

GARDINGER

HAYDN

BRSO

CROWE

WEBER

SCHUBERT.

Donnerstag 23.3.2023

Freitag 24.3.2023

20.00 – 22.00 Uhr

3. Abo C

Herkulesaal

2022/2023

SIR JOHN ELIOT GARDINER

Leitung

LUCY CROWE

Sopran

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

18.45 Uhr

Moderation: Susanna Felix

Gast: John Eliot Gardiner

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 24.3.2023

Pausenzeichen: Susanna Felix im Gespräch mit John Eliot Gardiner

ON DEMAND

Das Konzert ist auf br-klassik.de als Audio abrufbar.

PROGRAMM

JOSEPH HAYDN

Symphonie f-Moll, Hob. I:49 (»La passione«)

- Adagio
- Allegro di molto
- Menuet – Trio
- Finale. Presto

CARL MARIA VON WEBER

Sopran-Arien aus »Oberon« in der englischen Originalfassung

- »Mourn thou, poor heart« – »Trauere, mein Herz«
Andantino
Arie der Rezia aus dem 3. Akt
- »Ocean! thou mighty monster« – »Ozean, du Ungeheuer«
Largo assai – Allegro con moto
Arie der Rezia aus dem 2. Akt

Pause

CARL MARIA VON WEBER

Sopran-Arie aus »Der Freischütz«

- »Wie nahte mir der Schlummer« –
»Leise, leise, fromme Weise«
Arie der Agathe aus dem 2. Akt

FRANZ SCHUBERT

Symphonie Nr. 1 D-Dur, D 82

- Adagio – Allegro vivace
- Andante
- Menuetto. Allegretto – Trio
- Allegro vivace

EINE MUSIK VOLLER GEHEIMNISSE

Zu Joseph Haydns Symphonie Nr. 49 f-Moll mit dem Beinamen *La passione*

Matthias Corvin

Entstehungszeit

1768

Uraufführung

Unbekannt, vermutlich aber im Entstehungsjahr am Hofe der Eszterházys

Lebensdaten des Komponisten

31. März 1732 in Rohrau – 31. Mai 1809 in Wien

Der Kosmos von Joseph Haydns Symphonien ist unerschöpflich und definiert die Gattung im 18. Jahrhundert in ihrer ganzen Breite. Besonders seine frühen Werke sind bezüglich ihres Charakters und ihrer Form originell gestaltet, denn Haydn betrachtete die Orchestermusik als Experimentierfeld seiner Kreativität. Die Voraussetzungen dafür waren ideal. Als Kapellmeister des burgenländischen Fürstenhauses Eszterházy stand ihm ab 1761 im Schloss von Eisenstadt ein hervorragendes Orchester zur Verfügung. In der Tradition damaliger Hofkapellen bestand es bei seiner Ankunft aus lediglich 12 bis 16 Musikern, die über solistische Qualitäten verfügten. Die

Streichergruppe umfasste bei Aufführungen je zwei bis drei Erste und Zweite Geigen, eine Viola, ein Violoncello und einen Kontrabass (Violone). Hinzu kamen zwei Oboen, zwei Hörner, ein Fagott (als Bassverstärkung) und bei Bedarf noch ein oder zwei Flöten. Aus heutiger Perspektive muss man von einem Ensemble oder einem kleinen Kammerorchester sprechen. Viele der Musiker beherrschten zudem mehrere Instrumente und konnten spontan das Pult wechseln. Erst nach und nach wurde die von Haydn bis 1790 geleitete Kapelle auf 20 bis 25 Mitglieder aufgestockt. Auch das war eine noch schlanke Besetzung.

Zu den in der Eszterházy-Zeit komponierten Symphonien gehört die Nr. 49 in f-Moll aus dem Jahr 1768. Sie zeigt sich in vielfacher Hinsicht ungewöhnlich: So ist sie erst die zweite Symphonie Haydns in einer Moll-Tonart, beginnt mit einem langsamen Satz, auf den an zweiter Stelle ein zügiges *Allegro di molto* folgt. Der uns vertraute Anfang einer Symphonie mit einem schnellen Eröffnungssatz und einem ruhigen zweiten Satz (vor dem Tanzsatz und dem *Finale*) wird bewusst umgekehrt – offenbar in Erinnerung an die Satzfolge der alten Kirchensonate, die stets langsam begann. Das einleitende *Adagio* passt natürlich zum damals selten verwendeten Tongeschlecht f-Moll, das eine »tödliche Herzens-Angst vorzustellen« scheint. Es »drückt eine schwartze hülflose Melancholie schön aus und will dem Zuhörer bisweilen ein Grauen oder einen Schauer verursachen«, schrieb der Komponist und Musiktheoretiker Johann Mattheson darüber in seiner Schrift *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (Hamburg, 1713).

Es war Haydns Absicht, eine Symphonie in dieser bedeutungsschweren Tonart vorzulegen. Gerne hätte man etwas mehr über den genauen Entstehungsgrund gewusst. War die Musik etwa als »Trauer-Symphonie« gedacht und wenn ja, für wen? Doch weder darüber noch über einen eventuell religiösen Kontext des Werkes als Passionsmusik sind wir informiert. So gibt es über den Anlass dieser Symphonie zwar viele Spekulationen, aber kaum gesichertes Wissen. Selbst der eingebürgerte Beiname *La passione* (*Die Leidenschaft*) stammt offenbar nicht von Haydn. Vielmehr transportiert er eine damals verbreitete Charakteristik der gewählten Tonart f-Moll. Diese bezeichnete der Pariser Komponist André-Ernest-Modeste Grétry im zweiten Band seiner 1797 erschienenen *Essays über die Musik* als »la plus pathétique de toutes« – »die leidenschaftlichste von allen«.

