



CPO

Ferdinand Hiller

Symphony op. 67

»Es muß doch Frühling werden«

Symphony in F minor

Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt

Howard Griffiths

Ferdinand Hiller 1811–1885

Symphony in E minor op. 67

»Es muß doch Frühling werden«

33'40

| | | |
|---|------------------------------|-------|
| 1 | Allegro energico e con fuoco | 12'47 |
| 2 | Adagio | 6'21 |
| 3 | Allegro vivace | 6'31 |
| 4 | Finale. Allegro vivace | 8'01 |

Symphony in F minor HWV 2.4.4

27'30

| | | |
|---|---------------------------|------|
| 5 | Allegro con fuoco | 7'46 |
| 6 | Capriccioso, molto vivace | 7'10 |
| 7 | Adagio non troppo | 5'55 |
| 8 | Finale. Allegro assai | 6'39 |

Total time 61'20

Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt

Howard Griffiths

GEMA

All rights of the producer and of the owner of the work reserved.

Unauthorized copying, hiring, renting, public performance and broadcasting of this record prohibited.

cpo 555 625-2

Recording: 28 April–3 May 2023, Konzerthalle Carl Philipp Emanuel Bach,
Frankfurt/Oder

Recording Producer, Digital Editing & Mastering: Bernhard Hanke

Publisher: Ries & Erler, Berlin, Bert Hagels

Executive Producer: Burkhard Schmilgun

Photography: Tobias Tanzyna (p. 20)

Cover: Peder Mørk Mønsted, "Flower Garden near Bellagio", 1920, Private collection

© Photo: akg-images, 2025

English Translation: Daniel Costello

Design: Lothar Bruweleit

cpo, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany, info@cpo.de

© 2025 – Made in Germany



Ferdinand Hiller

Ferdinand Hiller, Symphonien »Es muß doch Frühling werden« & f-Moll

»Es muß doch Frühling werden« – so lautet ein Vers aus dem Gedicht *Hoffnung*, das der im 19. Jahrhundert sehr populäre Lyriker Emanuel Geibel (1815–1884) im Jahr 1841 veröffentlicht hat. Der Vers (das gesperrt gedruckte »*doch*« ist original) beschließt programmatisch die erste und die letzte von sieben Strophen des Gedichts, in dessen erster Hälfte Unbilden des Wetters, der dräuende Winter, drängende Nebel, mit Macht blasende Stürme, ausgemalt werden, während die zweite Hälfte kontrastierend den Eintritt des Frühlings mit grünender Erde, sonnigem Himmel und blühenden Kränzen beschwört. Unter den Bedingungen der reaktionären Zensur im Vormärz wurde diese Jahreszeiten-Metaphorik vielfach politisch verstanden, als Ausdruck der Hoffnung auf den »Völkerfrühling«, auf das Aufbegehren der europäischen Völker gegen verfassungslose Willkürherrschaft und, in Deutschland, feudale Kleinstaaterei. Der Frühling kam dann in Gestalt der Märzrevolution von 1848, und etliche Komponisten verliehen ihrer Revolutionsbegeisterung symphonisch Ausdruck. Der Kasseler Hofkapellmeister Louis Spohr (1784–1859) etwa griff die Metaphorik auf und schrieb eine *Jahreszeiten-Symphonie*, die gegen die Tradition, aber in Einklang mit dem politischen Subtext mit dem Winter beginnt. Auch Ferdinand Hiller (1811–85), damals Musikdirektor in Düsseldorf, ließ sich mitreißen und komponierte in der zweiten Jahreshälfte 1848 eine Symphonie in e-Moll, der er den Untertitel *Es muß doch Frühling werden* gab. Er verzichtete auf weitere Erläuterungen; der Bezug auf die aktuellen Ereignisse dürfte auch so verständlich gewesen sein.

Als er im Jahr 1830 in Paris weilte und die Julirevolution vor Ort erlebte, hatte er es noch anders gehandhabt. Damals schrieb er eine (heute verlorene) *Simphonie de Victoire*, deren vier Sätze programmatische Titel getragen haben. Dass er sich nunmehr mit einer poetischen Andeutung begnügte, mag mit seinen Diskussionen mit Felix Mendelssohn Bartholdy, mit dem er von Jugend auf befreundet war, zu tun haben. Möglicherweise zeichnete sich hier aber auch bereits jene Frontstellung der beiden musikalischen Parteien ab, welche in den 1850er und 1860er Jahren zu scharfen ästhetischen Auseinandersetzungen führte, nämlich der Streit um die von Richard Wagner und Franz Liszt repräsentierte Neudeutsche Schule mit ihrer Parteinahme für die programmatisch gebundene Musik.

Geboren wurde Ferdinand Hiller am 24. Oktober 1811 als Sohn des wohlhabenden jüdischen Kaufmanns Justus Hiller und seiner Frau Regina, geb. Sichel. Seine Kindheit und Jugend war trotz der materiellen Sicherheit vermutlich nicht ganz sorgenfrei; denn die unter napoleonischer Schirmherrschaft in Frankfurt eingeführte Gleichberechtigung der Juden wurde nach dem Wiener Kongress 1815 rückgängig gemacht. Im August 1819 kam es im Rahmen der sogenannten Hep-Hep-Krawalle in Frankfurt zu gewalttätigen antisemitischen Ausschreitungen, die mit Sicherheit nicht spurlos an dem knapp achtjährigen Knaben vorübergezogen sind. Er genoss eine Ausbildung in renommierten jüdischen Privatschulen, und sein Vater engagierte, als sich beim Sohne Neigung und Talent zur Musik bemerkbar machten, den Komponisten und Tastenvirtuosen Aloys Schmitt (1788–1866) als Klavierlehrer. Schmitt war gut vernetzt in der musikalischen Welt; er hatte etliche Jahre im Hause des Verlegers Johann Anton André in Offen-

bach verbracht und vermittelte seinem Schüler im Sommer 1822 die Bekanntschaft mit Fanny und Felix Mendelssohn Bartholdy. Seine Unterrichtsmethode war, so Hiller rückblickend, eine »*geistig poetisch anregende*«, die sich allerdings als »*technisch nicht bestimmt u.[nd] resolut genug*« erwies. Auf Anraten Louis Spohrs wurde der angehende Pianist zur weiteren Ausbildung nach Weimar zum dortigen Hofkapellmeister Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) geschickt. Hummels Unterricht war, so Hiller, »*sehr aufmerksam, was den Fingersatz anging, überaus streng in Bezug auf Deutlichkeit und Reinheit*«. Gleichwohl füllte er den Tätigkeitsdrang des Knaben nicht aus; dieser wurde von einer »*Componirwuth*« (Hiller) befallen, die Hummel nach anfänglichem Widerstreben förderte. Hiller verfasste außer Klavierwerken Tänze zu Weimarer Bällen, und am 30. Mai 1826 wurde im Hoftheater Schillers *Maria Stuart* mit der Schauspielmusik des 14-Jährigen aufgeführt. Die meisten dieser frühen Kompositionen fielen der Selbstkritik des jungen Komponisten zum Opfer; eines der wenigen verschonten Werke, ein Klavierquartett in h-Moll, erschien 1828 als sein op. 1 im Druck. Nachhaltigen Eindruck auf den Knaben machte eine im März 1827 gemeinsam mit Hummel unternommene Reise nach Wien: Er besuchte den bereits todkranken Beethoven und lernte Franz Schubert kennen. Im Mai holte ihn sein Vater aus Weimar ab, und die folgenden knapp anderthalb Jahre verbrachte er im Elternhaus, rezipierend, komponierend und gelegentlich Konzerte gebend. Im Oktober 1828 zog er weiter nach Paris. Empfehlungsschreiben von Hummel sorgten dafür, dass er alsbald mit den angesehensten Lehrern des Konservatoriums, Luigi Cherubini, Antoine Reicha und Jean-François Lesueur, in Kontakt stand.

