Sonderpreis der deutschen Orchesterstiftung und den Titel »Innovatives Orchester« einbrachten.

Daneben hat er zusammen mit dem Schweizer Hugobuchverlag bereits vier erfolgreiche Musikbücher für Kinder geschrieben: »Die Hexe und der Maestro«, »Die Orchestermäuse«, »Das fliegende Orchester« sowie »Jin und die magische Melone«, die jeweils mit der CD der Konzertsfassung mit Sprecher erschienen sind und alle vier ausgezeichnet wurden. Nach Beendigung seiner Tätigkeit als Künstlerischer Leiter des Brandenburgischen Staatsorchesters widmet sich Howard Griffiths neben zahlreichen internationalen Gastspielen derzeit mit Begeisterung der Einspielung sämtlicher Solo-Konzerte von Wolfgang Amadeus Mozart mit besonders begabten jungen Solisten: Hier spiegelt sich seine Tätigkeit bei der Orpheum Stiftung zur Förderung junger Solistinnen und Solisten wider, deren künstlerischer Leiter er seit 2000 ist.

In der jährlichen »New Year's Honours List«, die Queen Elizabeth II jeweils zum Neujahrstag bekannt gibt, wurde Howard Griffiths 2006 wegen seiner Verdienste um das Musikleben in der Schweiz zum »Member of the British Empire« (MBE) ernannt.

Am Ende seiner Tätigkeit als künstlerischer Leiter des Brandenburgischen Staatsorchesters Frankfurt ist er für seine künstlerische Leistung und sein gesellschaftliches Engagement während dieser Zeit mit dem Verdienstorden des Landes Brandenburg geehrt worden.

cpo



Howard Griffiths

Digital Booklet

Ferdinand Hiller, Symphonies in E minor and C major

"And beyond that, the most renowned composers are living in Paris now. In the concert that Ferdinand Hiller gave last Sunday in the hall of the Royal Conservatoire, one could see the entire haute musique scene from all of Europe. We would like to discuss this concert in more detail, as it established the reputation of Ferdinand Hiller, our young compatriot, in the local music scene and at the same time, it can be regarded as a verification of his musical credentials. Considering the when and where, there was rarely a more crucial time and place for a young artist seeking to legitimise his skills, and nowhere could he have found a more competent jury. Today, artists with genuine and definitive abilities make a name for themselves more quickly in Paris than in other places; as soon as they have produced something significant, public opinion immediately embraces them, supports and promotes them, and so it was for F. Hiller. One concert was enough to earn him a reputation as a brilliant young composer who has already achieved excellence and from whom the most outstanding things can be expected. He is indeed full of genuine creative power, and his symphony, with which the concert opened, is music that springs from such a rich poetic imagination that it reveals the composer's spirit to be a very profound one. One immediately sees from the diversity of the most interesting ideas, which do not occur separately one after the other or are forcibly connected, but are intrinsically contextual and pour forth in full stream. This work is based on a comprehensive and profound vision, which the composer has maintained with great energy from beginning to end."

With these euphoric words, Heinrich Heine (1797–1856), who had been living in Paris since May 1831, welcomed his young compatriot, the 20-year-old aspiring composer Ferdinand Hiller, who had presented an extensive collection of his own compositions to the public on 4 December 1831 in the hall of the Paris Conservatoire. Heine's review appeared about three weeks after the concert in the widely read *Morgenblatt für gebildete Stände* (Morning Paper for the Educated Classes) and is likely to have contributed significantly to Hiller's name becoming known in the German-speaking world.

At that time, Hiller's *Symphony in E minor*, the second version of which was premiered at the concert, had already been in the making for over two years. This is documented by his meticulously kept catalogue of works from this period. On 23 September 1829, Hiller wrote of a symphony in E minor; this was the first version of the work, which was lost. On 10 January 1830, this first version had its premiere; a report by the music critic and lexicographer François-Joseph Fétis (1784–1871) reveals that the symphony was not particularly well received by the audience, because the orchestra had not rehearsed enough, among other things. Fétis himself found in Hiller's music "sections which were too long amidst original, generally well-written passages, [but also] a certain monotony of technique and too much noise." Whether the relative failure with the audience prompted a revision of the work is unknown; in any case, in December 1830, Hiller began rewriting a *Chant des Pirates* for orchestra that apparently had already existed. According to the date in the autograph manuscript, it was completed on 5 February 1831 and inserted into the symphony as a new final movement in September 1831. He

composed a new *Alla Marcia* for the E minor symphony and reworked the first and second movements. This revised version was premiered on 4 December 1831 and was recorded for this CD.

Hiller likely had high hopes for the piece. By that time, he had already recorded well over 150 compositions in his catalogue of works. The Symphony in E minor, however, was his first cyclical orchestral work apart from a *Simphonie de Victoire* composed between the two versions in October 1830. Hiller wrote it in his euphoria over the July Revolution in Paris, but it was never performed and has since been lost.

The premiere of his *Symphony in E minor* was the first internationally recognised highlight of Hiller's eventful career as a musician and composer. Born on 24 October 1811, the son of a wealthy Jewish merchant in Frankfurt, the young Ferdinand received a brilliant education at a Jewish private school. When his musical talent became apparent, his father recruited the renowned composer and piano virtuoso Aloys Schmitt (1788–1866) to be his piano teacher. Schmitt was well connected in the music world; he introduced the young Hiller to Fanny and Felix Mendelssohn Bartholdy in the summer of 1822. For over two decades, Hiller and Mendelssohn maintained a close friendship, travelling together, visiting each other and engaging in numerous musical discussions about their latest compositions. In 1825, Hiller continued his education in Weimar with court conductor Johann Nepomuk Hummel (1778–1837). After completing his studies with Hummel, he stayed with his parents in Frankfurt for a year and a half without permanent employment. During this time, he composed incessantly and occasionally performed publicly as a pianist. In October 1828, he went to Paris, armed with numerous