Eine weitere Vermutung führt in eine andere Richtung. War diese Symphonie vielleicht als Schauspielmusik gedacht? Darauf schien eine Wiener Abschrift der Stimmen zu deuten mit dem eingetragenen Hinweis: »il qua-kuo di bel'humore« (»Der gutgelaunte Quäker«). Doch auch wenn es sich hierbei um ein Theaterstück handelt, passt der Titel keineswegs zu dieser schwermütigen und leidenschaftlichen Symphonie. Allenfalls könnte Haydn sie einem moralisierenden Mitglied der im 17. Jahrhundert entstandenen Religionsgemeinschaft des Quäkertums gewidmet haben. Diese Annahme scheint aber ebenso in eine Sackgasse zu führen. Am Ende bleiben sämtliche Fragen zum Entstehungsanlass dieser Symphonie offen, sogar Zeitpunkt und Ort ihrer Uraufführung sind nicht dokumentiert.

Letzten Endes kann man nur Haydns Musik betrachten, die von vertrauten Pfaden abweicht: So stehen alle vier Sätze dieser Symphonie in f-Moll, was ungewöhnlich ist. Die Hauptthemen aller Sätze basieren zudem auf einer wiederkehrenden Viertonfolge (c-des-b-c oder c-des-b-as), die eine Art Motto bildet. Der gewichtige *Adagio*-Kopfsatz entfaltet sich in voller Breite. Dafür wird das Anfangsthema nach Prinzipien der frühklassischen Sonatensatzform kunstvoll variiert und »verarbeitet«. Melodische Seufzer-Wendungen und kurze Pausen unterstützen den traurigen Charakter. Die Motive kreisen oft um sich selbst und verstärken so den melancholischen Zug. Dass dieses *Adagio* ganz besonders zu uns »spricht«, betonte schon der Musikwissenschaftler Ludwig Finscher. Haydn habe »wenige rhetorisch so suggestive Sätze geschrieben«, meinte er in seinem Buch *Joseph Haydn und seine Zeit*. Am ehesten ist diese Musik mit den langsamen Orchestersonaten der *Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* zu vergleichen, die Haydn 1787 für eine Passionsandacht komponierte.

Dem tiefsinnigen *Adagio* folgt ein leidenschaftliches *Allegro di molto* mit einem unentwegt laufenden Staccato-Bass. Dieser Satz klingt fast wie der Orchesterpart einer rasanten Opernarie des 18. Jahrhunderts. Zu diesem Eindruck trägt auch der einheitliche musikalische Ausdruck bei,

ganz im Sinne der Affektenlehre der alten italienischen Opera seria. Auch andere Passagen in Haydns Symphonie Nr. 49 mischen (noch) barocke mit (bereits) früh-klassischen Stilelementen. Gerade diese Fusion ist typisch für die Musik jener Übergangszeit zur Wiener Klassik. An barocke Hofzeremonien erinnert etwa das schreitende *Menuet*. Wären da nicht die düstere Tonart und die reiche Chromatik, die der Musik eine klagende Note verleihen. Der Mittelteil dieses Tanzsatzes ist übrigens die einzige Passage der Symphonie, in der sich die Tonart nach F-Dur aufhellt. Dieser besondere Moment wird mit Bläserklang (Oboen und Hörner) und einer hymnischen Melodie unterstrichen. Das *Presto-Finale* erinnert samt glutvollen Tremoli und wirbelnden Spielfiguren erneut an die Sprache der Oper – eine Gesangspartie kann man sich leicht hinzudenken.

Haydns expressive Symphonie Nr. 49 gehört nicht zuletzt zu einer Gruppe von Moll-Werken der Zeit um 1770, die mit der literarischen Bewegung des »Sturm und Drang« in Beziehung gesetzt wurden. Parallelen gibt es zweifelsohne zum »empfindsamen Stil« des zweiten Bach-Sohnes Carl Philipp Emanuel, dessen Tonsprache viele inspirierte. Seine Musik prägte eine aufgewühlte und diskontinuierliche Tonsprache mit weiten Intervallsprüngen und Überraschungsmomenten. Wir finden diese Elemente auch in der f-Moll-Symphonie Haydns. Durch ihre »neue Tiefe des Ausdrucks und eine Individualisierung der musikalischen Mittel« hebt sie sich von seinen anderen Werken ab, betonte der Haydn-Forscher Andreas Friesenhagen. Die künstlerische Singularität dieser Symphonie steht außer Frage.

Gerade die ungeklärten Entstehungsumstände machen natürlich den Reiz dieses Orchesterwerks aus. Die Musik lädt dazu ein, einfach mal fantasievoll weiterzudenken: So schürt die damals seltene Tonart die Vermutung, ob nicht Franz Schuberts vierhändige Klavierfantasie D 940, Frédéric Chopins Zweites Klavierkonzert oder Anton Bruckners Dritte Messe die wahren Nachfahren von Haydns hier aufgezeigter Ausdruckswelt sind. Und selbstverständlich erinnert der – wenn auch nachträgliche – Beiname *La passione* auch an eines der berühmtesten f-Moll-Werke der Musikgeschichte: Ludwig van Beethovens Klaviersonate Nr. 23 op. 57 mit dem so wunderbar korrespondierenden Titel *Appassionata*.