Er freundete sich mit Chopin, Berlioz und Liszt an. Sein Verhältnis zu letzterem blieb aber, wie bereits angedeutet, nicht ungetrübt. Er trat in Konzerten von Berlioz als Pianist auf und brachte Anfang 1830 die erste Fassung seiner ersten Symphonie in e-Moll zur Aufführung. Etwa zur gleichen Zeit erhielt er eine mit 1800 Francs dotierte Professur am Königlichen Institut des Musikpädagogen Alexandre Choron (1771–1834), eine Stelle, die ihm freilich nicht viel einbrachte, da das Institut im Gefolge der Revolution vom Juli 1830 den finanziellen Rückhalt verlor. Gleichwohl war Hiller ein begeisterter Anhänger des Umsturzes und war im Herbst 1830 zeitweilig Mitglied der Nationalgarde. Eine Zeitlang sympathisierte er mit dem frühsozialistischen Lehren des Saint-Simonismus und versuchte vergeblich, Felix Mendelssohn, der sich von Dezember 1831 bis April 1832 in Paris aufhielt, dafür zu begeistern.

Der Tod seines Vaters am 5. April 1833 traf ihn sehr; er reiste zu seiner Mutter nach Frankfurt, die ihn im Herbst des Jahres nach Paris begleitete und in der Folge einen gut frequentierten Salon führte. Im Frühjahr 1836 kehrten Mutter und Sohn endgültig nach Frankfurt zurück. Hiller übernahm zeitweilig die Leitung des Frankfurter Cäcilienvereins für dessen erkrankten Leiter Johann Nepomuk Schelble, mit dem er noch vor seiner Weimarer Lehrzeit bekannt geworden war. Nachdem Schelble am 5. August 1837 gestorben war, machte sich Hiller Hoffnung auf seine Nachfolge, doch es erging ihm wie seinem Freund Mendelssohn fünf Jahre vorher mit der Berliner Singakademie: Er erhielt die Stelle nicht, weil, wie eine Zeitschrift damals schrieb, »nicht Wenige an ihm mehr den Israeliten, als den Künstler in Berücksichtigung nehmen.« Es ist nicht bekannt, welche Auswirkungen die Konfron-

tation mit antisemitischen Ressentiments auf den jungen Künstler hatte, zumal er, wie übrigens auch Mendelssohn, solche Vorfälle zumeist mit Schweigen überging. Aber er verließ Frankfurt umgehend und machte sich noch im August 1837 auf eine Reise nach Italien. Vorübergehend ließ er sich in Mailand und am Comer See nieder und versuchte sich an einer Oper namens *Romilda*, die am 8. Januar 1839 auf Empfehlung Rossinis an der Scala aufgeführt wurde und krachend durchfiel. Derweil war ihm seine Mutter nach Italien gefolgt; doch als sie schwer erkrankte, wandten sich Mutter und Sohn wieder nach Frankfurt. Regina Hiller starb am 22. September 1839 in Frankfurt. Mendelssohn, seit 1836 Musikdirektor des Gewandhausorchesters, lud den Trauernden nach Leipzig ein, der dort sein in Italien begonnenes Oratorium *Die Zerstörung Jerusalems* vollendete. Am 2. März 1840 wurde es mit großem Erfolg unter Leitung des Komponisten in Leipzig uraufgeführt. Im Nachhinein zählte Hiller »die letzten Tage meines Aufenthalts in Leipzig zu den ungetrübt glücklichsten meines Lebens.«

In den nächsten sieben Jahren führte er ein unstehtes Leben. Zuerst zog es ihn erneut nach Italien. 1841 heiratete er in Mailand die an der Scala engagierte Sängerin Antolka Hogé (1820–1896). Nach einem Jahr in Rom wandte sich das Paar im Sommer 1842 nach Frankfurt. In der Konzertsaison 1843/44 vertrat Hiller den nach Berlin verpflichteten Mendelssohn in Leipzig. Hier kam es zum nie mehr gekitteten Bruch mit Mendelssohn. Hiller selbst schrieb später gewunden von einer »Brouille, nur aus geselligen, nicht persönlichen Susceptibilitäten«. Von 1844 bis 1847 lebte das Ehepaar in Dresden; dort entfaltete Hiller, ohne eine offizielle Position inne zu haben, eine rege musikalische Tätigkeit. Er übernahm die Leitung der

Liedertafel, rief mit Schumann zusammen Abonnementskonzerte ins Leben und brachte mit mäßigem Erfolg zwei Opern zur Uraufführung. Er verkehrte viel mit Wagner (der ihn prompt um 2000 Taler anzupumpen versuchte) und stand in engem Kontakt mit Clara und Robert Schumann.

Doch er war auf der Suche nach einer festen Anstellung. 1847 wurde er Leiter des Musik- und des Gesangvereins in Düsseldorf; 1850 wechselte er als städtischer Kapellmeister nach Köln. Nun hatte er seine Lebensstellung gefunden, die er trotz mancher Ausbruchversuche bis zu seinem altersbedingten Rücktritt von allen Ämtern im Frühjahr 1884 beibehielt. 1851/52 unternahm er einen unglücklichen Versuch, seine Karriere international in Paris und London fortzusetzen; die mittlerweile vierköpfige Familie war bereits nach Paris umgezogen. Doch alle Bemühungen waren vergeblich; reumütig bat er im Herbst 1852 um Wiederanstellung in Köln. Nun blieb er unwiderruflich in der Domstadt und widerstand allen Abwerbeversuchen; selbst als ihm 1860 die Direktion der Leipziger Gewandhauskonzerte angeboten wurde, lehnte er ab.

Im Rheinland wurde er auf vielfältige Weise aktiv: er leitete die Konzerte der Concert Gesellschaft, die ab 1857 im Gürzenich stattfanden, formte die 1845 von Heinrich Dorn gegründete Rheinische Musikschule um zu einem Konservatorium nach Pariser und Leipziger Vorbild. Seine bedeutendsten Kompositionsschüler sind Max Bruch (1838–1920) und Engelbert Humperdinck (1854–1921). Auch als Musikschriftsteller betätigte er sich. Im sich anbahnenden Streit zwischen »Neudeutschen« und Klassizisten schlug er sich auf die Seite der Letzteren. Folgerichtig wurde die Verbindung zu Johannes Brahms, Joseph Joachim und Carl Reinecke ab dem Ende der 1850er

Jahre enger. Mit Liszt kam es 1857 nach einer Polemik Hillers in der *Kölnischen Zeitung* zum Bruch. Während seiner Kölner Zeit übernahm Hiller zwölfmal die prestigeträchtige Leitung des Niederrheinischen Musikfestes, das letzte Mal 1883 in Köln. Er war ein europaweit gefragter Gastdirigent mit Engagements in Paris, London, St. Petersburg und den skandinavischen Ländern. Zahlreiche Auszeichnungen krönten seine Karriere: Seit 1849 war er Mitglied der preußischen Akademie der Künste, 1868 wurde ihm von der Universität Bonn ein Ehrendoktorat verliehen, 1875 erhielt er den Orden der württembergischen Krone, der mit dem persönlichen, nicht vererbba- ren Adel verbunden war. 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, so dass 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 Gehlmann¹ verwendet:

Symphonie e-Moll HW 2.4.3

Entstehungszeit: 1829, revidiert 1830/31,
1. Version verloren

Simphonie de Victoire Es-Dur HW 2.4.2

Entstehungszeit: 1830, verloren

Symphonie f-Moll HW 2.4.4

Entstehungszeit: 1832; Finale revidiert 1833

Es muß doch Frühling werden HW 1.67

Entstehungszeit: 1848, revidiert 1854/55,
gedruckt 1865

Symphonie G-Dur *Im Freien* HW 2.4.11

Entstehungszeit: 1851/52, verloren

Symphonie C-Dur HW 2.4.6

Entstehungszeit: 1876/77

Die **Symphonie e-Moll op. 67 *Es muß doch Frühling werden* HW 1.67** ist nicht nur die einzige Symphonie Hillers, die im Druck erschien, sie ist auch seine bei Weitem erfolgreichste. Zwischen der Uraufführung am 25. Januar 1849 in Düsseldorf und der Drucklegung 1865 kam es zu zahlreichen Aufführungen, auch außerhalb von Hillers unmittelbarem Wirkungsbereich; im März 1858 erklang sie sogar in New York. Die Aufführungstradition brach indes nach der Reichsgründung 1871 weitgehend ab. Die Gründe für den Traditionsbruch wären eine eigene Untersuchung wert, zumal sie nicht nur Hillers Werk, son-

dern auch andere einst populäre Symphonien wie etwa Spohrs *Weihe der Töne* betraf.