letters of recommendation. He was quickly able to connect to the influential musical circles there; he met the most renowned teachers at the Conservatoire, including Luigi Cherubini, Antoine Reicha and Jean-François Lesueur. He was also friendly with Friedrich Kalkbrenner, Johann Peter Pixis, Chopin, Berlioz and Liszt. Although he occasionally celebrated smaller and greater successes, such as the concert described above, he did not manage to achieve lasting popular acclaim. In the spring of 1836, he returned to Frankfurt, and then set off on a two-year trip to Italy the following year. He spent the winter of 1839–40 in Leipzig with Mendelssohn, who had been music director of the Gewandhaus since 1835. He spent the next few years wandering between Rome, Frankfurt, Leipzig and Dresden. He was appointed music director of the Gewandhaus for one season, and during this time, in the winter of 1843–44, he had an irreparable rift with Mendelssohn. After a stint as interim director of the music and vocal society in Düsseldorf, he became Cologne's municipal music director in October of 1849. Hiller had now found his career for life. For over 30 years, he was regarded as the undisputed (albeit controversial) 'music pope' of the Rhineland. With a few interruptions, he remained loyal to the Rhineland until his retirement from all offices in the spring of 1884. On 11 May 1885, he died in his apartment in Cologne.

Although he was increasingly regarded as an interpreter and organizer in the second half of his life, Hiller thought "composition" was his "main occupation". This is documented by an index of 207 works with opus numbers and around 350 further compositions without, a substantial number of which have been lost (not including his early works). Among his works without opus number are his six

operas, which were written between 1838 and 1864, as well as sacred and secular music for voice and orchestra, some of which is quite extensive.

Hiller also composed six symphonies, two of which have been lost. Only one appeared in print during Hiller's lifetime. They were written in ever-greater intervals over his career as a composer, so that we can divide them into three early symphonies, two middle-period symphonies and one late symphony, as the following table shows. In the table, the numbering is used according the *Werkkatalog* by Michael Gehlmann (see references).

- Symphony in E minor HW 2.4.3 1829, revised 1830/31, 1st version lost
- *Simphonie de Victoire* E flat major HW 2.4.2, 1830, lost
- Symphony in F minor HW 2.4.4 1832, Finale revised 1833
- *Es muss doch Frühling werden* HW 1.67 1848, revised 1854/55, printed 1865
- Symphony in G major *Im Freien* HW 2.4.11 1851/52, lost
- Symphony in C major HW 2.4.6 1876/77

Hiller's subsequent treatment of his **Symphony in E minor, HW 2.4.3**, is indicative of his vacillation between self-confidence and self-doubt as a composer. Initially, he was proud of the work and performed it on concert tours, for example in Munich in December 1832 as a *Symphonie caractéristique*. The work was also performed several times in Paris, the latest instance being 9 April 1835 at a charity concert given by Franz Liszt. Apart from a rather unsuccessful trial performance by the Philharmonic Society in London in January 1836,

this was probably the last time the symphony was heard during Hiller's lifetime. For after returning to Germany in 1836, Hiller seems to have lost interest in the work. Mendelssohn, who had already written shortly after the premiere that the work contained "the prettiest things in the world" (letter to August Klingemann, 20 December 1831), planned a performance in Leipzig during the 1837–38 season as music director of the Gewandhaus Orchestra. Hiller sent him the performance material, but dismissed it, "*Just take a quick look at it, dear Felix, it's far too distant for me*" (Hiller to Mendelssohn, 25 September 1837). The performance in Leipzig never took place, and Hiller did not return to the work in later years.

Nevertheless, Hiller had every reason to be satisfied with his piece. In terms of both the structure of the entire cycle and the formal structures of the individual movements, Hiller proves himself an inventive and innovative spirit. There is neither a classical slow movement nor a scherzo; Hiller replaces the former with a capricious but leisurely scherzando and the latter with a march.

In the first movement (*Allegro molto vivace*, E minor, allabreve), he succeeds in creating a highly individual formal concept by superimposing dramatic crescendos onto the traditional sonata form. It cannot be ruled out, and is in fact probable, that Hiller was inspired by Berlioz's *Symphonie fantastique*, which premiered a year before his own symphony, not in the sense of imitation, but as encouragement to treat the sonata form very loosely.

There is no specific main theme presented. Instead, after the captivating unison beginning in *fortissimo* (repeat 2'51), a suspenseful latency emerges, occasionally interrupted by almost noisy bass interjections. Then an orchestral tutti explodes again

in *fortissimo* (0'39; repeat 3'30), which in terms of form proves to be the beginning of the harmonic transition to the secondary theme. But the harmonic destination, the parallel tonic of G major, is slow in coming; first, a plaintive secondary theme in B minor is heard in the oboe (1'04; repeat 3'55) and then continued by the violins (1'17; repeat 4'08). Then a chordal orchestral tutti unrelated to the theme takes us to B major (1'56; repeat 4'47). Only during the cantabile closing section (2'27; repeat 5'18) do the tonal relationships adjust through modulation back to G major. The development (5'42) hardly "works with" motifs and themes, but rather places motifs and their fragments, primarily from the initial crescendo section and the chordal orchestral tutti, in different harmonic contexts. However, these never stray too far from the tonal centres of E minor and G major. An extended crescendo (6'32) prepares for the recapitulation, but surprisingly, it is not the transitional tutti section that sets in. Instead, the plaintive secondary theme of the oboe (6'50), later continued by the violins (7'03) sounds as in the exposition, only here in the tonic key of E minor. The chordal orchestral tutti is now also transposed to E (7'42), and the cantabile closing section is transposed by a fifth to C major (8'14). Surprisingly, the melodious flow is interrupted by a renewed crescendo (8'32), which leads to the resumption of the transitional orchestral tutti (9'00). This is the introduction of a magnificent coda, at the end of which the unison opening (9'29) is quoted. This results in an almost symmetrical, mirrored form with the development serving as the mirror's axis.

The second movement (*Andante scherzando*, C major, $\frac{3}{4}$ time) could be described as a *capriccio*; capricious interval leaps, unpredictable

rhythmic changes, odd harmonic shifts and sudden general pauses characterise the movement; Hiller continues this approach in his next symphony in F minor, whose second movement he actually entitles *Capriccioso*. Formally, as is often the case in contemporary slow movements, it is a sonata movement with a brief development-like transition to the recapitulation, which is then intertwined with it. But here too, Hiller takes considerable liberties with the rules of form. The motifs are too varied and the harmonies too digressive for stable tonal and thematic main and secondary themes to develop. Nevertheless, some distinctive features can be identified. The opening theme is characterised by an off-beat, slowing suspension that resolves in sixteenth-note movements and is split off and sequenced in the bass (later in the violins) in the second half of the opening theme (0'17). With the repetition of the beginning of the theme (0'49), the transition begins, briefly touching upon the destination key of G major (1'06) before unexpectedly turning to the subdominant F minor with alternating sixteenth notes (1'10). This leads to a kind of secondary theme that oscillates tonally between G major and B major (1'34); only the final section (1'59), dominated by the woodwinds, confirms G major. The return of the alternating sixteenths (2'24) marks the transition to the recapitulation. As is typical of the play of obfuscation written into this movement, the recap begins with the opening theme, but in the "wrong" key of E flat major (2'39). Only with the separated sequences in the bass (2'55) does the main tonality return. The beginning of the transition (3'18), the tonally unstable secondary theme shifted by a fifth (4'17) and the closing section (4'41) follow as in the exposition. A short coda (5'04) reprises the alternating sixteenths.

The third movement (*Alla marcia. Allegro non troppo*, A minor, $\frac{4}{4}$ time) is unusual for both a march and a scherzo movement and its substitutions, as it is through-composed without any repetitions. Formally, it is similar in structure to the *Andante scherzando*, save for the extended coda. A strictly homophonic and rhythmically concise main theme begins, followed by a transition marked by a plaintive motif in the woodwinds (0'46). Afterwards, a secondary theme in E minor appears. It is also homophonic and progresses in steady quarter notes (1'02). A brief imitative entry (1'37) begins the return to the main theme, which has the character of a mini-development as it touches on various tonalities. The recapitulation of the opening theme appears in the strings with counterpoint from the winds (2'15); the plaintive motif (2'57) and the secondary theme (3'13) are transposed by a fifth. An extended coda commences (3'49) at the point where the imitative return had begun after the conclusion of the exposition. The coda begins with weighty wind chords in *fortissimo* over a dotted rhythm in the strings. The opening theme (4'57) returns, now ebbing in the form of ever smaller fragments in the woodwinds over sustained string chords.

In the finale (*Chant des pirates. Allegro con fuoco*, E major, $\frac{3}{4}$ time), the orchestra is expanded to include a second pair of horns, three trombones, cymbals and triangle. This movement is an effective conclusion to the symphony; however, overall, it is less innovative than the first three movements. Of course, this may be related to its origin based on an already existing, stand-alone *chant des pirates*. On the other hand, the movement also bears great similarities in terms of instrumentation, form and structure to the corresponding movement of the *Sixth Symphony* by Ferdinand Ries (1784–1838).

It was published in 1827 and Hiller would have been familiar with it from his time in Frankfurt. Formally, it is a rondo with a few elements of sonata form. The rondo refrain is conventional and is divided into three sections (A-B-A'). The first couplet (0'57) can be described as a transition, a contrasting secondary theme in minor (2'08) and a closing section alternating between minor and major (2'20). After the second rondo refrain (2'53), the second couplet (3'43) begins as the first, but then develops its own elegiac theme in A minor (4'07). This is reminiscent of the episodic secondary theme, which is then developed extensively. Horn calls (5'32) lead the movement back to the transition of the first couplet. The secondary theme (6'17) and closing section (6'30) now appear in the key of E major. After a fermata and general pause, the rondo refrain begins one final time (6'42), although its middle section is abridged and later extended by crescendo passages. A reminiscence of the elegiac theme (7'20) from the second couplet, now in D major, provides a moment of suspension before horn calls (7'51) lead to the culmination.

In October 1876, 45 years after the premiere of his first symphony and 25 years after completing his last, Hiller set to work once again. The **Symphony in C major HW 2.4.6** was completed in January of 1877. The premiere took place on 27 February 1877 and was performed by the Gürzenich Orchestra in Cologne under the baton of the composer. By 1880, there had been numerous performances, including at the Lower Rhine Music Festival in Cologne on 22 May 1877 and at the Gewandhaus in Leipzig on 25 October 1877, both conducted by the composer. Apart from the ideologically (and occasionally anti-Semitic) fundamental opposition of Wagnerians, the reviews were generally somewhat

positive. Nevertheless, despite Hillers' considerable efforts, no publisher could be persuaded to print the work. So it soon fell into obscurity after 1880.

The opening movement (*Molto allegro*, C major, $\frac{6}{8}$ time) vaguely follows the structure of a sonata movement. However, as in Hiller's other symphonies, it is overlaid with formal strategies that are foreign to the sonata form. These cannot be reduced to a common denominator but include crescendos, sections only freely associated with each other and elements of variation. The movement begins with a statement that acts like a hinge, structuring the movement at its formal junctions. It consists of a sustained dissonant chord played by the full orchestra, which ends with an abrupt upward interval leap. This flows into a rhythmically uniform section that blurs the boundaries between beats and bars, during which the basic tonality is established. Only after a repetition of the whole process, now transposed by a fifth (0'21), and the gradually receding momentum in the bass does the actual theme begin (1'01), with a melodic idea in the woodwinds and a chorale-like postscript in the brass. After thematic development, the sudden return of the initial statement (1'30) and the metrically ambivalent section lead to a triumphant version of the main theme (1'55), still in the key of C major. The renewed entry of the metrically ambivalent motifs (2'19) can be regarded as the beginning of the transition. Here the clarinet, later joined by other woodwinds, reveal a new motif derived from the main theme (2'26). This proves to be the main motif of the secondary theme in the dominant key of G major (2'35). The motivic substance is abruptly liquidated with a change of metre (3'04). A closing section of almost bucolic serenity (3'14), still in G, as well as cadential chords turning to minor

and agitated eighth notes in the bass (3'30) conclude the exposition. After a general pause, the development begins with a restrained version of the initial statement in *piano* in C minor (3'58). The main theme appears episodically in minor and in imitation (4'11). In the further course of the movement, elements of the initial statement (4'24) and the metrically ambivalent passages, now in E major and C-sharp minor (4'43), are subject to extensive development. After a quotation from the exposition's conclusion (5'11), the main theme appears in A (5'21), its postscript accompanied by the ambivalent motif (5'31). This interplay develops into an extended crescendo section, culminating in the cadential minor chords of the closing section (6'08). After the motifs have again been separated and their substance liquidated, the motifs of the secondary theme (6'19) are developed, including the abrupt change of metre (6'35). The end of the development and the recapitulation are connected by an altered version of the initial statement (6'53). The recapitulation is treated as an episode, bringing in the main theme in C major (7'08). However, in contrast to the exposition, the main theme section is structured as an extended crescendo, giving the impression of a continuation of the development. However, the crescendo then ebbs into nothingness, giving way to the ambivalent motif (7'59) and a triumphant version of the main theme (8'16). The recapitulation largely follows the pattern of the exposition and includes the anticipation of the secondary theme (oboe; 8'57) and the theme itself, now transposed a fifth down to C (9'09), and the change in metre (9'33). The bucolic beginning of the final section is omitted. Instead, it begins immediately with the cadential chords in minor (9'43). The coda (10'13) begins with a mysterious *pianissimo*

drum roll and briefly recalls the bucolic closing motif missing from the recapitulation, before the metrically ambivalent motif (10'22) leads to a crescendo. The main theme and initial statement appear one after the other with resplendent brass (11'00).

The formal structure of the second movement (*Adagio ma non troppo*, F major, $\frac{4}{8}$ time) is similar to that of the first. Essentially, the form is loose but includes elements of sonata form. Among the characteristic features are frequent changes of metre and the almost constant presence of the dotted funeral march motif with which the movement begins. The end of the motif is supplemented by a triplet turn. In this way, passages where the motif is absent appear to be emphasised in terms of the form. This includes the beginning of the accelerated (*un poco animato*) transition (0'56) characterised by a steady rhythm. At the dynamic climax, the march motif reappears (1'17). Another section is the secondary theme in A minor (1'52), which grows out of a motif from the transition and is embellished with the triplet motif from the main theme. Only the final section (2'07) arrives at the destination of C major; it initially resumes the steady gesture of the transition, but is abruptly interrupted by the dotted opening motif (starting 2'21). The development (2'38) begins with a chain of sequences of the march motif and then takes up the motif of the transition, which is incorporated into the sequences (2'59). The thematic recap begins with the introduction of the main theme in the solo horn (3'38), but in the tonally distant keys of B minor and D major. Only with the secondary theme (4'13) does the key of F emerge. The basic key holds during the closing section (4'29), which appears without transition. A halting coda (5'01) ends the movement with

quotations from the main theme in the horns and trumpets and the transition's motif in the strings.

Instead of a scherzo, the third movement, an *Intermezzo. Vivace* (A minor, $\frac{3}{4}$ time), is written in a looser version of the traditional da capo form. The main section, the first part of which is repeated (1'25), is characterised by a steady 16th-note motor rhythm. This is placed in various harmonic and compositional contexts, for example through chromatic counterpoint (0'21; repeat 1'45; da capo 5'37, second section 3'26), closely woven passages alternating between wind and string instruments (0'29; repeat 1'53; da capo 5'46, second section 3'06 and 3'42) and abrupt dynamic contrasts (2'49). The trio in A major (not designated as such) draws primarily on hunting fanfares in the horns and trumpets. After a fermata, this is first replaced (4'14) and then combined with the 16th-note motor rhythm and the closely woven passagework of the first section (4'18). A short transitional passage (5'00) leads to the through-composed da capo of the main section (5'16). This is followed by a coda that begins with a reminiscence of the hunting sounds of the middle section (6'51) and ends with the fragmentation of the motifs of the main section.

As might be expected, the final movement (*Allegro vivace con molto di fuoco*, C major, $\frac{3}{4}$ time) is a very loose combination of elements of rondo and sonata forms. The jubilant opening theme, followed by a march-like postlude (0'10; repeat 0'37), is repeated after a fermata and a general pause (0'29). In retrospect, this turns out to be the transition. After another general pause, a broadly sung secondary theme begins, first in D flat major, then in E flat major (0'57). After an episodic entrance of nervous chains of eighth notes (1'41, with the main motif in the bass, 1'48), the beginning of

the secondary theme appears briefly in a hymn-like tutti version in the dominant key of G major (1'56). This blossoms into a kind of *scherzando* closing section (2'04). The entire section from the introduction of the secondary theme in D flat can be regarded both as a first couplet of rondo form and as a transposed exposition of a sonata form. The opening theme in C minor then bursts in powerfully (2'29). However, this soon gives way to a development-like section that gradually intensifies in its orchestration, using the march-like motif from the postlude (2'45). The opening theme enters in *piano* (3'09), and another wave of crescendos leads to the tutti entrance of the opening theme in C minor (3'24). However, this time it is played out at length, including the march-like postlude (over a plaintive accompanying motif, 3'40). This thematic entrance can be loosely interpreted as both a second rondo refrain and as the second part of a development beginning with the first entrance in C minor (2'29). This reaches its climax with the development of the main theme (starting 4'06). The secondary theme in the strings in the tonic key (4'57), the following chains of eighth notes (5'40) with quotations from the main theme (5'49, 5'56) and the hymn-like version of the secondary theme (6'04) with a *scherzando* postlude (6'18) together act as a kind of recap. The march rhythm takes over (6'33) and is interrupted episodically by reminiscences of the main theme (7'07) and the secondary theme (7'26). The march resumes (7'35), leading to the final crescendo. This brings the movement to a brilliant conclusion with constant development of the main theme (from 7'43).

– Bert Hagels

References:

Heinrich Heine, *Zeitungsberichte über Musik und Malerei*, edited by Michael Mann, Frankfurt (Main) 1964

Michael Gehlmann, *Proportio artificiosa raro usitata. Taktmetrische Erweiterungen im kompositorischen Werk Ferdinand Hillers*, Hildesheim, Zürich New York 2018 (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Vol. 103)

Jin-Ah Kim, "Ferdinand Hillers Jugendsymphonie in e-Moll. Zu ihrer Entstehung und Identifizierung", in: *Die Musikforschung* 76 (2023), Vol. 2, pgs. 150–155

The **Brandenburg State Orchestra Frankfurt (BSOF)** is the largest symphony orchestra in Brandenburg with 86 musicians. The orchestra is one of the pillars of musical and cultural life in Brandenburg and was elevated to the status of state orchestra by the state government 30 years ago. This anniversary was celebrated on 10 October 2025 with a concert in Frankfurt (Oder), where the orchestra is based.

The history of the BSOF dates back to 1842. Since German reunification, it has established itself as a symphony orchestra with an influence far beyond Brandenburg. The growing importance of the former Philharmonic Orchestra of the City of Frankfurt (Oder) was reflected in the renaming of its status as a 'state orchestra' in 1995. General Music Director Nikos Athineos played a major role here. He and his successors have established an active performance schedule for the orchestra with concert tours throughout Germany and Europe, and repeated visits to Japan and China. The State Orchestra has performed in venues such as the Golden Hall of the Vienna Musikverein, the Tonhalle Zurich, the Cologne Philharmonic Hall, and the Shanghai Poly Grand Theatre, in Tokyo and at the Mecklenburg-Vorpommern Festival.

The BSOF can be heard regularly in Potsdam's Nikolausaal as well as at the most important classical music festivals in Brandenburg including the Brandenburg Summer Concerts, the Kammeroper at Rheinsberg Castle, the Chorin Music Summer and Klassik ohne Grenzen. With a wide variety of formats, the BSOF presents numerous performances in cities and towns throughout Brandenburg. The orchestra performs at Berlin's Philharmonie in collaboration with the Berlin Philharmonic Chorus

several times per season and with the Berlin Cathedral Choir at Berlin Cathedral, among other places. Dozens of award-winning CD recordings and radio recordings with Deutschlandfunk and rbb underscore the quality of the orchestra.

The BSOF collaborates regularly with stars of the classical music scene including Anastasia Kobekina, Simone Kermes, Sharon Kam, Ivo Pogorelich, Daniel Hope, Mstislav Rostropovich, Katharine Mehrling, Martin Helmchen, Alban Gerhardt, Markus Stenz and with renowned actors such as Martina Gedeck, Katja Riemann and Jörg Hartmann.

In the 2025-26 season, the BSOF will perform under the baton of Sebastian Weigle, Anna Skryleva, Steven Sloane, Sebastian Lang-Lessing and designated General Music Director Felix Mildenerberger, among others. At the beginning of the 2026-27 season, Felix Mildenerberger will take over as Chief Conductor and Artistic Director of the BSOF.

In addition, they will appear with excellent soloists such as violinist Tianwa Yang, horn player Radek Baborák, trumpeter Simon Höfele and double bassist Mikyung Sung, and will realise crossover projects with jazz icons Pascal von Wroblewski, Norbert Nagel and film music expert Bernd Ruf.

Since 2019, the BSOF has featured an 'artist in residence' each season. In 2024-25, they collaborated with Matthias Schorn, principal clarinetist of the Vienna Philharmonic Orchestra. Past artists in residence have included Radek Baborák, Tianwa Yang, Simon Höfele and percussionist Alexej Gerasimez. In 2025-26, ECHO KLASSIK award winner Alexander Krichel will team up with the BSOF.

During his residency, the pianist will play works by Rachmaninoff, Ravel, Beethoven, Chopin and Brahms, among others.

The BSOF regularly premieres new works by both young and established composers. The BSOF recently presented the world premieres of Georg Breinschmid's *Alt Wiener Ausdruckstänze* and Shadi Kasaea's *à la recherche de la vérité perdue*. The BSOF has also performed world premieres by young composers in cooperation with the Berlin University of the Arts, the Berlin Hanns Eisler Academy of Music and the German Conductor's Forum.

The BSOF has received multiple awards for their educational work. Their projects with thousands of children and young people from Brandenburg and Poland set new standards in cultural education and intercultural dialogue. The BSOF works closely with its honorary conductor Howard Griffiths, who was an active supporter for the orchestra's educational work. Since 2010, the BSOF has provided the musical accompaniment for the critically acclaimed children's opera series at the Bayreuth Festival and is experimenting with new interactive formats.

Starting with the 2018-19 season, Roland Ott became artistic director of the BSOF and Jörg-Peter Weigle principal conductor.

In the following seasons, the State Orchestra added new concert formats to its repertoire, including numerous crossover projects, new chamber music series, concerts in unusual venues, big band concerts and multimedia projects developed in collaboration with the Nikolaisaal and the Potsdam Barberini Art Museum. In addition, the BSOF has expanded its touring activities, travelling to China for the first time in 2024. They have also strengthened their relationship with the Berlin Philharmonic Choir, the Berlin Cathedral Choir, the Frankfurt Singakademie and the Adoramus Chamber Choir Słubice.

With the departure of Jörg-Peter Weigle as artistic director, executive director Roland Ott has planned a particularly spectacular season for 2025-26. It includes highlights from Richard Wagner's operas performed in a concert version with soprano Daniela Köhler. The BSOF will also play great symphonies by Gustav Mahler, Richard Strauss's Alpine Symphony as well as contemporary gems such as Wynton Marsalis' trumpet concerto and the world of swing, jazz and cinema. Audiences can take in their 'Moon River' concert with jazz singer Sophie Grobler, their South American New Year's concert with Argentine musician Lily Dahab and Norbert Nagel, and the 'Popcorn Concert' with Bernd and Ilja Ruf.

Due to the renovation of the Frankfurt Concert Hall, the BSOF will perform at other venues from 2025-26. They can be seen at a wide variety of locations in Frankfurt, thus becoming more visible throughout the city in all kinds of concert formats.

Howard Griffiths was born in England and studied at the Royal College of Music in London. He has lived in Switzerland since 1981. From 1996 to 2006 Howard Griffiths was artistic director and chief conductor of the Zurich Chamber Orchestra, whose long and excellent tradition he successfully continued and developed extensively. This also included many tours in Europe, the USA and China. The public and the press reacted enthusiastically to this collaboration both in Switzerland and abroad.

From 2007 to 2018 Howard Griffiths was General Music Director of the Brandenburg State Orchestra in Frankfurt. In addition, he has appeared as a guest conductor with many leading orchestras worldwide; these include the Royal Philharmonic Orchestra London, the London Philharmonic Orchestra, the

Orchestre National de France, the Tchaikovsky Symphony Orchestra of Moscow Radio, the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, the Israel Philharmonic Orchestra, the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Warsaw Philharmonic, the Symphony Orchestra Basel, the London Mozart Players, the Orquesta Nacional de España, Taipei Symphony Orchestra, various radio orchestras in Germany (the orchestra of the NDR, the Radio-philharmonie Hannover, the Sinfonieorchester des WDR, the hr-Sinfonieorchester, the Deutsche Radio Philharmonie), the Polish Chamber Orchestra, the English Chamber Orchestra, and the Northern Sinfonia.

Howard Griffiths is also regularly involved in contemporary music. With the Collegium Novum Zurich, he directed the Swiss premiere of Hans Werner Henze's *Requiem* in the presence of the composer and worked closely with composers such as Sofia Gubaidulina, George Crumb, Arvo Pärt and Mauricio Kagel. Howard Griffiths is always enthusiastic about new, unusual projects: with the Basel Symphony Orchestra he performed Gustav Mahler's 8th Symphony, the "Symphony of a Thousand," with over a thousand participants; together with the Zurich Chamber Orchestra (ZKO), successful crossover projects have been created with Giora Feidman, Roby Lakatos, Burhan Öcal or Abdullah Ibrahim; and with great success he also conducted the original music for films by Charles Chaplin live with the ZKO for film projection on a big screen.

More than 150 CD recordings on various labels (Warner, Universal, cpo, Sony, Koch and others) testify to Howard Griffiths' broad artistic spectrum. For example, they contain works by contemporary Swiss and Turkish composers as well as first

recordings of rediscovered music from the 18th and 19th centuries. This also includes more than 40 symphonies by Beethoven's contemporaries and the early Romanesque. His recordings of all eight symphonies by Beethoven's student Ferdinand Ries have received great praise from critics worldwide. The readers of the English magazine "Classic CD" chose Griffiths' recording of works by Gerald Finzi as "Classic CD of the Year."

Howard Griffiths makes music with numerous renowned artists, including Maurice André, Joshua Bell, Rudolf Buchbinder, Augustin Dumay, Sir James Galway, Kathleen Battle, Renaud and Gautier Capuçon, Evelyn Glennie, Edita Gruberova, Mischa Maisky, Güher and Süher Pekinel, Mikhail Pletnev, Julian Rachlin, Vadim Repin, Maria João Pires, Fazil Say, Gil Shaham Sarah Chang, and Thomas Zehetmair. In addition to working with renowned soloists and orchestras, Howard Griffiths is extremely committed to supporting and promoting young musicians. This is reflected in his work at the Orpheum Foundation for the Promotion of Young Soloists, where he has acted as artistic director since 2000. Howard Griffiths was named a Member of the British Empire (MBE) in 2006 in the annual New Year's Honours List, which Queen Elizabeth II announced on New Year's Day, and in June 2019 the State of Brandenburg awarded him the "Order of Merit" for his artistic achievement and social commitment.

Ferdinand Hiller

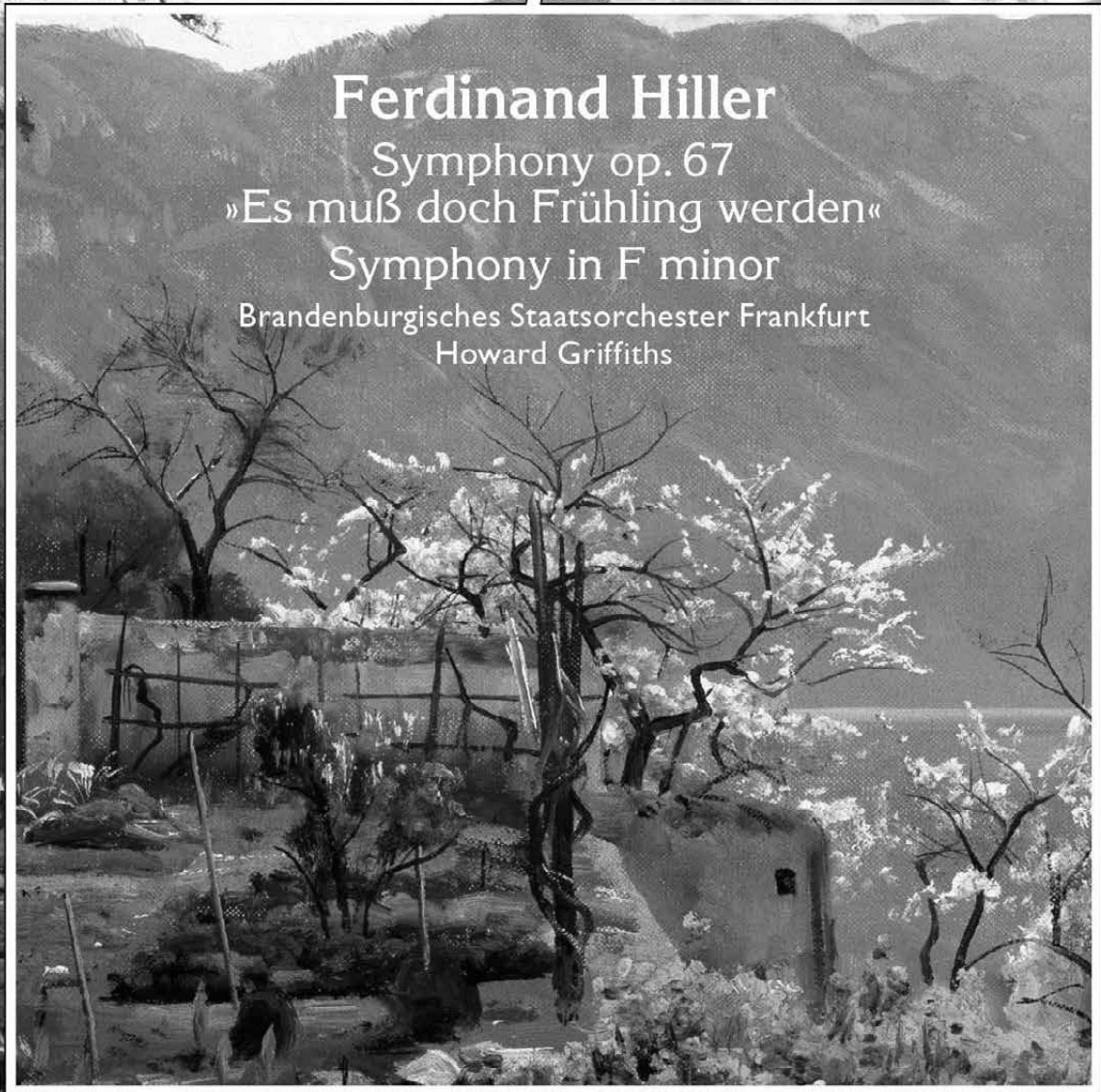
Symphony op. 67

»Es muß doch Frühling werden«

Symphony in F minor

Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt

Howard Griffiths



Digital Booklet

Already available

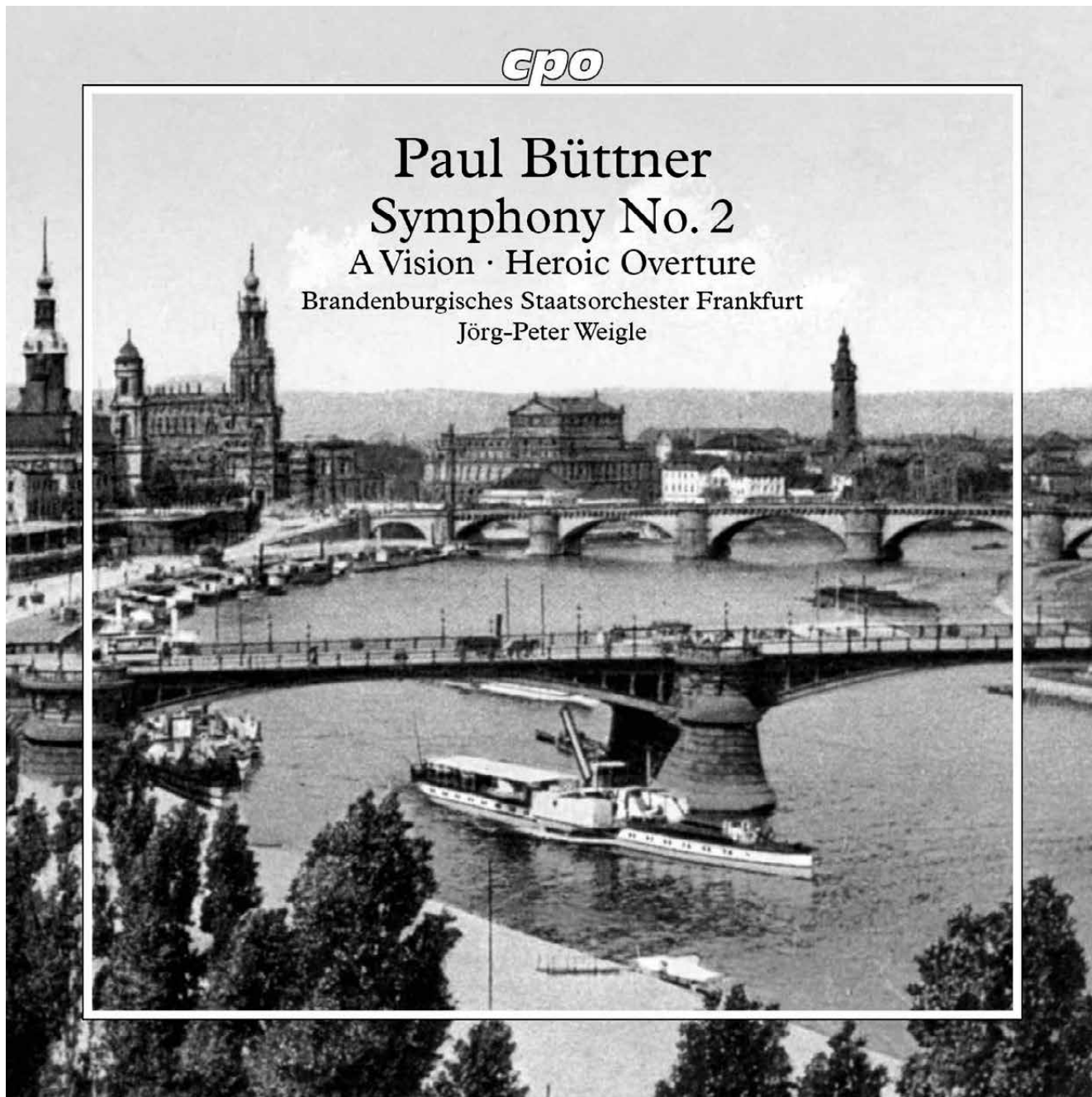
cpo 555 625-2

Paul Büttner
Symphony No. 2

A Vision · Heroic Overture

Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt

Jörg-Peter Weigle



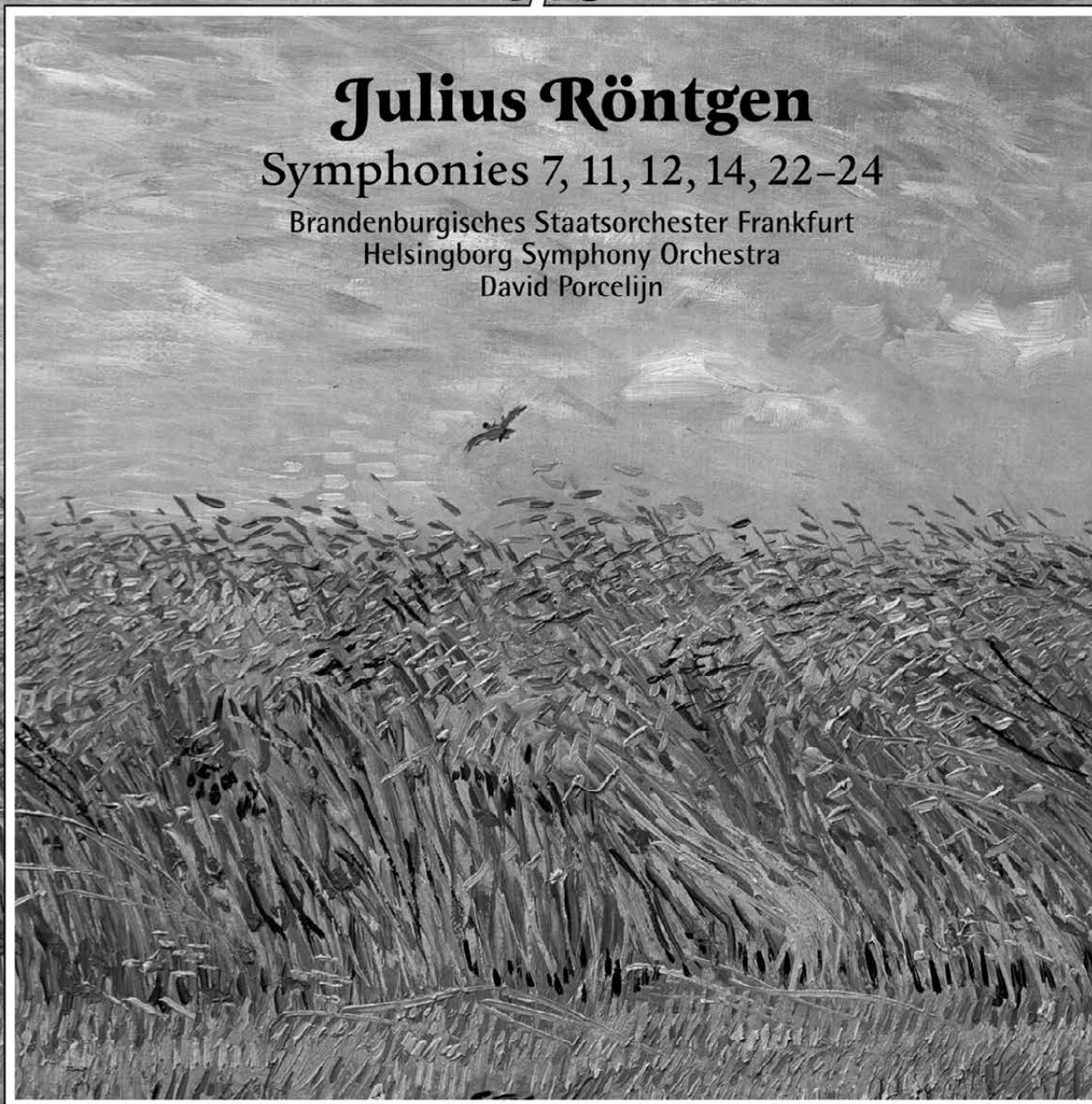
Digital Booklet

Already available

cpo 555 482-2

Julius Röntgen
Symphonies 7, 11, 12, 14, 22–24

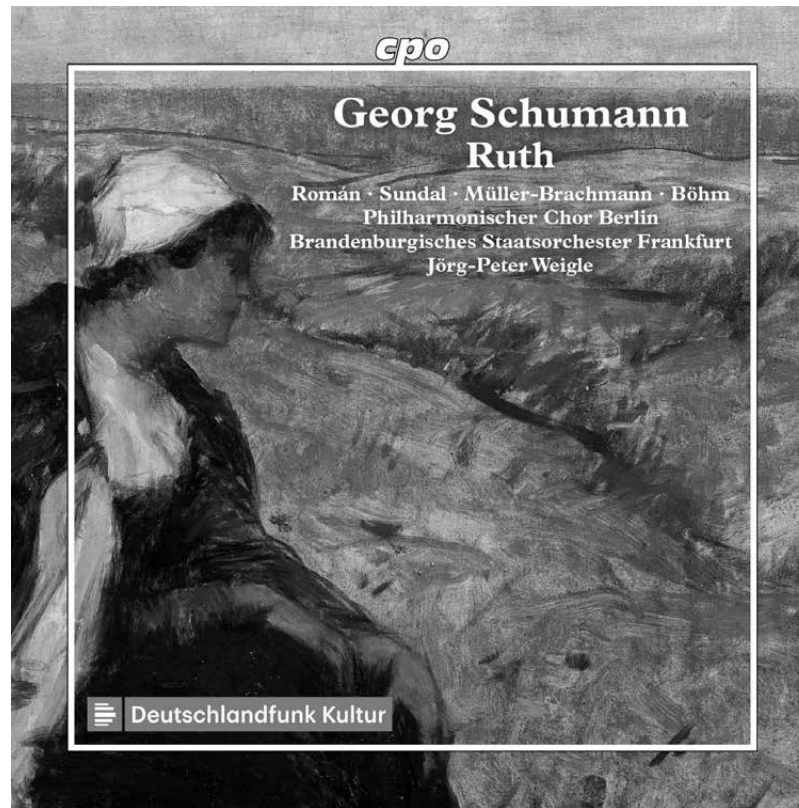
Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt
Helsingborg Symphony Orchestra
David Porcelijn



Digital Booklet

Already available

cpo 777 309-2



Already available

cpo 555 666-2

cpo 555 682-2

Recording: Konzerthalle Carl Philipp Emanuel Bach, Frankfurt (Oder), 29 April–3 May 2024

Recording Producer, Digital Editing & Mastering: Bernhard Hanke

Publisher: Ries & Erler, Berlin, Bert Hagels

Executive Producer: Burkhard Schmilgun

Photography: Ronnie Vetsch (p. 16), Tobias Tanzyna (p. 32)

Cover: Francois Etienne Villeret, "Passerelle des Arts in Paris", 1843

© Photo: Sotheby's / akg-images, 2026

English Translation: Daniel Costello

Design: Lothar Bruweleit

Editor: Frederik Wittenberg

cpo-Musikvertriebs GmbH, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany

© 2026 – Made in Germany

cpo



Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt

cpo 555 682-2

Digital Booklet