Trauer, Frömmigkeit, Jubel und andere Affekte

Arien aus *Oberon* und *Der Freischütz* von Carl Maria von Weber

Egon Voss

Entstehungszeit der Oper *Oberon*

1824 – 1826

Uraufführung

12. April 1826 als *Oberon, or The Elf King's Oath* im Covent Garden Theatre London unter der Leitung des Komponisten

Entstehungszeit der Oper *Der Freischütz*

Juni 1817 – Mai 1820

Uraufführung

18. Juni 1821 im Königlichen Schauspielhaus Berlin unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

18. oder 19. November 1786 in Eutin – 5. Juni 1826 in London

Oberon ist Webers letzte Oper, im Original in englischer Sprache, und ein von englischer Tradition geprägtes Ausstattungsstück mit einer Fülle von Szenenwechseln und einem großen Aufgebot an Personen, die zumeist Sprechrollen übernehmen. Das erwies sich für die Verbreitung des Werks als äußerst hinderlich, weshalb es zahlreiche Einrichtungen und Bearbeitungen gibt, unter anderen von Gustav Mahler. Doch keine konnte dem Werk ins Repertoire verhelfen. Berühmt jedoch wurde die Ouvertüre und die heute zur Aufführung gelangende Szene und Arie »Ocean! thou mighty monster!« – »Ozean, du Ungeheuer!«. Wie in Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* ist der Auslöser der Handlung ein Streit zwischen Oberon, dem Feenkönig, und seiner Gemahlin Titania. Die beiden wollen sich endgültig trennen, es sei denn, es fände sich ein Menschenpaar, deren Liebe allen Gefahren und Versuchungen zum Trotz bestehen bleibt. Tatsächlich findet sich dieses

Paar in Gestalt der Bagdader Kalifentochter Rezia (im Original Reiza) und des Ritters Hüon von Bordeaux. Doch die beiden haben harte Prüfungen zu überstehen, denn Oberon gibt sich mit ihrer bloßen Liebe nicht zufrieden. Er bringt sie beide, und zwar getrennt, immer wieder in Situationen von existentieller Bedrohung, in denen sie die Konstanz ihrer Liebe unter Beweis stellen müssen.

Kavatine der Rezia aus dem 3. Akt:

»Mourn thou, poor heart« – »Trauere, mein Herz«

Rezia ist von Piraten geraubt und an den Emir von Tunis verkauft worden, der sie zu seiner Lieblingsfrau machen will. Rezia weiß nicht, was aus Hüon geworden ist, ob er überhaupt noch lebt und sie aus ihrer abermals ausweglos erscheinenden Lage befreien kann. Rezia resigniert und ist entsprechend tieftraurig. Dieser Affekt bestimmt den Ton der Kavatine, der schon durch den dunklen Klang der tiefen Klarinetten zu Beginn des Orchestervorspiels unüberhörbar angestimmt wird. Bezeichnend für Weber, dass dieses Vorspiel keinerlei Bezug nimmt zum Folgenden. Die Singstimme ist überraschend traditionell gestaltet, ihr steht jedoch ein Orchestersatz gegenüber, der durch sein eigenes Profil die Regelmäßigkeit der Gesangslinie stellenweise unterläuft und so in ein anderes Licht rückt. Auch die herkömmliche A-B-A-Form ist mehr Schein als Sein, weil die übliche Wiederholung des A-Teils um die Hälfte verkürzt ist und so einen neuen Zusammenhang bildet. Die Trostlosigkeit wird auch vom zweimaligen Zitat des Motivs von Oberons Zauberhorn widergespiegelt. Dort, wo es Hilfe herbeiruft, erklingt es in hellem Dur, hier dagegen in Moll.

Szene und Arie der Rezia aus dem 2. Akt:

»Ocean! thou mighty monster« – »Ozean, du Ungeheuer!«

Hüon und Rezia sind aus Bagdad geflohen, haben jedoch in einem Seesturm Schiffbruch erlitten und sind als einzige an einer einsamen Insel gestrandet. Während Hüon die Insel erkundet, gibt sich Rezia ihren Gedanken und Gefühlen hin. Von einer »Arie«, wie in der Überschrift behauptet, kann jedoch nicht die Rede sein. Die Komposition folgt keiner vorgegebenen Form, sondern dem Text, so dass die Musik sich je nach Ausdruck oder Stimmung wandelt, äußerlich ablesbar am regelmäßigen Wechsel der Tempi. Am Anfang stehen die Schrecknisse des Sturms auf dem Meer, also das gerade erst Erlebte. Dann wird es ruhiger, und es mischen sich die Affekte Rezias mit der Beschreibung der Naturvorgänge durch das Orchester. Das setzt sich fort in Rezias Kommentierung des Wetterwechsels von der Dunkelheit im Sturm zum Licht der wiederkehrenden Sonne. Weber gestaltet ein »per aspera ad astra« in der Tradition von Haydns *Schöpfung* und Beethovens Fünfter Symphonie mit C-Dur am Ende, doch anders als dort ist der Übergang gedehnt und ein sehr saches, allmähliches Geschehen. Für das Erstrahlen der Sonne steht eine markante Trompetenfanfare, die Richard Wagners Schwert-Motiv aus dem *Ring des Nibelungen* vorwegzunehmen scheint. Doch auch bezüglich der formalen Gestaltung gehört Rezias »Arie« zu den unmittelbaren Vorbildern Wagners.

So optimistisch das helle C-Dur stimmen sollte – Rezia glaubt nicht an die Verheißung, die das Licht zu versprechen scheint. Dann jedoch erscheint am Horizont ein Schiff, und die Hoffnung auf Rettung lebt auf. Rezia winkt den Schiffen und ruft nach Hüon. Entsprechend steht am Ende eine Stretta, wie in traditionellen Arien üblich, doch nicht nach italienischer Manier, sondern in typisch Weber'schem Überschwang. Leider kommt er zu früh, denn das glückliche Ende ist noch nicht in Sicht. Die vermeintlichen Retter sind Piraten, die Rezia rauben, um sie als Sklavin zu verkaufen. Dass die Rettung trügerisch ist, wird in der Musik zumindest angedeutet. Die Tonart der jublierenden Stretta ist dieselbe wie zu Beginn, als Rezia von den Schrecknissen des Ozeans spricht. Das besagt nichts anderes, als dass zu den Schrecknissen des Ozeans auch die Piraten gehören.