Die Motive und Themen des Kopfsatzes (*Allegro energico e con fuoco*, e-Moll, $\frac{4}{4}$ -Takt) sind derart prägnant und kontrastreich, dass es schwerfällt, nicht an einen programmatischen Hintergrund zu glauben. Dem martialisch-resoluten Hauptthema, punktiert auftaktig, pausenzerrissen sowie durch auffahrende Gesten und 16tel-Läufe im *unisono* geprägt, geht ein Vorhang von drei Tönen voraus, welcher das spannungsreiche Intervall der großen Septime (als Leitton vor dem Dominantton H) synkopisch betont. Es wäre eine einfache Einleitungsgeste, wenn das dreitönige Motiv mit der Leittonspannung nicht im späteren Verlauf des Satzes noch eine bedeutende Rolle spielte, etwa gleich nach dem Abklingen des tumultuösen Anfangsthemas (0'36), dessen einzelne Motive in unterschiedlichen Konstellationen die folgende Überleitung prägen. Es folgen zwei Seitenthemen, ein lyrisches in C-Dur, anfangs von der Oboe vorgetragen (1'32), später von den Streichern übernommen (2'02), sowie ein durch eine aufsteigende Sequenz gebildetes in der gleichen Tonart (2'50), das sich zu leidenschaftlicher Emphase steigert. Zwischen beiden Themen steht ein plötzlich hereinbrechender Tuttiblock (2'14), welcher erneut mit Motiven aus dem Anfangsthema arbeitet. Abgeschlossen wird die Exposition durch eine Schlussgruppe mit befreiend wirkenden Triumph-Fanfaren (3'24). Die Durchführung (4'10) beginnt mit der allmählich sich verdichtenden Verarbeitung des dreitönigen Vorhang-Motivs, bis erneut ein Tuttiblock hereinbricht (5'10). Es folgt die Präsentation des ersten Seitenthemas (5'28) sowie die simultane Kombination von erstem und zweitem Seitenthema (6'03), beides im tonal stabilen Umfeld

von G-Dur, aber unterminiert von einer prägenden 16tel-Figur aus dem Hauptthema. Hier wird weniger im klassischen Sinne thematisch gearbeitet, als vielmehr das klangliche Potenzial des thematischen Materials exploriert, ähnlich der Verfahrensweise wie sie Hillers Kontrahent Franz Liszt in den 1850er Jahren unter dem Stichwort Thementransformation entwickelte. Nachdem das Steigerungspotenzial des zweiten Seitenthemas in Kombination mit Motiven aus dem Hauptthema genutzt wird (6'13), werden die Triumphfanfaren der Schlussgruppe ins Bedrohliche gewendet (6'49). Eine Phase des Spannungsaufbaus mittels Septimenmotiv leitet schließlich über zur Reprise (7'37), die mit verkürztem Hauptsatz, erstem Seitenthema (8'22), Tutti block (8'52), zweitem Seitenthema (9'21) in E-Dur und fanfarenhafter Schlussgruppe (9'53), die nach e-Moll zurückkehrt, konventionell verfährt. Es folgt eine Coda (10'43), welche dem zweiten Seitenthema einen klagenden Duktus verleiht, um danach mit Hilfe des Septimenmotivs und der 16tel-Figur zur Schlussteigerung (11'00) anzusetzen.

Der zweite Satz (*Adagio*, C-Dur, $\frac{3}{8}$ -Takt) folgt zwar im Groben der für langsame Sätze lang erprobten Form eines Sonatensatzes ohne (bzw. mit nur rudimentär ausgeprägter) Durchführung. Doch Hiller gibt dem Satz durch harmonische Einfälle ein individuelles Profil. So beginnt das Hauptthema tonartfremd in F und kommt erst in seinem Verlauf zur Grundtonart, was ihm anfangs ein eigentümlich vagierendes, basislos schwebendes Ambiente verleiht. Die ausgedehnte Überleitung (1'33) steigert sich, unter gelegentlicher Verwendung der Anfangsmotivik, bis zu einem fortissimo-Ausbruch, während der Seitensatz (2'28) in G-Dur einen pastoral-idyllischen Charakter aufweist. Die rudimentäre Durch-

führung (3'02) beginnt mit der Wiederaufnahme des Mittelteils aus dem Hauptsatz (vgl. 0'48) und streift den Hauptthemenkopf (3'27). Was als Höhepunkt der Durchführung erscheinen könnte (3'39) erweist sich im Nachhinein als Beginn der Reprise. Obwohl der Hauptsatz auf sieben Takte gekürzt ist, verläuft sie mit Überleitung (3'59) und Seitensatz in der Grundtonart (4'40) regelmäßig. Eine Coda (5'16) bringt den Kopf des Hauptthemas abschließend in triumphaler Gestalt, mit Blechbläserfanfaren glorifiziert.

Der Hauptteil des nicht als solches bezeichneten Scherzos (*Allegro vivace*, a-Moll, $\frac{2}{4}$ -Takt) scheint der Feenwelt des Sommernachttraums entsprungen zu sein: im *tremolando* flirrende, mehrfach geteilte Violinen, einfache, dreiklangsbetonte Motivik, in den Holzbläsern oder *pizzicato* in den Streichern, im späteren Verlauf rasante *unisono*-Läufe in Streichern und Bläsern (1'17) in e-Moll, alles in größter Leichtigkeit und Luftigkeit – all das lässt den Gedanken aufkommen, Hiller habe das Klangidiom von Mendelssohns berühmter Schauspielmusik zur Komödie von Shakespeare auf eine ihm eigene Weise weiter entwickeln wollen. Ein Mittelteil in A-Dur (3'23) kontrastiert dazu mit statischen Akkorden in den Bläsern, später in den Streichern, doch auch hier mischen sich die gebrochenen Dreiklänge des Hauptteils als Begleitmuster ein (erstmalig 3'35). Die Wiederkehr des Hauptteils (4'14) ist gekürzt, die *unisono*-Läufe (5'12) sind in die Grundtonart versetzt. Eine kurze Coda (6'01) bringt eine Reminiszenz an den ruhigeren Mittelteil und verklingt im *pianissimo*.

Der letzte Satz (*Finale. Allegro vivace*, E-Dur, $\frac{3}{8}$ -Takt) folgt zwar äußerlich mit Überleitung (0'37), dominantischem Seitensatz (1'14), Schlussgruppe (1'59), Durchführung (2'55), Reprise (4'12) mit stark verkürztem Hauptsatz, Überleitung (4'20), Seiten-

satz in der Grundtonart (5'03) sowie Schlussgruppe (5'50) und Coda (6'49) dem Schema der Sonatenform. Auch gibt es thematische Bezüge, die allerdings quer zum formalen Sinn der Sonatenform stehen: So greift die Schlussgruppe (1'59 bzw. 5'50) einen kurzen Melodiezug aus dem Hauptsatz (0'30 bzw. Reprisebeginn 4'12) auf und baut ihn zu einer lyrischen Szene aus, die keinerlei schließenden Charakter hat. Doch der ganze Verlauf des Satzes bringt durchgehend einen derart einheitlichen Affekt zum Ausdruck, dass von Themenkontrasten oder motivischer Arbeit kaum die Rede sein kann. Wie beim Kopfsatz drängt sich die Vermutung auf, Hiller habe programmatische Intentionen verfolgt. Setzt man den Titel der Symphonie mit dem Ausdruckscharakter des Satzes in Verbindung, so ergibt sich der Eindruck einer Freudenfeier, eines Volksfestes nach vollzogenem Freiheitskampf. Von martialischen Tönen findet sich nun keine Spur, aber vom Ausdruck ausgelassenen Feierns, Tanzens und Jubelns umso mehr. Sieht man das Werk als Teil der symphonischen Tradition, so könnte man vermuten, Hiller habe ein Seitenstück zum Finale von Beethovens siebenter Symphonie schaffen wollen, dieser »Apotheose des Tanzes«, wie Richard Wagner sie genannt hat.