Der Freischütz galt im 19. Jahrhundert als deutsche Nationaloper, und vieles daraus, wie der *Jungfernkranz* oder der *Jägerchor*, erreichte eine heute kaum mehr vorstellbare Popularität. Auch ließ der gewaltige Erfolg des Werks Weber zu einer europäischen Berühmtheit werden. Bezeichnend, dass in Charles Baudelaires Gedichtzyklus *Les fleurs du mal* (*Die Blumen des Bösen*) Weber als einziger Musiker namentlich genannt wird. Gemessen daran, erscheint Weber heute fast als vergessener Komponist.

Der Kern der Handlung im *Freischütz* ist der Kampf zwischen Gut und Böse. Max will Agathe, die Tochter des Erbförsters, heiraten und selbst Erbförster werden, hat jedoch in Kaspar einen Rivalen, der mit dem Teufel in Gestalt von Samiel im Bunde ist. Max und Agathe sind sich einig und haben auch das Wort des Erbförsters, doch die Tradition verlangt vom Kandidaten einen Probeschuss. Da Max seine Treffsicherheit abhandengekommen zu sein scheint, lässt er sich darauf ein, mit Kaspars und Samiels Hilfe Freikugeln zu gießen. Die Rechnung geht jedoch nicht auf, da der Betrug aufgedeckt wird. Max droht der Kerker, doch lässt man am Ende Gnade vor Recht ergehen, und Max muss nur, gleichsam auf Bewährung, ein Probejahr absolvieren.

Szene und Arie der Agathe aus dem 2. Akt:

»Wie nahte mir der Schlummer« – »Leise, leise, fromme Weise«

Es ist der Vorabend der Entscheidung. Agathe erwartet Max. Eingelassen in ihre teils skeptischen Gedanken zur eigenen Situation und in ihre Eindrücke von der sie umgebenden Natur ist ein Gebet, denn Agathe ist fromm, und nach der in der Oper vertretenen Auffassung hat der zumindest nicht unglückliche Ausgang des Geschehens seine Grundlage auch in Agathes besonderer Frömmigkeit. Dann schlägt die Stimmung um. Agathe sieht, dass Max kommt, und nun kennt der Jubel keine Grenzen mehr. Formal ist der traditionellen Arie Genüge getan. Der erste Teil ist lyrisch und in langsamem Tempo, im zweiten Teil zieht das Tempo an und mündet in eine Stretta. Doch die Unterschiede sind auch bemerkenswert. Das Gebet steht an der Stelle der herkömmlichen Preghiera, ist aber eher ein Lied als opernhaf. Bezeichnend auch, dass die Strophen des Gebets sich nicht unmittelbar folgen, sondern durch abschweifende Gedanken unterbrochen werden. Dieser Wechsel im Ausdruck ist – ähnlich wie in der *Oberon*-Arie – charakteristisch für Webers Ariengestaltung. Braucht die traditionelle Arie nur eine momentane Geringfügigkeit als Anlass zum Wechsel von Affekt und Tempo, so kostet Weber die Situation geradezu aus. Der Anlass wird selbst zum Vorgang, den die Musik ausführlich schildert. In der Stretta erklingt, wie in der *Oberon*-Arie, eine jener Weber'schen Melodien, die so ins Ohr gehen, dass man sie nicht mehr los wird.

TEXTE DER ARIEN

»Oberon«

Cavatine

Reiza

Mourn thou, poor heart, for the joys that
are dead!

Flow ye sad tears for the hopes that are
fled!

Sorrow is now the sole treasure I prize,
As Peris on perfume, I feed on its sighs;
And bitter to some as its fountain may be!
'Tis sweet as the waters of Gelum to me!

Ye that are basking in pleasure's gay beam,
Ye that are sailing on hope's golden stream,
A cloud may come o'er ye, a wave sweep
the deck,
And picture a future of darkness and wreck!

But the scourge of the desert o'er my
heart hath past,
And the tree that is blighted fears no
second blast!

James Planché

Rezia

Trau're, mein Herz, um entschwundenes
Glück!
Seufzer, ich halt euch nicht länger zurück.

Rings um mich her ist es trübe und grau.
Ich lebe von Tränen wie Blumen im Tau.
Zum bitteren Tode, so welk' ich dahin,
Doch leid ich ihn gern, denn ich leide
für ihn.

Golden lag vor uns die Zukunft voll Glück,
Selig vertrauten wir unserm Geschick.
Doch Wolken zogen auf, ein Blitz zuckt
herab

Und macht' unser Schifflein zum
hilflosen Wrack.

Und vom Samum [Sandsturm] verdorret,
mein Herze ist leer.

Die entwurzelte Myrthe, sie blühet nicht
mehr.

Christoph Martin Wieland

Scene und Arie

Reiza

Ocean! thou mighty monster!

That liest curled

Like a green serpent, round about the world!

To musing eye thou art an awful sight,
When calmly sleeping in the morning light;
But when thou risest in thy wrath, as now,
And fling'st thy folds around some fated
prow!

Crushing the strong ribb'd bark as if it
were a reed!

Then, Ocean, art thou terrible indeed.

Still I see thy billows flashing!

Through the gloom their white foam
flinging,

And the breaker's sullen dashing,
In mine ear hope's knell is ringing.

But lo! me thinks a light is breaking
Slowly o'er the distant deep,
Like a second morn awaking
Pale and feeble from its sleep!

Brighter now, behold! 'Tis beaming!
On the storm, whose misty train,
Like some shatter'd flag is streaming,
Or a wild steed's flying mane.