Hiller vollendete seine **Symphonie f-Moll HW 2.4.4** im Oktober 1832 in Paris. Im Juli 1833 gab er ihr ein »neues Finale«, wie Hillers eigenhändiges Werkverzeichnis festhält (das ursprüngliche Finale ist nicht erhalten). Uraufgeführt wurde das Werk am 15. Dezember 1833 als Hillers zweite Symphonie; als erste Symphonie wurde die Symphonie e-Moll HW 2.4.3 in überarbeiteter Fassung angesehen, von der die letzten beiden Sätze im gleichen Konzert aufgeführt wurden. Die *Simphonie de Victoire* wurde

nie aufgeführt und deshalb nicht mitgerechnet. Von der Kritik wurde die Symphonie f-Moll zwiespältig aufgenommen: Zwar wurde von großem Talent und geschickter Orchestrierung gesprochen, aber man warf ihm auch einen Mangel an Melodie und fehlende formale Klarheit vor. Hiller beließ es dabei, und nach seiner Rückkehr nach Deutschland im Frühjahr 1836 war nie wieder die Rede von diesem Werk.

Der Vorwurf mangelnder formaler Klarheit lässt sich insofern nachvollziehen, als im Kopfsatz (*Allegro con fuoco*, f-Moll, $\frac{3}{4}$ -Takt) die herkömmliche Sonatenform zwar das grundlegende Schema bildet, aber durch individuelle formale Einfälle ihren Sinn verliert. Das achttaktige Eingangstutti im *fortissimo* bildet eine Art Scharnier, das als eine Art Erinnerungsmarke an jeder formalen Zäsur vollständig oder verkürzt aufgerufen wird – so als ob demonstrativ darauf hingewiesen werden soll, dass ein neuer Formteil beginnt. So trennt es, auf sechs Takte verkürzt, Hauptsatz von Überleitung (0'41) und Exposition von Durchführung (2'38). Selbstverständlich steht es auch am Beginn der stark verkürzten Reprise (5'20) und dient in der Coda (7'04), durch Sequenzierungen einzelner Motive verlängert, zur Bildung einer grandios schließenden Klimax. Zwar gibt es einen vom Klangcharakter und Faktur zum Hauptsatz kontrastierenden Seitensatz (1'27 bzw. 6'13), aber Überleitung (0'48) und Schlussgruppe (2'16) gehen nicht in ihrer formalen Funktion auf. Beide Formteile bringen neues motivisches Material, bilden eigene Steigerungsphasen aus und beziehen sich motivisch aufeinander. In der Reprise werden Hauptsatz und Überleitung miteinander verschränkt; 16tel-Läufe aus letzterem kontrapunktieren Motive aus ersterem, und zwar bereits direkt nach Erklingen des mottohaften Anfangstutts

(ab 5'32). Der Seitensatz (6'14) ist numehr auf wenige Takte verkürzt und wird rüde vom Einbruch der Schlussgruppe (6'25) unterbrochen.

Anstelle eines Scherzos enthält das Werk ein *Capriccioso* (*Molto vivace*, c-Moll, $\frac{2}{4}$ -Takt), dessen Hauptteil (Dacapo 3'49) mit einem rhythmisch markanten Trompetensignal beginnt und danach in beständiger Achtelmotorik in den Streichern zu einem Fugato ansetzt. Neben dem rhythmisch markanten und dem motorisch gleichmäßigen Motiv ist ein dreitöniges, durch seine Intervalle und durch augmentierte Rhythmik eingängiges Signal von Bedeutung (erstmal 1'19 im Horn; Dacapo 4'28), das späterhin, metrisch in einen $\frac{3}{2}$ -Takt umgedeutet, die beständige Motorik mit Emphase unterbricht (2'18; Dacapo 5'29). Ein nicht als Trio bezeichneter Mittelteil (2'52) wechselt nach G-Dur und stellt der hektischen Motorik heitere Gelassenheit entgegen, wenn er auch episodisch durchführungsartige Züge entfaltet (etwa ab 3'30). Eine sich an das ausgeschriebene Dacapo anschließende Coda (6'03) bringt nach Moll versetzte Reminiszenzen an das Thema des Mittelteils, bevor die Wiederkehr der Achtelmotorik (6'21) eine grandiose Schlusssteigerung einleitet.

Im dritten Satz (*Adagio non troppo*, As-Dur, $\frac{3}{8}$ -Takt) herrscht eine idyllische Stimmung vor. Wie der entsprechende Satz der Frühlings-Symphonie folgt er dem Modell eines Sonatensatzes mit nur rudimentärer Durchführung. Das Hauptthema ist eine in der Oboe vorgestellte romanzenhafte Melodie, die sich auf nahezu 30 Takten ausbreitet. Nach einer knappen Überleitung (1'20) erklingt das rhythmisch belebtere und durch den Wechsel von tiefen und hohen Streichern instrumentatorisch durchbrochene Seitenthema in der Dominanttonart Es-Dur (1'44). Unvermittelt bricht das Hauptthema

ein, im *fortissimo* und nach Moll gewendet (2'24). Es ist indes ein kurzes Aufbegehren, denn nach wenigen Takten weicht es einer harmonischen Rückleitung zur Grundtonart, mit welcher unter Verwendung von Motiven aus der Überleitung der Eintritt der Reprise (3'06) vorbereitet wird. Das nunmehr den Violinen anvertraute Hauptthema steigert sich unter rhythmisch belebteren Begleitfiguren zu verhaltener Emphase. Im Anschluss setzt ohne Überleitung das Seitenthema ein (4'21), dessen Melodie nunmehr in der Klarinette erklingt. Eine Coda (5'17), in welcher der Kopf des Hauptthemas in Klarinette und Fagott sowie Motive aus der Überleitung in den Streichern simultan erklingen, beschließt den Satz. Auch in diesem Satz wird die zugrundeliegende Sonatenform durch heterogene Gestaltungselemente modifiziert: Die Reprise restituiert nicht nur Haupt- und Seitenthema, sondern präsentiert sie in dynamisch und instrumentatorisch gesteigerter Form. Die Sonatenform wird durch eine Steigerungsform überlagert.

Ähnlich frei verfährt auch der letzte Satz (*Finale. Allegro assai*, F-Dur, $\frac{2}{4}$ -Takt). Zwar entspricht die dort anzutreffende Kombination von Sonatensatz und Rondoform durchaus der symphonischen Tradition: So folgt dem Hauptthema oder Refrain eine Überleitung oder ein 1. Couplet in a-Moll (1'12); ein zweites Erklingen des Refrains (2'19) leitet einen durchführungsartigen Abschnitt (oder das 2. Couplet) ein (3'31). Der dritte Refrain (oder die Reprise) übernimmt den Anfang wörtlich (4'07), während das 3. Couplet das erste in g-Moll wiederaufnimmt. Eine Coda beschließt den Satz mit Material aus der Überleitung (5'59) und dem zu triumphaler Größe gesteigerten Anfangsmotiv des Rondotheemas (6'21). Doch diese an sich schon

ambivalente Form wird überlagert durch teils die Form konterkarierende dramaturgische Einfälle: So ist dem Hauptthema (dem Refrain) in Exposition (0'20) und Reprise (4'35) ein choralartiger Holzblä-sersatz vorgeschaltet, in den Motivketten des späteren Themas in den Streichern hineinragen. Es gibt kein eigentliches Seitenthema in der Dominant-tonart, stattdessen eine melancholische Melodie in Moll in der Überleitung (1'12; Reprise 4'54), dem sich ein Orchestertutti in D-Dur (1'39) bzw. in der Reprise F-Dur (5'21) anschließt. Erkennbar ist der Versuch, Originalität und Tradition miteinander zu vermitteln.

– Bert Hagels

¹ 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)

Die Geschichte des **Brandenburgischen Staatsorchesters Frankfurt** (BSOF) reicht bis ins Jahr 1842 zurück. Nach der Einheit Deutschlands etablierte es sich als ein weit über Brandenburg hinauswirkendes Sinfonieorchester. Dies spiegelt sich in der regen Gastspieltätigkeit wider, die dieses Orchester zu Konzertreisen quer durch Deutschland, regelmäßig nach Polen, in zahlreiche Länder Europas, wiederholt nach Japan und in dieser Saison erstmals nach China führt.

Das BSOF ist mit 86 Musiker-Stellen das größte Sinfonieorchester Brandenburgs und dessen einziges A-Orchester. Es wurde 1995 von der Landesregierung zum Staatsorchester erhoben und gehört zu den wichtigsten Stützen des Musik- und Kulturlebens in Brandenburg. Es spielt eine Vielzahl von Konzerten in Potsdam, gastiert jährlich beim Choriner Musiksommer, bei der Kammeroper Schloss Rheinsberg, in Neuruppin, Senftenberg, Schwedt und vielen anderen Orten der Mark. Zudem tritt dieses in Frankfurt an der Oder beheimatete Orchester auf Einladung des Philharmonischen Chores Berlin regelmäßig in der Berliner Philharmonie auf und gastiert 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. Zu den besonderen Projekten in jüngster Zeit gehören die Aufnahmen der Flötenkonzerte von Siegfried Matthus, Günter Kochan und Gisbert Näther mit der Flötistin Claudia Stein für Deutschlandfunk Kultur und die von der deutschen, österreichischen und Schweizer Presse gefeierten Einspielungen der Ouvertüren von Paul Lincke unter der Leitung von Ernst Theis.

Stars der Klassik-Szene sind regelmäßig Gast des BSOF, das mit Sabine Meyer, Simone Kermes, Sharon Kam, Ivo Pogorelich, Shlomo Mintz, Daniel Hope, Mstislav Rostropowitsch, Katharine Mehrling, Martin Helmchen, Alban Gerhardt und der mehrfach ausgezeichneten Schauspielerin Martina Gedeck zusammenarbeiten durfte. In der Saison 2024/25 konzertieren unter anderem Ernest Hoetzl, Marc Piollet, Kolja Blacher, Anastasia Kobekina und Georg Breinschmid beim BSOF.

Seit 2019 lädt das BSOF zu jeder Spielzeit einen »Artist in Residence« ein. 2023/24 arbeitete es mit dem Hornisten und Grammy-Classic-Gewinner Radek Baborák zusammen. Vor ihm waren die Geigerin Tianwa Yang, der Trompeter Simon Höfele, der Schlagzeuger Alexej Gerassimez, der Cellist Maximilian Hornung und der Pianist Andreas Boyde »Artist in Residence« des BSOF.

2024/25 folgt Matthias Schorn, der sowohl als Solo-Klarinettist der Wiener Philharmoniker als auch als Solist weltweit an den ersten Häusern gastiert. Während seiner Residence wird er Werke von Mozart, Weber und Rossini spielen, aber auch seine Band »Faltenradio« mitbringen.

Das BSOF nimmt in jeder Spielzeit Uraufführungen ins Programm auf und verhilft spannenden Werken interessanter Newcomer genauso zur Premiere wie jenen von international etablierten Komponisten. So glänzte das BSOF jüngst mit den Uraufführungen von Samuel Adlers »Short Symphony« und Steffen Schleiermachers »Drei Oden für Beethoven« – zusammen mit dem Philharmonischen Chor Berlin in der Berliner Philharmonie. In der Saison 2024/25 stehen gleich mehrere Uraufführungen – auch von jungen Komponisten – auf dem Programm. Denn dem BSOF ist es ein großes Anliegen, junge Talente

zu fördern. Deshalb kooperiert es seit vielen Jahren mit der Berliner Universität der Künste, der Berliner Musikhochschule »Hanns Eisler« und dem Forum Dirigieren.

Mehrfach ausgezeichnet wurde das BSOF für seine Education-Arbeit. Mit seinen Projekten, in die seit Jahren unzählige Kinder und Jugendliche aus Ostbrandenburg und der polnischen Nachbarregion eingebunden sind, setzt es bei der kulturellen Bildung und dem interkulturellen Dialog neue Maßstäbe. Dabei arbeitet das BSOF mit seinem ehemaligen Chefdirigenten und jetzigem 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 sehr gelobten Kinderopern »Wagner für Kinder« und erprobt neue, publikumswirksame Formate – unter anderem mit dem dänischen Rune Thorsteinsson Patchwork Trio.

Seit der Spielzeit 2018/19 ist Jörg-Peter Weigle Generalmusikdirektor und Künstlerischer Leiter und Roland Ott Intendant des BSOF. Gemeinsam haben sie das Repertoire des Staatsorchesters um neue Facetten bereichert. Davon zeugen etliche Cross-over-Projekte, neue Kammermusikreihen, Konzerte an ungewöhnlichen Orten, Bigband-Konzerte und multimediale Projekte wie das Konzert zur Potsdamer Edvard-Munch-Ausstellungen mit dem Schauspieler Jörg Hartmann (»Tatort«, »Berlin Weissensee«) – eine Kooperation mit dem Museum Barberini und dem Nikolausaal Potsdam.

Zudem hat das BSOF mit einer Serie neuer Schulprojekte, die verschiedene »Spannungsfelder« ausloten, sein Angebot für »Junge Hörer« ausgebaut und erweitert seine Gastspieltätigkeit mit Konzerten

in der Tonhalle Zürich, bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, in der Kölner Philharmonie und in Österreich. Auch die chorsinfonische Arbeit des BSOF haben Jörg-Peter Weigle und Roland Ott auf ein neues Niveau gehoben und intensivierten oder initiierten die Zusammenarbeit mit dem Philharmonischen Chor Berlin, der Berliner Domkantorei, der Frankfurter Singakademie und dem Adoramus Kammerchor Stubice.

In der Saison 2024/25 präsentiert das BSOF unter dem Motto »TraumOderWirklichkeit« ein Programm, das von der Wiener Klassik, über große Sinfonik der Romantik bis hin zu Werken zeitgenössischer Komponisten reicht. Ein besonderer Höhepunkt in dieser Spielzeit wird die erste China-Tournee des Orchesters sein, die quer durchs Land und in Millionenstädte wie Shanghai, Chongquin und Shenyang führt. In dieser Spielzeit ist das Brandenburgische Staatsorchester außerdem erstmals zu Gast im berühmten Goldenen Saal der Stadt Wien und in Klagenfurt.

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 Warsawy, 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 Hug-Verlag 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 Konzertfassung 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.



Howard Griffiths

Ferdinand Hiller, Symphonies
“Es muß doch Frühling werden”
(The springtime cometh surely) & F minor

Es muß doch Frühling werden—is a verse from the poem *Hoffnung* (Hope), which was published by the very popular 19th-century poet Emanuel Geibel (1815–1884) in 1841. The line (the clumsy term *doch* (surely) is original) programmatically concludes the first and the last of seven stanzas of the poem, the first half of which depicts inclement weather and the looming winter, while the second half evokes the arrival of spring with the greening earth, sunny skies and blooming boughs. Given the circumstances of reactionary censorship during the previous March, this imagery depicting the seasons was widely regarded as a political metaphor. Specifically, it was meant as an expression of hope for a ‘Spring of Nations’, the rising of the peoples of Europe against arbitrary rule without constitutional safeguards and, in Germany, the territorial fragmentation resulting from feudalism. Spring finally manifested itself as the March Revolution of 1848, and a number of composers gave symphonic expression to their revolutionary enthusiasm. Louis Spohr (1784–1859), court music director in Kassel, took up this metaphor and wrote a *Symphony of Seasons* that begins with winter, in defiance of tradition but in line with the political subtext. Ferdinand Hiller (1811–85), then music director in Düsseldorf, was also moved by these events and composed a symphony in E minor in the second half of 1848, to which he gave the subtitle *Es muß doch Frühling werden* (The springtime cometh surely). He refrained from any further explanation; the reference to current events must have been obvious anyway. Earlier, when he was in Paris in 1830

and witnessed the July Revolution first hand, he had approached things differently. At that time, he wrote a *Symphonie de Victoire* (now lost) the four movements of which each with programmatic titles. The fact that he was now content with one mere poetic allusion may have been influenced by his conversations with Felix Mendelssohn Bartholdy, with whom he had been friends since his youth. And perhaps this was also an early sign of the antagonism between the two musical factions that led to fierce aesthetic disputes in the 1850s and 1860s, namely the conflict regarding the New German School, represented by Richard Wagner and Franz Liszt, with its advocacy of programmatically linked music.