And now the sun bursts forth, the wind is
lulling fast,
And the broad wave but pants from
fury past!

Rezia

Ozean, du Ungeheuer!

Windest dich wie eine Schlange um die
ganze Welt!

Du bietest unserm Blick ein erhab'nes Bild,
Wenn friedlich du im Morgenlichte schläfst!
Doch wenn du wütend dich erhebst, o Meer,
Und grässlich brüllend dir dein Opfer
suchst,

Zerschmetternd das mächtige Schiff, als
wär's ein Rohr:

Dann, Ozean, bist du ein Bild des Grau'ns!

Noch seh' ich des Sturmes Toben
Und die weiße Gischt der Wellen.

Ach, in solcher wilden Brandung
Musste unser Schiff zerschellen.

Doch sieh, die Wolken werden lichter
Schon erlahmt des Sturmes Wut,
Und ein zarter ros'ger Schimmer
Sinkt herab auf die Flut.

Wie der Glanz der Abendröte
Auf den Wogenkämmen gleißt
Und der Wind mit letzten Kräften
Die dunkle Wolkenwand zerreißt!

Rot glüht der Sonnenball! Ein leichtes
Säuseln nur.

In stiller Majestät ruht die Natur.

Cloudless o'er the blushing water,
Now the setting sun is burning!
Like a victor red with slaughter,
To his tent in triumph turning!

Ah! perchance these eyes may never
Look upon its light again!
Fare thee well, bright orb, forever,
Thou for me wilt rise in vain!

But what gleams so white and fair,
Heaving with the heaving billow?
'Tis a seabird, wheeling there
O'er some wretch's wat'ry pillow!
No! it is no bird, I mark!
Joy! It is a boat, a sail!
And yonder rides a gallant bark,
Unimpair'd by the gale!
Oh transport! My Huon,
Haste down to the shore!

Quick, quick for a signal, this scarf
shall be waved!
They see me! They answer! They ply the
strong oar!
Huon! Huon! Huon!
Huon! my husband, my love, we are saved!
We are saved! We are saved!

James Planché

Strahlend taucht die Abendsonne
In die Purpurfluten nieder
Und ihr Licht kehrt erst am Morgen
Eines neuen Tages wieder.

Eh du sinkst, o schöne Sonne,
Nehm ich Abschied jetzt von dir.
Niemals mehr seh' ich dich wieder,
denn uns rettet nichts von hier.

Doch, was glänzt dort schön und weiß,
Hebt und senkt sich mit den Wogen?
Eine Möwe kommt von fern
Zum Strand hierher geflogen.
Nein – ein weißes Tuch! – Ein Mast!
Ja! ein weißes Boot, ein Schiff!
Es segelt sicher seine Bahn
durch das schäumende Riff!
O Rettung! Mein Hüon,
Wo weilst du so lang, wo weilst du so lang!

Schnell! Schnell, mit dem Tuch hier
geb ich dem Schiff ein Signal.
Sie seh'n mich! Sie winken! Sie schicken
ein Boot!
Hüon! Hüon! Hüon! –
Mein Hüon, Geliebter, die Rettung ist nah!
Rettung naht! Rettung naht!

Christoph Martin Wieland

»Der Freischütz«

Scene und Arie

Agathe

Wie nahte mir der Schlummer,
Bevor ich ihn geseh'n?
Ja, Liebe pflegt mit Kummer
Stets Hand in Hand zu geh'n!
Ob Mond auf seinem Pfad wohl lacht?
Welch schöne Nacht!

Leise, leise,
Fromme Weise!
Schwing dich auf zum Sternkreise!
Lied erschalle!
Feiernd walle
Mein Gebet zur Himmelshalle!

O wie hell die goldnen Sterne,
Mit wie reinem Glanz sie glüh'n!
Nur dort in der Berge Ferne,
Scheint ein Wetter aufzuzieh'n.
Dort am Wald auch schwebt ein Heer
Düst'rer Wolken dumpf und schwer.
Zu dir wende
Ich die Hände,
Herr ohn' Anfang und ohn' Ende!
Vor Gefahren
Uns zu wahren
Sende deine Engelscharen!

Alles pflegt schon längst der Ruh';
Trauter Freund, wo weilest du?
Ob mein Ohr auch eifrig lauscht,
Nur der Tannen Wipfel rauscht;
Nur das Birkenlaub im Hain
Flüstert durch die hehre Stille;
Nur die Nachtigall und Grille
Scheint der Nachtluft sich zu freu'n.
Doch wie? Täuscht mich nicht mein Ohr?

Dort klingt's wie Schritte!
Dort aus der Tannen Mitte
Kommt was hervor!
Er ist's! er ist's!
Die Flagge der Liebe mag weh'n!

Dein Mädchen wacht
Noch in der Nacht!
Er scheint mich noch nicht zu seh'n!
Gott! täuscht das Licht
Des Monds mich nicht,
So schmückt ein Blumenstrauß den Hut!
Gewiss, er hat den besten Schuss getan!
Das kündigt Glück für morgen an!
O süße Hoffnung! Neu belebter Mut!
All meine Pulse schlagen,
Und das Herz wallt ungestüm,
Süß entzückt entgegen ihm!
Konnt' ich das zu hoffen wagen?
Ja, es wandte sich das Glück
Zu dem teuren Freund zurück:
Will sich morgen treu bewähren!
Ist's nicht Täuschung? – Ist's nicht Wahn?
Himmel, nimm des Dankes Zähren
Für dies Pfand der Hoffnung an!
All meine Pulse schlagen,
Und das Herz wallt ungestüm,
Süß entzückt entgegen ihm.

Friedrich Kind

ZEICHEN DES AUFBRUCHS

Zu Franz Schuberts Symphonie Nr. 1

Jörg Handstein

Entstehungszeit

Herbst 1813; vollendet am 28. Oktober 1813 in Wien

Uraufführung

Unbekannt; wahrscheinlich im k.k. Konvikt in Wien mit dem hauseigenen Schüler- und Studentenorchester

Erste öffentliche Aufführung

5. Februar 1881 im Londoner Crystal Palace unter der Leitung von August Manns

Lebensdaten des Komponisten

31. Januar 1797 im Himmelfortgrund in Wien – 19. November 1828 in Wien

»Franz Schubert, Kaplmeister der kaiserlich-chinesischen Hofkapelle zu Nanking, der weltberühmten Residenz von Seiner Chinesischen Mayestät. Geschrieben zu Wien in an Datum, das i nit was, in an Jahr, das an 3 am End hat, und an Anser im Anfang.« Das Jahr 1813, in dem Schubert so scherzhaft eine Komposition unterzeichnete, sollte sich noch als bedeutsam erweisen. Vom 16. bis 19. Oktober tobte bei Leipzig die bis dahin größte Schlacht der Weltgeschichte. Wohl über hunderttausend Opfer forderte die sogenannte »Völkerschlacht«, aber am Ende konnte Napoleon, der viele Jahre lang Krieg, Unterdrückung und Elend über Europa gebracht hatte, geschlagen werden. Es war wie eine große Befreiung. »Die verruchte Peitsche hat endlich ausgeknallt«, hieß es, vielleicht etwas vorschnell, in einem von Schubert vertonten Triumphlied. Übrigens entschied Kaiser Franz I., der mit dem österreichischen Heer ebenfalls vor Leipzig lag, schon zwei Tage nach der Schlacht über Schuberts weiteres Schicksal. Wegen einer schlechten Note in Mathematik war dessen Verbleib im kaiserlich-königlichen Konvikt gefährdet. Schubert dürfe bleiben, dekretierte der Kaiser, aber er müsse sich verbessern, »indem das Singen und die Musik nur eine Nebensache sind«. Nur ein Schuljahr fehlte noch bis zum Studium, das den Konvikt-Zöglingen lukrative Posten in der k.k. Verwaltung bringen konnte. Aber für Schubert war die Musik keine Nebensache. Er komponierte gerade seine Erste Symphonie.

Nicht nur zum Spaß hatte sich Schubert »Kaplmeister« genannt. Dahinter steckt wohl auch ein Berufswunsch, den er im Ernst kaum zu nennen wagte. Insbesondere die Aussicht auf den Hofkapellmeister-Posten seines Lehrers Antonio Salieri war ungefähr so realistisch wie eine Anstellung in China. Um es überhaupt als Komponist zu etwas zu bringen, musste man entweder als Virtuose oder im Operngeschäft Erfolg haben. Seit die Gattung der Symphonie als »Oper der Instrumente« (E.T.A. Hoffmann) eine enorme Aufwertung erfahren hatte, ließ sich auch damit öffentliche Aufmerksamkeit erringen. Eine Symphonie sei wie »ein Gemälde für einen grossen Saal«, so schrieb die *Allgemeine musikalische Zeitung*, »bestimmt, von der Menge nah' und fern angeschaut zu werden.« Aber selbst Beethoven gab sein symphonisches Debüt erst mit dreißig Jahren, als er bereits berühmt war und vom Wiener Hochadel protegiert wurde. Inzwischen wurden seine Werke zwar wiederholt aufgeführt, aber einen Saal und ein Orchester für Uraufführungen zu bekommen, blieb sogar für ihn schwierig.

Immerhin verfügte das k.k. Konvikt über ein eigenes Orchester, in dem Schubert von Anfang an mitspielte. Sein Freund Joseph von Spaun, der neben ihm an einem Geigenpult saß, berichtet »wie lebhaft der sonst stille und gleichgültig aussehende Knabe sich den Eindrücken der schönen Sinfonien hingab, die wir aufführten.« So konnte Schubert ein großes Repertoire kennenlernen, das neben den Wiener Klassikern auch die damals ebenso angesagten Namen Romberg, Eberl, Krommer und Witt umfasste. Aller Wahrscheinlichkeit nach entstand Schuberts Erste für dieses Orchester, später wurde sie wohl auch von jenem Amateur-Orchester von Otto Hatwig gespielt, für das er die Symphonien Nr. 4–6 schrieb. Sicher – und tragisch – ist nur, dass Schubert weder diese, noch alle weiteren Symphonien zu seinen Lebzeiten an die Öffentlichkeit bringen konnte.

Majestätische Akkorde in D-Dur, Pauken und Trompeten, Glanz und Gloria verheißen eine »Große Symphonie« (*Adagio*). Im Gegensatz zu den Wiener Klassikern beschränkt sich Schubert auf wenige, konventionelle Gesten der Eröffnung, die er dafür umso weiter in Zeit und Raum

ausgreifen lässt. Gegen die aufsteigenden Dreiklänge setzt er einen chromatisch absteigenden Bass und erzeugt damit eine ernste, pathetische Spannung, die sich bis in die immer leiser werdende Fortsetzung hält. Eher unauffällig, gebaut aus vier wenig gestalthaften Partikeln, kommt auch das Hauptthema (*Allegro vivace*) daher. Umso stärker wirkt das erste wirkliche Ereignis des Satzes: ein plötzlicher Ruck nach Fis-Dur. Es ist, als reiße Schubert am harmonischen Steuer, um auf eine Parallelstraße zu gelangen. Erst dann lenkt er ein in die übliche Dominant-Tonart A-Dur. Das melodisch eingängige Seitenthema zitiert nun sehr deutlich das Finalthema aus Beethovens *Sinfonia eroica* – und es entpuppt sich als das eigentliche Hauptthema des Satzes. Schubert macht Beethovens Melodie noch liedhafter und gewinnt daraus das Material für die gesamte weitere Entwicklung bis zur Reprise, in die er auch die Einleitung integriert. Im Schlussteil, der Coda, erhebt er das Liedchen endgültig zu symphonischer Größe.