Ferdinand Hiller was born on 24 October 1811, the son of the wealthy Jewish merchant Justus Hiller and his wife Regina, née Sichel. Despite his relative economic security, his childhood and adolescence were probably not carefree, since the equality of Jews introduced under the Napoleonic occupation of Frankfurt was rescinded by the Congress of Vienna in 1815. In August 1819, there were violent pogroms during the so-called “Hep-Hep Riots” in Frankfurt, which certainly did not go unnoticed by the boy, then nearly eight years old. He was educated in renowned Jewish private schools, and as soon as his inclination and talent for music were discovered, his father hired the composer and keyboard virtuoso Aloys Schmitt (1788–1866) to be his piano teacher. Schmitt was well connected in the music scene; he had spent several years with the publisher Johann Anton André in Offenbach and introduced his pupil to Fanny and Felix Mendelssohn Bartholdy in the summer of 1822. His teaching methods, as Hiller recalled, were “*intellectually and poetically stimulating*”, but “*technically not specific or ada-*

mant enough”. Upon the recommendation of Louis Spohr, the budding pianist was sent to Weimar to court conductor Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) to further his education. According to Hiller, Hummel’s lessons were “*very demanding in terms of fingerings, and quite strict when it came to clarity and purity*”. At the same time, the boy’s *Componirwuth* (Hiller’s word—loosely “primal urge to compose”) was not sated; he was compelled to compose, which Hummel fostered after his initial trepidation. In addition to piano pieces, Hiller composed dances for Weimar’s ballroom scene, and on 30 May 1826, the 14-year old’s incidental music to Schiller’s *Maria Stuart* was premiered in the court theater. Most of these early compositions fell victim to the composer’s self-criticism; one of the few works that survived from that time is a piano quartet in B minor, which was printed in 1828 as his Op. 1. The boy’s formative years were influenced by a trip to Vienna with Hummel in March of 1827. He visited Beethoven, who was already terminally ill at the time, and also met Franz Schubert. In May, his father picked him up in Weimar and he spent the following one and a half years with his parents studying, composing and occasionally giving concerts. In October 1828, he moved to Paris. Letters of recommendation from Hummel made it possible for him to have contact with the most renowned teachers of the conservatory at the time, including Luigi Cherubini, Antoine Reicha and Jean-François Lesueur. He also became friends with Chopin, Berlioz and Liszt. But his relationship with the latter, as already alluded to, was complicated. He performed in Berlioz’s concerts as a pianist and the first version of his First Symphony in E minor was premiered in early 1830. At around the same time, he received a professorship,

endowed with 1800 francs, at the Royal Institute of music teacher Alexandre Choron (1771–1834). However, the appointment was not of much use, since the school lost its financial support as a result of the July Revolution of 1830. Even so, Hiller was an enthusiastic supporter of the revolution. He was even a member of the French National Guard for a time in the autumn of 1830. He also sympathised with the early socialist teachings of Henri de Saint-Simon and tried in vain to inspire Felix Mendelssohn, who stayed in Paris from December 1831 to April 1832, with his ideas.

The death of his father on 5 April 1833 affected him deeply; he travelled to his mother in Frankfurt. She then accompanied him to Paris in the fall of that year and hosted a well-frequented salon as a result. In the spring of 1836, he and his mother returned to Frankfurt for good. Hiller took over the direction of Frankfurt's *Cäcilienverein* for a time to relieve director Johann Nepomuk Schelble, who was ill and who he had known even before his education in Weimar. After Schelble's death on 5 August 1837, Hiller hoped to succeed him, but he shared the same fate as his friend Mendelssohn five years earlier with the Berlin *Singakademie*. He did not receive the position because, as a magazine wrote at the time, 'not a few see him more as an Israelite than an artist.' It is not known what effect such anti-Semitic sentiment had on the young artist, especially since he, like Mendelssohn, mostly kept silent about such incidents. But he immediately left Frankfurt and made a journey to Italy in August 1837. He settled temporarily in Milan and on Lake Como and tried his hand at an opera called *Romilda*, which was performed at La Scala on 8 January 1839 at Rossini's recommendation and was a resounding

failure. Meanwhile, his mother followed him to Italy; but when she became seriously ill, both mother and son returned to Frankfurt. Regina Hiller died there on 22 September 1839. Mendelssohn, music director of the Gewandhaus Orchestra since 1836, invited the mourning composer to Leipzig. There, Hiller completed his oratorio *The Destruction of Jerusalem*, which he had begun in Italy. It premiered in Leipzig on 2 March 1840 under the direction of the composer and was a great success. In retrospect, Hiller thought 'the last days of my stay in Leipzig were among the most untroubled and happiest of my life.'

Over the next seven years, he led a restless life. First, he returned to Italy. In 1841, he married Antolka Hogé (1820–1896) in Milan, a singer at La Scala. After a year in Rome, the couple moved to Frankfurt in the summer of 1842. During the 1843–44 concert season, Hiller subbed in for Mendelssohn in Leipzig, who had his own engagement in Berlin. It was then that the irreparable rift with Mendelssohn occurred. Hiller himself later wrote in a roundabout way of a "tussle only due to social, not personal pettishness." From 1844 to 1847, the couple lived in Dresden, where Hiller was very active musically but did not hold an official position. He took over the management of the *Liedertafel*, launched a series subscription concerts together with Schumann and premiered two operas with moderate success. He often associated with Wagner (who promptly tried to borrow 2,000 thalers from him) and was in close contact with Clara and Robert Schumann.

However, he was searching for a more permanent position. In 1847, he became director of a music and vocal society in Düsseldorf; in 1850, he moved to Cologne as its municipal conductor. Now he had found his job for life, which he kept despite many

attempts to leave. His mandatory retirement from all his posts took place in the spring of 1884. In 1851–52, he made an unsuccessful attempt to continue his international career in Paris and London; the family, which had grown to four members, had already moved to Paris. But all efforts were in vain; in the autumn of 1852, he regretfully asked to be reinstated in Cologne. He remained in the city for good and resisted all attempts to lure him away; even when he was asked to become the director of the Leipzig Gewandhaus concerts in 1860, he refused.

He was active in many parts of the Rhineland. He conducted the concerts of the concert society that took place starting in 1857 in Gürzenich. He also reshaped the Rhine Music School, founded in 1845 by Heinrich Dorn, into a conservatory based on the role models of Paris and Leipzig. His most important composition students include Max Bruch (1838–1920) and Engelbert Humperdinck (1854–1921). He also authored texts on music. In the escalating conflict between the "New German" style and the classicists, he chose to side with the latter. As a consequence, his connection to Johannes Brahms, Joseph Joachim and Carl Reinecke became closer starting at the end of the 1850s. He finally broke with Liszt in 1857 after Hiller's tirade in the *Kölnische Zeitung*. During his time in Cologne, Hiller directed the prestigious Lower Rhine Music Festival twelve times. The last time was in Cologne in 1883. He was a sought-after guest conductor throughout Europe with appearances in Paris, London, St. Petersburg and the Scandinavian countries. His career was crowned with several awards. He became a member of the Prussian Academy of Arts in 1849. In 1868, he received an honorary doctorate from the University of Bonn. In 1875 he received an order of the

Württemberg Crown, who bestowed a non-hereditary noble's title on him. 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 of "composition" as being his "main business". This is confirmed by a catalogue of 207 works with opus numbers and around 350 more without. Unfortunately, a substantial number of these have been lost (not including his early works). Among his compositions 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 to the *Werkkatalog* by Michael Gehlmann.¹

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

Not only is **Symphony in E minor Op. 67 "Es muß doch Frühling werden"** (*The springtime cometh surely*) HW 1.67 Hiller's only symphony that appeared in print, it is also by far his most successful. There were many performances of it between its premiere on 25 January 1849 and its printing in 1865, including those outside of Hiller's immediate area of influence; it was even played in New York in March of 1858. The performance tradition came mostly to a halt after the founding of the German Empire in 1871. The reasons for the break in tradition would be worth investigating, for they did not only affect Hiller's work, but also once popular symphonies such as Spohr's *Weihe der Töne*.