Es ist wirklich erstaunlich, wie souverän und eigenständig der 16-Jährige (trotz einiger Wiederholungen und Sequenzen zu viel) die höchste Form der Instrumentalmusik meistert. Mehr noch als im grandiosen Kopfsatz lässt sich in den Mittelsätzen der reife Komponist heraushören. So ist das ungemein subtil gestaltete *Andante* zwar an Mozart geschult, aber die stille Innigkeit, der blühende Klang, das Festhalten-Wollen am glücklichen Moment sind ganz Schubert. Das *Menuetto* zeigt seine Affinität zur echten, nicht stilisierten Tanzmusik, die sich geradezu unmerklich in anspruchsvolle Zu-hör-Musik verwandelt. Der fast schon brucknerartig stampfende Rahmenteil und der selig dahinschwebende Walzer im Mittelteil haben auch gar nichts mehr vom historischen Menuett an sich.

Mit einem munteren Tänzchen beginnt das *Finale (Allegro vivace)*, dann schlagen die fröhlich aufschießenden Dreiklänge einen Bogen zurück zum auftrumpfenden Symphoniebeginn. Noch deutlicher ruft das melodische Seitenthema den ersten Satz in Erinnerung, und auch das *Finale* meistert souverän die klassische Sonatenform. Schubert balanciert also das Gewicht des ersten Satzes geschickt aus und wendet dessen symphonischen Ernst zugleich in eine ausgelassene Feststimmung. Insgesamt hält sich das *Finale* im Rahmen eines Kehraus, wie ihn schon Haydn liebte. Aber die Coda schlägt über die Stränge: Im Untergrund wühlt Chromatik, die Oberstimmen drehen rhythmisch auf, es bricht eine Erregung durch, die in der heiteren Umgebung überrascht.

Mit der Datierung zog Schubert gleichsam einen doppelten Schluss-Strich unter die Partitur: »Den 28. Oktober 1813. Finis et Fine!« Zur selben Zeit brach er die Schule ab, in der ihn der Kaiser so gnädig belassen hatte. Vielleicht klingt dieser Akt der Selbstbefreiung aus dem »Gefängnis« in diesem Symphonieschluss nach. Joseph von Spaun berichtet: »dass ihm endlich der Schulzwang unerträglich werden musste. Er beschloss daher mit Zustimmung seines Vaters, das Konvikt zu verlassen und die Studien aufzugeben – um ungestört der Kunst leben zu können.« Leider geriet er danach als Schulgehilfe wiederum unter die Fuchtel seines Vaters. Und doch steht Schuberts Erste Symphonie im Zeichen eines großen Aufbruchs. Sie zeigt den Willen und die Fähigkeit, den Klassikern nachzufolgen, ja ein neues Kapitel in der Geschichte der Symphonik zu eröffnen.

BIOGRAPHIEN

LUCY CROWE

Die Sopranistin Lucy Crowe stammt aus der englischen Grafschaft Staffordshire und studierte an der Royal Academy of Music in London. Zu ihren ersten Rollen und Engagements zählten die Sophie in *Der Rosenkavalier* von Richard Strauss und die Nannetta in Verdis *Falstaff* an der Scottish Opera, dann die Poppea in Händels *Agrippina* und die Drusilla in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* an der English National Opera. 2009 wurde sie ans Royal Opera House Covent Garden engagiert. Hier sang sie, neben der Sophie im *Rosenkavalier* und der Gilda in Verdis *Rigoletto*, auch die Belinda in Purcells *Dido and Aeneas* und die Susanna in Mozarts *Le nozze di Figaro*.

Schnell entwickelte sich Lucy Crowe zu einer der führenden lyrischen Sopranistinnen. Sie erarbeitete sich ein umfangreiches Repertoire von Monteverdi, Purcell, über Händel und Mozart bis

hin zu Verdi, Janáček und Strauss. Sie gastiert inzwischen an allen großen Opernhäusern in Europa wie in den USA, zuletzt verkörperte sie an der Met die Susanna, hier hatte sie mit Mozarts Servilia in *La clemenza di Tito* auch ihr Debüt gegeben. Am Gran teatre del Liceu in Barcelona war sie als Pamina in Mozarts *Zauberflöte* zu erleben. Bei den Salzburger Festspielen sang sie die Sopranpartie in Darius Milhauds *Les choéphores* unter der Leitung von Ingo Metzmacher. In dieser Saison wird sie mit der Partie der Musetta in *La bohème* wieder ans Royal Opera House Covent Garden zurückkehren. Weiterhin tritt Lucy Crowe bei den englischen Festivals von Aldeburgh, Edinburgh und Glyndebourne auf. Als Konzertsängerin stand sie mit den Berliner Philharmonikern unter Daniel Harding, den Wiener Philharmonikern unter Andris Nelsons, dem Scottish Chamber Orchestra unter Yannick Nézet-Séguin, dem Monteverdi Orchestra unter John Eliot Gardiner und dem London Symphony Orchestra unter Simon Rattle auf dem Podium. Hier interpretierte sie u. a. die Sopranpartien in Beethovens *Missa solemnis*, Mozarts Messe in c-Moll und Haydns *Die Schöpfung* sowie das Sopran-Solo in Mahlers Vierter Symphonie und die Peri in Schumanns *Das Paradies und die Peri*.

Ihre CD-Aufnahmen spiegeln vor allem ihre Vorliebe für Händel-Opern, aber auch ihre enorme Vielseitigkeit mit Mendelssohns *Lobgesang*-Symphonie, Janáčeks *Das schlaue Fuchslein* und Werken von Witold Lutosławski. 2021 legte sie eine CD mit Liedern von Alban Berg, Richard Strauss und Arnold Schönberg vor. Zudem erhielt sie 2021 eine Grammy-Nominierung für die beste Operneinspielung von Janáčeks *Das schlaue Fuchslein* mit dem London Symphony Orchestra unter der Leitung von Sir Simon Rattle. Mit dem BRSO war Lucy Crowe zuletzt mit der Sopranpartie in Beethovens *Missa solemnis* unter der Leitung von Sir John Eliot Gardiner zu hören.

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Mit der Saison 2023/2024 wird das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks seinen neuen Chefdirigenten begrüßen können, der in der Zwischenzeit mehrfach am Pult zu erleben ist: Sir Simon Rattle. Er ist als sechster Chefdirigent in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons eine Dirigentenpersönlichkeit von großer Offenheit für neue künstlerische Wege.

Das BRSO entwickelte sich schon bald nach seiner Gründung 1949 zu einem international renommierten Klangkörper. Neben dem klassisch-romantischen Repertoire gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Viele namhafte Gastdirigenten wie Leonard Bernstein, Georg Solti, Carlo Maria Giulini und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin und Andris Nelsons wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Von 2004 bis 2019 hatte das BRSO eine Residenz beim Lucerne Easter Festival. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des BRSO unter den internationalen Spitzenorchestern. Anfang 2019 wurden die Gastkonzerte in Japan unter der Leitung von Zubin Mehta von japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt. 2020 setzte die Jury des Preises der deutschen Schallplattenkritik die CD mit Schostakowitschs Zehnter Symphonie unter Mariss Jansons auf die Bestenliste 1/2020.

SIR JOHN ELIOT GARDINER

John Eliot Gardiner zählt zu den ungemein vielseitigen, höchst produktiven und visionären Dirigenten der Gegenwart und ist eine unumstrittene Instanz auf dem Gebiet der historisch informierten Aufführungspraxis. Er ist Gründer und Leiter des Monteverdi Choir, der English Baroque Soloists und des Orchestre Révolutionnaire et Romantique und erhält seit Jahrzehnten für die Arbeit mit seinen Ensembles höchste Anerkennung. Sein künstlerisches Spektrum umfasst ein breites Repertoire vom 17. bis zum 20. Jahrhundert und spiegelt sich nicht zuletzt in seinen über 250 Aufnahmen wider, darunter zahlreiche preisgekrönte Einspielungen der Werke von Monteverdi, Purcell, Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Berlioz, Elgar und Weill. Ein besonders bemerkenswertes Projekt war die Aufführung und CD-Einspielung aller Bach-Kantaten

im Jahr 2000, für das er mit der Bach-Medaille der Stadt Leipzig, dem Gramophone's Special Achievement Award 2011 und dem Diapason d'or de l'année 2012 gewürdigt wurde. Neben seinen eigenen Ensembles dirigiert John Eliot Gardiner bedeutende Orchester wie das Concertgebouworkest Amsterdam, das Leipziger Gewandhausorchester und besonders regelmäßig das London Symphony Orchestra, mit dem er einen Mendelssohn- und Schumann-Zyklus sowie Josef Suks Symphonie *Asrael* aufführte. Darüber hinaus gilt sein Interesse der Oper. Von 1983 bis 1988 war er Künstlerischer Direktor der Opéra de Lyon. Er gastiert an berühmten Häusern wie der Wiener Staatsoper und der Mailänder Scala und ist bereits seit mehr als 40 Jahren dem Royal Opera House Covent Garden in London eng verbunden. Gardiners Monteverdi-Projekt 2017 wurde mit dem Royal Philharmonic Society Award ausgezeichnet. Beim Edinburgh International Festival 2019 stand Bernsteins *West Side Story* mit dem Scottish Chamber Orchestra unter seiner Stabführung auf dem Programm, außerdem leitete er Neuproduktionen von Händels *Semele* und Berlioz' *Benvenuto Cellini*. Anfang 2020 dirigierte Gardiner das Orchestre Révolutionnaire et Romantique sowie den Monteverdi Choir anlässlich der Feierlichkeiten zu Beethovens 250. Geburtstag mit drei Symphonie-Zyklen in Barcelona, New York und Chicago. Für seine Verdienste um die Musik erhielt John Eliot Gardiner hohe Ehrungen und Auszeichnungen. Bereits 1998 wurde er von Königin Elisabeth II. in den Adelsstand erhoben. Von 2014 bis 2017 war der Brite Präsident des Bach-Archivs Leipzig. Zu Leben und Werk des Thomaskantors veröffentlichte er 2013 das Buch *Music in the Castle of Heaven: A Portrait of Johann Sebastian Bach*, das seit 2016 auch auf Deutsch (*Bach: Musik für die Himmelsburg*) erhältlich ist. Am Pult des BRSO leitete John Eliot Gardiner zuletzt im September 2021 Beethovens *Missa solennis*, die Sopranpartie sang damals ebenfalls Lucy Crowe.

IMPRESSUM

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

SIR SIMON RATTLE
Designierter Chefdirigent
NIKOLAUS PONT
Orchestermanager

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

PROGRAMMHEFT

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

REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)
Dr. Vera Baur

TEXTNACHWEIS

Matthias Corvin, Egon Voss und Jörg Handstein: Originalbeiträge; Arien-Texte nach den Partituren; Biographien: Renate Ulm (Crowe); Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO; Gardiner).

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Ludwig Doblinger Verlag, Wien (Haydn)
© Orchestral Parts, Novara (Weber)
© Bärenreiter-Verlag, Kassel (Schubert)