The motifs and themes of the first movement (*Allegro energico e con fuoco*, E minor, 4/4-time) are so pithy and full of contrasts that it is difficult to believe that there is no programme. The martial, resolute main theme, characterised by dotted upbeats, interrupted by rests, driving gestures and 16-th note runs in unison, is anticipated by three notes, where the tension-filled major seventh interval (as the leading tone of the dominant B natural) is emphasised as a syncopation. It would be a simple introductory gesture if the three-note motif with the leading-note tension did not play an important role later in the movement, just after the tumultuous opening theme (0'36) settles down. But these individual motifs shape the following transition in different incarnations. Two secondary themes follow, one lyrical in C major, in-

troduced by the oboe (1'32), then taken up by the strings (2'02), and another based on an ascending sequence in the same key (2'50), which builds to passionate intensity. Between the two themes, there is a sudden tutti (2'14), which again features motifs from the opening theme. The exposition concludes with a final section with liberating fanfares of triumph (3'24). The development (4'10) begins with a gradually intensifying variation of the three-note opening motif before another tutti bursts forth (5'10). The presentation of the first secondary theme follows (5'28) as well as the simultaneous combination of the first and second secondary themes (6'03). Both are in a tonally stable environment of G major, but undermined by an impressive 16th-note figure from the main theme. There is less thematic development in the Classical sense and more an exploration of the timbral potential of the thematic material. This is similar to the method developed by Hiller's rival Franz Liszt in the 1850s, known as thematic transformation. After the potential of increase of the second secondary theme in combination with motifs from the main theme have been exhausted (6'13), the triumphant fanfares from the final section turn to something more threatening (6'49). A phase of built-up tension using the seventh motif ultimately leads to the recapitulation (7'37), which follows a conventional path with an abridged main theme, first secondary theme (8'22), tutti (8'52), second secondary theme (9'21) in E major, and fanfare-laden final section (9'53), which returns to E minor. This is followed by a coda (10'43), which features the second secondary theme in a characteristic melancholy mood, leading to the final climax (11'00) with the help of the seventh motif and the 16th-note figure.

The second movement (*Adagio*, C major, $\frac{3}{8}$ -time) roughly follows the tried and tested form for slow movements, meaning a sonata movement without a development section (or only a rudimentary one). However, Hiller gives this movement a unique profile with his harmonic ideas. The main theme begins in F, which is foreign to the tonality, arriving at the main tonality only later. This lends the mood a sense of peculiarity, vagueness and aimlessly floating. The extended transition (1'33) increases in intensity using occasional motifs from the beginning until an outburst in *fortissimo*, whereas the secondary theme (2'28) in G major has a pastorale and idyllic character. The rudimentary development (3'02) begins with the repeat of the middle section from the first movement (cf. 0'48) and veers around to the beginning of the main theme (3'27). What could be construed as the climax of the development (3'39) proves in retrospect to be the beginning of the recapitulation. Although the main theme is shortened to seven bars here, it follows a regular pattern with a transition (3'59) and secondary theme in the main key (4'40). A coda (5'16) features a concluding triumphant statement of the main theme, glorified by brass fanfares.

The main section of the Scherzo (*Allegro vivace*, A minor, $\frac{3}{4}$ time), which is not labelled as such, seems to have sprung from the fairy world of *A Midsummer Night's Dream*—whirring *tremolando*, divisi violins, simple, triadic motifs in the woodwinds and *pizzicato* in the strings, followed by rapid unison runs in strings and winds (1'17) in E minor, all with the greatest lightness and airiness. All this gives rise to the idea that Hiller wanted to develop the sound idiom of Mendelssohn's famous incidental music to Shakespeare's comedy in his own unique way. The middle section in A major (3'23) forms a con-

trast with static chords in the winds and later in the strings. But here, the broken triads of the main section are interspersed as an accompanying pattern (initially at 3'35). The return of the main section (4'14) is abridged and the unison runs (5'12) are in the tonic key. A short coda (6'01) is a reminiscence of the quiet middle section and fades to *pianissimo*.

The last movement (*Finale. Allegro vivace*, E major, $\frac{3}{8}$ time) is superficially in sonata form, featuring a transition (0'37), a dominant-like secondary theme (1'14), a final section (1'59), development (2'55), and a recapitulation (4'12) with a greatly abbreviated main section, transition (4'20), secondary section in the home key (5'03) as well as the final section (5'50) and coda (6'49). There are also thematic references, although these are at odds with the formal setting of the sonata. The final section (1'59 or 5'50) takes up a short melody from the first movement (0'30 or the beginning of the reprise 4'12) and expands it into a lyrical scene that has no concluding character. But the entire progression of the movement expresses such a consistent affect that we can hardly speak of thematic contrasts or motivic development. Just as the first movement, there is the presumption that Hiller was pursuing programmatic intentions. Given the title of the symphony and the expressive character of the movement, the impression is of a celebration of joy, a folk festival after a successful battle for freedom. There is no trace of martiality here, but the expression of exuberant celebration, dancing and jubilation is all the more present. If the work is seen as part of the symphonic tradition, we might suspect that Hiller wanted to create a companion piece to the finale of Beethoven's Seventh Symphony, that 'apotheosis of dance', as Richard Wagner called it.

Hiller completed his **Symphony in F minor HW 2.4.4** in Paris in October 1832. In July 1833, he gave it a 'new finale', as Hiller's handwritten catalogue of works notes (the original finale did not survive). The work was premiered on 15 December 1833 as Hiller's second symphony; the revised version of the Symphony in E minor HW 2.4.3. was regarded as his first symphony, of which the last two movements were performed in the same concert. The *Simphonie de Victoire* has never been performed and is therefore not counted. The symphony in F minor received mixed reviews. Although the critics spoke of his great talent and skilful orchestration, they also accused him of lacking melodic invention and formal clarity. Hiller capitulated, and after his return to Germany in the spring of 1836, the work was never mentioned again.

The criticism regarding a lack of formal clarity is understandable in that the conventional sonata form in the first movement (*Allegro con fuoco*, F minor, $\frac{3}{4}$ time) follows the basic structure, but loses its meaning through eccentric formal incursions. The eight-bar opening tutti *fortissimo* forms a kind of pivot point that is recalled in full or abbreviated form at each caesura and is used as a kind of memory marker—as if to demonstrate that a new section of the form is beginning. Shortened to six bars, it separates the main theme from the transition (0'41) and the exposition from the development (2'38). Naturally, it also sounds at the beginning of the greatly abridged recapitulation (5'20) and in the coda (7'04), extended by sequencing individual motifs, it forms a grand final climax. Although there is a contrasting secondary theme (1'27 and 6'13) in terms of timbral character and structure, the transition (0'48) and final section (2'16) do not do justice to their formal functions.

Both formal sections of the piece introduce new thematic material, develop their own phases of intensification and refer to each other thematically. In the recapitulation, the main theme and transition are intertwined; 16th-note runs from the latter counterpoint motifs from the former, and this occurs immediately after the motto-like opening tutti (from 5'32). The second theme (6'14) is now shortened to a few bars and is rudely interrupted by the onset of the final section (6'25).

Instead of a scherzo, the work features a *Capriccioso* (*Molto vivace*, C minor, $\frac{3}{4}$ time), the main part of which (*Da capo* 3'49) begins with a rhythmically striking trumpet signal and then continues with a constant eighth-note ostinato in the strings, leading into a fugato. In addition to the rhythmically striking and motor-like motif, a prominent three-note signal, which is distinctive due to its intervals and augmented rhythm, (first at 1'19 in the horn; *Da capo* 4'28) and which is later metrically reinterpreted in $\frac{3}{2}$ time, emphatically interrupts the constant motor activity (2'18; *Da capo* 5'29). A middle section, which is not marked as a trio (2'52), modulates to G major and serves as a contrast to the hectic motor activity with its cheerful serenity, even if it does develop the episodic features of a development (from about 3'30). A coda (6'03), which follows the written-out *da capo*, features reminiscences of the middle section theme set in a minor key, before the return of the eighth-note motor rhythm (6'21) introduces a magnificent final climax.

The third movement (*Adagio non troppo*, A flat major, $\frac{3}{8}$ time) is written in an idyllic mood. Like the corresponding movement of the *Frühling* Symphony, it follows the sonata model with only a rudimentary development. The main theme is a romantic

melody introduced by the oboe and expands to almost 30 bars. After a brief transition (1'20), the secondary theme, which is rhythmically more animated and features instrumental contrasts with the alternation of low and high strings, is heard in the dominant key of E-flat major (1'44). The main theme suddenly interrupts in *fortissimo* and turns to minor (2'24). It is only a brief protest, however, because after a few bars it yields to a harmonious return to the home key, with which the entrance of the recapitulation (3'06) is prepared using motifs from the transition. The main theme, now entrusted to the violins, builds emphatic restraint using rhythmically more animated accompaniment figures. The secondary theme then begins without a transition (4'21), played by the clarinet. A coda (5'17), in which the beginning of the main theme is played simultaneously by the clarinet and bassoon along with motifs from the transition in the strings, concludes the movement. In this movement as well, the underlying sonata form is modified by heterogeneous formal elements: the recapitulation does not just restate the main and secondary themes, but presents them in a dynamically and instrumentally intensified form. The sonata form is thus overlaid with a form of intensification.

The last movement is similarly free in form (*Finale. Allegro assai*, F major, $\frac{3}{4}$ time). The combination of sonata form and rondo form found here is entirely in accordance with symphonic tradition. The main theme or refrain is followed by a transition or first couplet in A minor (1'12). A second statement of the refrain (2'19) introduces a development-like section (or the second couplet) (3'31). The third refrain (or recapitulation) takes up the beginning verbatim (4'07), while the third couplet resumes the first in G minor. A coda concludes the movement with ma-

terial from the transition (5'59) and the initial motif of the rondo theme (6'21), which has been intensified to triumphant proportions. However, the already ambivalent form is overlaid by dramaturgical ideas that sometimes contradict the form. The main theme (the refrain) in the exposition (0'20) and recapitulation (4'35) are preceded by a chorale-like woodwind section interspersed with snippets of the later theme in the strings. There is no true secondary theme in the dominant key, but instead a melancholy melody in minor for the transition (1'12; recap 4'54) followed by an orchestral tutti in D major (1'39) and in F major during the recapitulation (5'21). The attempt to combine originality and tradition is apparent.

– Bert Hagels

(1) Michael Gehlmann, *Proportio artificiosa raro usitata. Taktmetrische Erweiterungen im kompositorischen Werk Ferdinand Hillers* (Extensions of meter in the compositions of Ferdinand Hiller), Hildesheim, Zurich, New York 2018 (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 103)

The history of the **Brandenburg State Orchestra of Frankfurt** (BSOF) goes back to 1842. After the reunification of Germany the BSOF established itself as a symphony orchestra with an impact far beyond Brandenburg's borders—a fact reflected in its full schedule of guest performances on concert tours throughout Germany, regularly to Poland, to numerous European countries, repeatedly to Japan, and this season for the first time to China.

The BSOF with its eighty-six musician members is Brandenburg's largest symphony orchestra and its only "A-Orchestra." Elevated to the status of a state orchestra by the Brandenburg state government in 1995, it is one of the most important pillars of musical and cultural life in Brandenburg. The orchestra performs a great many concerts in Potsdam, annually as a guest at the Chorin Music Summer and at the Rheinsberg Castle Chamber Opera as well as in Neuruppin, Senftenberg, Schwedt, and many other places in the Mark region. In addition, this orchestra based in Frankfurt an der Oder is regularly invited by the Berlin Philharmonic Chorus to perform in Berlin's Philharmonic Hall and performs as a guest with the Berlin Cathedral Choir in the Berlin Cathedral.

Dozens of CD recordings and radio productions with the Deutschlandfunk and rbb, including award-winning releases, underscore this orchestra's quality. Special projects in recent years have included recordings of the flute concertos of Siegfried Matthus, Günter Kochan, and Gisbert Näther with the flutist Claudia Stein for Deutschlandfunk Kultur and the recordings of Paul Lincke's overtures under the conductor Ernst Theis, which received rave reviews in the German, Austrian, and Swiss press.

Stars from the classical concert scene such as Sabine Meyer, Simone Kermes, Sharon Kam,

Ivo Pogorelich, Shlomo Mintz, Daniel Hope, Mstislav Rostropovich, Katharine Mehrling, Martin Helmchen, and Alban Gerhardt have regularly performed as guests with the BSOF, which has also welcomed the award-winning actress Martina Gedeck. Ernest Hoetzl, Marc Piollet, Kolja Blacher, Anastasia Kobekina, and Georg Breinschmid are among those who will concertize with the BSOF during the 2024/25 season.

Since 2019 the BSOF has invited an artist in residence for every performance season. During 2023/24 it worked with the horn player and Grammy Classic winner Radek Baborák. He was preceded as artist in residence by the violinist Tianwa Yang, the trumpeter Simon Höfele, the percussionist Alexej Gerassimez, the cellist Maximilian Hornung, and the pianist Andreas Boyde.

Matthias Schorn, who performs in the world's most prestigious concert halls both as the solo clarinetist of the Vienna Philharmonic and as a solo recitalist, will be the BSOF's artist in residence during the 2024/25 season. During his residence he will perform works by Mozart, Weber, and Rossini and bring with him his »Faltenradio« band.

During every season the BSOF includes premieres in its program, thereby lending its support to appealing works by interesting newcomers as well as to premiere performances by internationally established composers. For example, most recently the BSOF dazzled audiences with the premieres of Samuel Adler's *Short Symphony* and Steffen Schleiermacher's *Drei Oden für Beethoven*—together with the Berlin Philharmonic Chorus in Berlin's Philharmonic Hall. Several premieres—including works by young composers—have been scheduled for the 2024/25 season in accordance with the BSOF's

core policy of promoting young talents. This is why the orchestra has cooperated for many years with the Berlin University of the Arts, the Hanns Eisler College of Music of Berlin, and the Forum Dirigieren.

The BSOF has received various awards for its educational work. It has set new standards in cultural education and intercultural dialogue with its projects that for many years have brought together countless children and young people from eastern Brandenburg and the neighboring Polish region. In this conjunction the BSOF works closely with its former principal conductor and current past distinguished conductor Howard Griffiths, who has played a central role in the orchestra's educational work. In addition, the BSOF has provided the musical accompaniment for the critically acclaimed "Wagner for Children" children's operas at the Bayreuth Festival since 2010 and experiments with new formats of special audience appeal—including with the Danish Rune Thorsteinsson Patchwork Trio.

Since the 2018/19 season Jörg-Peter Weigle has been the BSOF's general music director and artistic director and Roland Ott its intendant. Together the two have enriched the state orchestra's repertoire through the addition of new facets. This has been shown in a number of crossover projects, new chamber music series, concerts in unusual places, big band concerts, and multimedial projects such as the concert for the Edvard Munch exhibitions in Potsdam with the actor Jörg Hartmann (*Tatort* and *Berlin Weissensee*), a cooperative venture with the Barberini Museum and Potsdam's Nikolaisaal.

Moreover, the BSOF has further developed its offerings for "Young Listeners" with a series of new school projects exploring various "fields of

tension" and has expanded its guest performance schedule with concerts in Zurich's Tonhalle, at the Mecklenburg-Vorpommern Festival, in Cologne's Philharmonic Hall, and in Austria. Jörg-Peter Weigle and Roland Ott have also raised the BSOF's choral symphonic work to a new level and intensified or initiated cooperation with the Berlin Philharmonic Chorus, Berlin Cathedral Choir, Frankfurter Singakademie, and Adoramus Chamber Choir of Stübice.

During the 2024/25 season, under the motto of "TraumOderWirklichkeit" (DreamOrReality), the BSOF will present a program ranging from Viennese Classicism through the great symphonic music of the Romantic era to works by contemporary composers. The orchestra's first China tour will be a special highlight during this season and take it through this country and to metropolises such as Shanghai, Chongqing, and Shenyang. In addition, this season will witness the Brandenburg State Orchestra's first guest appearances in the famous Goldener Saal of the City of Vienna and in Klagenfurt.

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 Radiophilharmonie 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, Kathleen Battle, 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.



Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt