

GARDINER

PROHASKA

HAYDN
SCHUMANN

Donnerstag 23.5.2019
Freitag 24.5.2019
4. Abo C
Herkulesaal
20.00 – ca. 22.15 Uhr

18/19

SIR JOHN ELIOT GARDINER
Leitung

ANNA PROHASKA
Sopran

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr
Moderation: Renate Ulm

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Freitag, 24.5.2019
Pausenzeichen:
Bernhard Neuhoff im Gespräch mit Anna Prohaska
und John Eliot Gardiner

VIDEO-LIVESTREAM
auf br-klassik.de

ON DEMAND
Das Konzert ist in Kürze auf br-klassik.de
als Video und Audio abrufbar.

PROGRAMM

Joseph Haydn

Symphonie e-Moll, Hob. I:44

»Trauer-Symphonie«

- Allegro con brio
- Menuetto. Allegretto (Canone in Diapason) – Trio
- Adagio
- Finale. Presto

Joseph Haydn

»Berenice, que fai?«,

Szene und Arie für Sopran und Orchester, Hob. XXIVa:10

Joseph Haydn

Symphonie c-Moll, Hob. I:52

- Allegro assai con brio
- Andante
- Menuetto. Allegretto – Trio
- Finale. Presto

Pause

Robert Schumann

»Ach neige, du Schmerzreiche«,

Nr. 2 der Ersten Abteilung aus den »Szenen aus Goethes Faust«

- Im Anfang nicht schnell, später bewegter

Robert Schumann

Symphonie Nr. 4 d-Moll, op. 120

- Ziemlich langsam – Lebhaft –
- Romanze. Ziemlich langsam –
- Scherzo. Lebhaft – Trio –
- Langsam – Lebhaft

»Feurige Schreibart, kühne Gedanken«

Zu Joseph Haydns Symphonie e-Moll, Hob. I:44

Vera Baur

Entstehungszeit

Vermutlich 1770/1771

Uraufführung

Unbekannt

Lebensdaten des Komponisten

31. März 1732 in Rohrau (Niederösterreich) – 31. Mai 1809 in Wien

»Die Symphonie ist zu dem Ausdruck des Großen, des Feierlichen und Erhabenen vorzüglich geschickt. Ihr Endzweck ist, [...] alle Pracht der Instrumentalmusik aufzubieten.« Als der Verfasser des Artikels *Symphonie* in Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* das Wesen der Gattung mit diesen Worten charakterisierte, dürfte er längst nicht mehr die Anfangszeit der Symphonie im Blick gehabt haben, wie sie sich – seit den 1730er Jahren – zunächst in Italien und später überall in Europa als eigenständige Konzertmusik etabliert und zunächst vor allem der angenehmen Zerstreuung ihres höfischen Publikums gedient hatte. Die Wortwahl des Artikels und die Zeit seiner Veröffentlichung – die bahnbrechende Enzyklopädie erschien in zwei Bänden 1771 und 1774 – verraten vielmehr, dass der Autor sich auf neuere Entwicklungen der Gattung bezog. Die Symphonie zeichne sich aus durch eine »volltönige [...] und feurige Schreibart«, durch »kühne Gedanken, freie Behandlung des Satzes, [...] stark marquierte Rhythmen« und »plötzliche [...] Ausschweifungen von einem Ton zum anderen«, die »die Seele des Zuhörers« wohlmerkwlich nicht unterhalten, sondern »erschüttern« sollte. Was der Artikel in Sulzers Lexikon hier beschrieb, war jenes Phänomen, das später – in Anlehnung an die gleichnamige literarische Bewegung – als Sturm und Drang bezeichnet wurde und einen ersten dramatischen Höhepunkt der gerade einmal 30- bis 40-jährigen Gattungsgeschichte markiert. Dass die Symphonie – neben dem Streichquartett – zur zentralen und gewichtigsten Form der Instrumentalmusik werden konnte, hat hier seine Wurzeln. Was war geschehen? Bis über die Jahrhundertmitte hinaus war die Symphonik eine Domäne konventionell zugeschnittener, eleganter, gerne auch festlicher Unterhaltungsmusik, doch seit der Mitte der 1760er Jahre setzte sich – in verschiedenen Musik-Zentren Europas, vor allem aber in den habsburgischen Ländern – eine deutlich andere Haltung durch. In großer Zahl und mit geradezu explosiver Wucht entstanden allorts Werke, die eine auffällige Intensivierung und Radikalisierung der musikalischen Affektsprache offenbarten und ganz klar darauf abzielten, die Gattung inhaltlich zuzuspitzen, aufzuwerten und dem Anspruch der Leitgattung der Epoche, der Oper, anzunähern. So ist auch das Reservoir der musikalischen Mittel – schroffe Kontraste, schneidende Akzente, leidenschaftliche Tremoli und Synkopen etwa –, mit denen die symphonische Klangsprache nun pathetisch aufgeladen wurde, dem Musiktheater entlehnt, das dramatische Prozesse und extreme Gefühlszustände von jeher und gerade in dieser Zeit stärker in Szene setzte. Ein einfacher Schritt, den gesteigerten Erregungsgrad und Ausdrucksreichtum der Symphonie zu unterstreichen, bestand auch in der Wahl von Moll-Tonarten, die bis dahin völlig ungewöhnlich waren und sich nun in der zweiten Hälfte der 1760er und in der ersten Hälfte der 1770er Jahre merklich häuften. Bedeutende Moll-Symphonien jener Zeit schrieben u. a. Johann Baptist Vanhal, Carl Ditters von Dittersdorf, Florian Leopold Gassmann sowie – etwas früher in Frankreich tätig – François-Joseph Gossec und Franz Ignaz Beck. An der Spitze dieser Richtung aber stehen zweifellos die sechs Moll-Werke von Haydn (die Symphonien Nrn. 26, 39, 44, 45, 49 und 52) aus den Jahren 1768 bis 1772 und Mozarts g-Moll-Symphonie KV 183 von 1773.

So offensichtlich Haydns Moll-Symphonien im Kontext der beschriebenen Entwicklung zu sehen sind, so sehr wurde ihre Entstehung zusätzlich durch seine ganz persönlichen Schaffensumstände begünstigt, die es ihm erlaubten, sich die Gattung Symphonie systematisch und dabei durchaus experimentell zu erschließen. Mit Fürst Nikolaus I. von Esterházy hatte Haydn einen äußerst kundigen und aufgeschlossenen Dienstherrn, die Beständigkeit seiner Anstellung befreite ihn von existenziellen Sorgen, und er verfügte über ein Orchester mit ausgezeichneten Musikern. Haydn war sich seiner komfortablen Situation selbst sehr bewusst und skizzierte sie seinem Biographen Georg August Griesinger rückblickend mit folgenden berühmt gewordenen Worten: »Mein Fürst

war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beyfall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt, und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert, Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so mußte ich original werden.« Dass Haydns Symphonik ab 1766 immer stärker experimentelle Züge annahm, lag also nicht nur im Trend der Zeit, sondern ist auch als eine höchst individuelle Leistung zu bewerten. Ganz so abgeschieden, wie es seine Selbstäußerung vermuten lässt, lebte und wirkte Haydn freilich nicht. Natürlich kannte er das Schaffen der Zeit, und umgekehrt drangen seine Schöpfungen – trotz vertraglicher Exklusivitätsforderungen seines Dienstherrn – über die Mauern der Esterházy'schen Schlösser hinaus. Haydns Symphonien wurden von den Zeitgenossen begierig aufgenommen und kursierten in Abschriften in ganz Österreich. Auch in Drucken waren die begehrten Symphonien zu bekommen, so etwa die Nr. 44 in e-Moll, die 1772 im Katalog des Breitkopf-Verlages angekündigt war und damit also um 1770/1771 entstanden sein dürfte.

»Kräftige [...] Unisoni« und »starke Schattierungen des Forte und Piano« attestierte die *Allgemeine Theorie der schönen Künste* den »Allegros der besten Kammersymphonien« der Zeit, und natürlich waren die Sätze in schnellem Tempo, also der Kopf- und der Schlusssatz, die entscheidenden Austragungsorte des Sturm und Drang. Auch in Haydns Symphonie Nr. 44 beginnen diese Sätze mit kraftvollen, geradezu herrischen Unisono-Themen – das eröffnende *Allegro con brio* mit einem markanten, über die Quinte nach oben führenden Oktavsprung, das *Finale* mit einem unerbittlichen und aggressiven Staccatomotiv. Die schroffen Wechsel zwischen Forte und Piano lassen sich besonders schön am Beginn des ersten Satzes beobachten. Schon im Thema selbst ist dieser Kontrast angelegt, nach nur vier Forte-Schlägen wird unvermittelt auf Piano umgeschaltet, später verstärken sich die Kontraste zu doppeltem Forte und Piano. Noch größere Wucht als die Forte-Abschnitte erreichen die vielen Sforzati, die oft zur Hervorhebung synkopischer Vorgänge eingesetzt werden und den Hörer im Finale mit ganzen Sforzato-Ketten geradezu physisch peinigen. Beide Sätze verzichten auf ein zweites Thema, wie überhaupt das thematische Geschehen inklusive der motivischen Arbeit nicht der zentrale Aspekt dieser Musik ist. Der Akzent liegt vielmehr auf den langen, motorisch pulsierenden, stürmisch vorwärtsdrängenden Laufpassagen, die weitgehend athematisch sind, aber das ganze Ungestüm und die entfesselte Energie des neuen Stils in sich tragen. Ein gesangliches, in sich abgeschlossenes Seitenthema könnte sich gegenüber solchem Furor wahrlich nicht behaupten. So wird in Haydns e-Moll-Symphonie der ganze Zauber des Lyrischen in einen einzigen Satz gebannt, ein E-Dur-*Adagio* von unbeschreiblicher Zartheit und Schönheit. Hier darf die Seele innehalten, sich von den wiegenden Melodien der gedämpften Streicher in ferne Träume tragen lassen und sich dem warm aufleuchtenden Gesang der Hörner und Oboen hingeben. Und vielleicht dachte sich Haydn dieses *Adagio*, das ungewöhnlicher Weise an dritter Stelle steht, nicht nur als Ruhepol zwischen den feurigen Ecksätzen, sondern auch als »Belohnung« für die strenge kontrapunktische Arbeit des vorangegangenen *Menuetts*. Haydn präsentiert hier keinen galanten Tanzsatz in freundlichem Dur, sondern einen asketischen und (in der Grundtonart der Symphonie) düster eingefärbten »Canone in Diapason«, einen Kanon in der Oktave zwischen Bass- und Melodie-Linie. Auch damit verleiht er seiner Symphonie einen vertieften inhaltlichen Anspruch.

Ihren Beinamen *Trauer-Symphonie*, den man mit keinem der vier Sätze so recht in Verbindung zu bringen vermag, erhielt die Symphonie erst lange nach ihrer Entstehung. So begegnet das Wort *Trauer* zum ersten Mal 1868 auf dem Titel einer bei André erschienenen Partitur. Möglicherweise geht diese Namensgebung auf eine Berliner Trauerfeier zu Ehren Haydns im Jahr 1809 zurück, bei der laut einer Notiz in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* die e-Moll-Symphonie (»mit dem rührenden Largo [sic!] aus E dur«) erklang.

Schwankend zwischen Leid und Zorn

Zu Joseph Haydns *Scena di Berenice*

Renate Ulm

Entstehungszeit

1795 in London

Widmung

»Composta per la Signora Banti«

Uraufführung

4. Mai 1795 in einem Benefizkonzert im Haymarket Theatre mit der Sängerin Brigida Giorgi Banti

Lebensdaten des Komponisten

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

Die Libretti von Pietro Metastasio dominierten vor allem die Wiener Opernwelt des 18. Jahrhunderts, und jeder Komponist, der auf sich hielt, zog sie für seine Kompositionen heran: Metastasios Textbuch zu *Antigono* beispielsweise vertonten fast 50 Komponisten, darunter Johann Adolph Hasse, Niccolò Jommelli, Baldassare Galuppi, Georg Christoph Wagenseil, Tommaso Traetta und Christoph Willibald Gluck. Erst Gluck hatte mit seiner Reformoper *Orfeo* 1762 den Anstoß zu einer radikalen Neugestaltung eines Operntextbuches gegeben, in dem die starre Abfolge von Rezitativ und Arie aufgebrochen wurde. Zudem hatte er die Natürlichkeit der Gefühle und eine echte Dramatik gefordert, die die musikalischen Formen und Abläufe der Oper veränderten und auf diese Weise zugleich reformierten. Dennoch blieben Metastasios Werke noch lange vorbildhaft in ihrer Sprache und in ihren Affekten. So komponierte Mozart 1791 seine letzte Oper *Tito* noch nach einem überarbeiteten Libretto von Metastasio, und daher schrieb auch Haydn seine *Scena di Berenice* nach den Worten des berühmten Librettisten. Haydns Griff zu Metastasios Operntext *Antigono*, aus dessen siebter Szene des dritten Aktes er sich bediente, mag auch unter Zeitdruck geschehen sein. Er brauchte einen fertigen, ja einen bewährten Text eines bedeutenden Autors für eine hochdramatische Gesangseinlage in seinem letzten Londoner Konzert, um die ihn die Sopranistin Brigida Giorgi Banti gebeten hatte. Metastasios Verse waren zumindest ein Garant für die Podiumstauglichkeit.

Die Banti machte in London gerade Furore als Alceste in Glucks gleichnamiger zweiten Reformoper, die am 30. April 1795 Premiere feierte. Vielleicht entstand die *Scena di Berenice* genau in den vier Tagen zwischen Opernpremiere und Konzertaufführung, um der umjubelten Sängerin eine weitere Gelegenheit zur Darstellung ihres Könnens zu ermöglichen.

Brigida Banti hatte den Zenit ihrer Karriere bereits überschritten, aber ihre Bühnenpräsenz – sie hatte den musikalischen und darstellerischen Ausdruck noch bei Gluck selbst in Paris lernen können – beeindruckte noch immer das Publikum, wenngleich ihr Stimmvermögen zunehmend kritisch beurteilt wurde. Ihre familiären Wurzeln liegen im Dunkeln, denn weder ist ihr genaues Geburtsdatum noch ihr Geburtsort bekannt: möglicherweise um 1757 in Crema. Vermutlich war ihr Vater italienischer Straßenmusikant oder venezianischer Gondoliere, und sie selbst unternahm als Straßensängerin ihre ersten künstlerischen Schritte. Auf ihren Reisen durch Europa machte die 20-jährige Sängerin auch in Paris Station und begeisterte wohl mit ihrer Naturstimme. Hier muss sich ein einflussreicher Gönner für sie eingesetzt haben. Man vermutet dahinter den Komponisten Antonio Sacchini oder den Direktor der Académie Royale de Musique Jacques Devismes. Wer auch immer es war, Brigida Giorgi erhielt eine gute Position, blieb aber nicht lange, sondern baute sich zunächst in Wien, dann in Italien eine Karriere auf, nachdem sie den Tänzer und Choreographen Zaccaria Banti geheiratet hatte. Zu ihren letzten Stationen zählte London, wo sie als Primadonna am King's Theatre gefeiert wurde. Hier traf sie auch Lorenzo da Ponte, der aber wenig Schmeichelhaftes über sie zu berichten wusste: Sie sei vulgär, unverschämt, lasterhaft und eine Trinkerin gewesen. Andere Quellen erwähnen zumindest ihr früheres außergewöhnliches Talent und beschreiben ihre Stimme als rein, koloratursicher und kräftig. Sie konnte allerdings keine Noten lesen und wollte dies auch nie lernen, stattdessen studierte sie ihre Partien allein über das Hören ein. Auf einem erhaltenen Programmzettel, so schreibt der Musikwissenschaftler H. C. Robbins Landon, notierte ein unbekannter Musikkenner zum Konzert am 4. Mai 1795: »Banti hat eine klare, süße, gleichmäßige Stimme, tiefe und hohe Töne gleichermaßen gut, Rezitativ von bewundernswertem Ausdruck. Ihrer Stimme mangelt eher die Tonfülle; ihr Triller ist schwach und

unvollkommen.« Joseph Haydn nannte BB vor dem Konzert noch »la nostra cara Banti«, doch nach dem Konzert notierte er enttäuscht in sein Tagebuch: »Sie sang sehr dürftig.« Ihre Karriere dürfte sich demnach dem Ende zugeneigt haben, oder aber die Zeit, in der sie diese Partie in den Kopf und in die Stimme bekommen sollte, war zu knapp bemessen.

Metastasios Text zu dieser dramatischen Szene setzt sich aus einem längeren Eingangsrezitativ und einer kurzen Arie, gefolgt von einem kurzen Rezitativ und der entscheidenden, großen Arie, zusammen. Haydn schrieb *Scena di Berenice* für ein Streichorchester sowie zwei Flöten, zwei Oboen und zwei Fagotte.

Die Opera seria *Antigono* handelt vor allem von den Beziehungsirrwegen zweier sich liebender Paare, die am Ende, im *Lieto fine*, glücklich zueinander finden. Im *Recitativo accompagnato*, dem vom Orchester begleiteten Rezitativ des dritten Akts, zeichnet Haydn die seelische Bedrängnis der Berenice nach, die in dieser Szene glauben muss, ihr Geliebter Demetrio sei tot. Die Wechselbäder der Gefühle sind tonmalerisch nachempfunden, wenn Berenices Empörung gegen ihr Schicksal in einer wellenartigen, sich aufbäumenden *Fortissimobewegung* oder ihr ängstliches Zittern in den *Tremoli* der Streicher ausgedrückt werden, oder wenn der Fluss der Unterwelt, *Lethe*, in einer langsamen Achtelbewegung träge vorüberzufließen scheint. Wer genau den Text verfolgt, wird Haydns feine bildhafte Ausdeutungen in *Tempi*, *Dynamik* und *Dissonanzen* nachspüren können. In der ersten Arie, die in *Dur* und nicht in *Moll* steht, stellt sich Berenice den totgeglaubten Geliebten auf dem Weg in die Unterwelt vor. Dies lässt ihren Entschluss keimen, ihm nachzufolgen. Diesen Kunstgriff, eine tieftraurige Melodie in einer *Dur-Tonart* zu schreiben, hat erstmals Gluck in seiner berühmten Arie »*Que farò senza Euridice*« im *Orfeo* angewandt. Die *Dur-Tonart* überhöht die Trauer zu einer Ästhetik des Mitleidens, wie dies Johann Joachim Winckelmann bereits in seiner Ästhetik der klassischen Kunstwerke am Beispiel der *Laokoon-Gruppe* beschrieb: künstlerische Schönheit für die Darstellung des menschlichen Leids. Nach dem zweiten kurzen Rezitativ folgt ein wütender Protest in Richtung Gottheit, die diesen Schmerz zulässt. Der Sturm der Entrüstung Berenices äußert sich in vorantreibenden *Unisono-Gängen* von Orchester und Protagonistin, in bedrohlich abgesenkten tiefen Melodielinien bis hinauf zu anklagenden Spitzentönen – der gesamte Stimmumfang wird ausgelotet und die zornige Anklage zur applaustreibenden *Bravour-Arie*.

GESANGSTEXT

Scena di Berenice aus Pietro Metastasios Opern-Libretto *Antigono*

Recitativo

Berenice, che fai? Muore il tuo bene, stupida, e tu non corri! Oh Dio! Vacilla l'incerto passo; un gelido mi scuote insolito tremor tutte le vene, e a gran pena il suo peso il piè sostiene. Dove son? Dove son? Qual confusa folla d'idee tutte funeste adombra la mia ragion? Veggo Demetrio, il veggo che in atto di ferir ... Fermati! Vivi! D'Antigono io sarò. Del core ad onta volo a giurargli fè: dirò, che l'amo; dirò ... Misera me, s'oscura il giorno, balena il ciel! L'hanno irritato i miei meditati spergiuri. Ahimè! Lasciate ch'io soccorra il mio ben, barbari Dei! Voi m'impedite e intanto forse un colpo improvviso ... Ah, sarete contenti; eccolo ucciso. Aspetta, anima bella: ombre compagne a Lete andrem. Se non potei salvarti potrò fedel ... Ma tu mi guardi, e parti?

Aria

Non partir, bell'idol mio;
per quell'onda all'altra sponda
voglio anch'io passar con te!

Recitativo

Me infelice! Che fingo? Che ragiono? Dove rapita sono dal torrente crudel de' miei martiri?
(*piange*)
Misera Berenice, ah, tu deliri!

Aria

Perchè, se tanti siete,
che delirar mi fate,
perchè non m'uccidete,
affanni del mio cor?

Crescete, oh Dio, crescete,
finchè mi porga aita
con togliermi di vita
l'eccesso del dolor.

Rezitativ

Berenice, was tust du? Dein Geliebter stirbt, und du, Törichte, eilst ihm nicht zu Hilfe! Oh, Gott! Unsicheren Schritts wanke ich, eisige Schauer durchpulsen meine Adern, kaum kann ich mich zitternd aufrecht halten. Wo bin ich? Welch wirres Durcheinander düsterer Gedanken verschattet meinen Verstand? Ich sehe Demetrio, ich sehe ihn im Kampf verwundet ... halte ein! Lebe! Ich werde Antigono gehören. Im Herzen Scham eile ich zu ihm, Treue zu schwören: ich werde ihm sagen, dass ich ihn liebe; ich werde sagen ... Ach, ich Elende, es verfinstert sich der Tag, Blitze erhellen den Himmel! Meine falschen Schwüre haben den Himmel erzürnt. Weh mir! Lasst mich meinem Geliebten zu Hilfe eilen, ihr grausamen Götter! Ihr haltet mich zurück und inzwischen vielleicht ein unvorhergesehener Schlag ... Ach, ihr werdet zufrieden sein, er wurde getötet. Warte, schöne Seele, als vereinte Schatten wollen wir zur Lethe gehen. Wenn ich dich nicht retten kann, kann ich dir doch treu ... Aber du siehst mich an und gehst?

Aria

Verlass mich nicht, Geliebter;
durch diese Welle zum anderen Ufer
will auch ich mit dir gehen!

Rezitativ

Oh, ich Unglückliche! Was kommt mir in den Sinn? Was denke ich nur? Wo bin ich hingeraten im grausamen Strom meiner Leiden?

(weint)

Arme Berenice, ach, du fantasierst!

Aria

Warum, wenn ihr so zahlreich seid,
die ihr mich wahnsinnig macht,
warum tötet ihr mich nicht,
ihr Qualen meines Herzens?

Wachst, oh Gott, mehrt euch,
bis mich erlöst,
indem es mich vom Leben befreit,
das Übermaß des Leides.

Hölle und Himmel

Zu Joseph Haydns Symphonie c-Moll, Hob. I:52

Renate Ulm

Entstehungszeit

Zwischen 1771 und 1774 in Eisenstadt

Uraufführung

Unbekannt

Lebensdaten des Komponisten

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

Der polnische Schriftsteller und Musikkritiker Teodor Wyzewski (1862–1917) prägte etwa um 1909 – analog zum literarischen »Sturm und Drang« – den Begriff des musikalischen »Sturm und Drang«, der bis heute die Werke zwischen 1765 und 1775 wegen ihrer affektgeladenen Musik voller starker dynamischer Kontraste und wegen der öfter verwendeten Molltonarten charakterisiert. In Haydns umfangreichem Symphonieschaffen zählen darunter die Werke mit den Nummern 35 bis 55. Die Haydn-Forschung macht allerdings um den Begriff »Sturm und Drang« lieber einen Bogen, da die literarische Epoche mit der musikalischen zeitlich wie inhaltlich überhaupt nicht kongruent ist, und vermeidet ihn tunlichst. Trotz allem hält sich diese Bezeichnung für die Werke um 1770 hartnäckig, vermutlich auch deswegen, weil bisher kein besserer Begriff gefunden wurde, der das Besondere dieser Symphonien-Phase beschreibt.

Der Impuls zu dieser auf Kontrastwirkung angelegten symphonischen Entwicklung kam möglicherweise von der damals neuen, dramatisch gestalteten Opernouvertüre und auch von der Oper selbst als Schauplatz und Spielfeld emotionsgeladener Musik. Wenige Jahre zuvor wurde dies von Christoph Willibald Gluck in seinen Reformopern erstmals konsequent umgesetzt. Schon in jungen Jahren dürfte Haydn – noch als Kammerdiener bei Nicola Porpora – den damals berühmtesten europäischen Komponisten, Christoph Willibald Gluck, persönlich kennengelernt haben. Auch Haydns freundschaftliche Kontakte zu Graf Giacomo Durazzo können zu seinen profunden Kenntnissen der Werke Glucks beigetragen haben: Durazzo hatte nämlich als Intendant der Wiener Theater ebenfalls viel zur Idee der Opernreform beigetragen, förderte ab 1762 die neuartigen Opern Glucks und ließ sie auf seiner Bühne genau nach den Forderungen des Komponisten umsetzen.

Wie sehr den Esterházy'schen Kapellmeister in seiner Abgeschiedenheit in Eisenstadt diese neue Art der Operndramatik beschäftigte, dokumentieren die Gluck-Themen in seinem Werk: Beispielsweise zitierte Haydn im Baryton-Trio Hob. XI:5 Glucks berühmte Orpheus-Arie »Che farò senza Euridice«, und im Finale des Zweiten Akts der Oper *La fedeltà premiata* parodierte Haydn die Furienszene aus dem Orfeo. Diese Oper muss ihm bald nach der ersten Aufführung als Partitur in die Hände gelangt sein und ihn zutiefst beeindruckt haben. Daher ist es nicht verwunderlich, dass einige kompositorische Besonderheiten daraus in seinem Werk, vor allem in seiner Symphonie Nr. 52, wiederzufinden sind, wobei Haydn die inspirierende Vorlage als Ideenanstrengung höchst kreativ, dabei vollkommen eigenständig umsetzte und für die rein instrumentalen, also symphonischen Belange fortspinn.

Entstanden ist die Symphonie in c-Moll, als Haydn gerade zum Ersten Kapellmeister bei den Esterházy's aufgestiegen war. Sein Wirkungsfeld beschränkte sich im Sommer auf Eisenstadt am Neusiedler See oder auf das Palais Esterházy, der Wiener Winterresidenz des Fürsten. Hier konnte er die neuesten Kompositionen seiner Zeitgenossen studieren, so die Furore machenden Werke Glucks: *Orfeo ed Euridice* (1762), *Alceste* (1767) und *Paride ed Elena* (1770). Das bahnbrechend Neue an den Werken war unter anderem die Intensität des Orchestersatzes, der nicht nur Gefühlslagen offenlegte, sondern auch Seelenzustände spiegelte. Und hier genau hakte Haydn ein.

Die Tonarten c-Moll und C-Dur charakterisieren in Glucks *Orfeo ed Euridice* die Sphären Hölle und Himmel bzw. Hades und Elysium. Dass nun c-Moll erschreckend und unheimlich wie in der Furienszene und C-Dur beklemmend traurig wie in Orpheus' Arie »Que farò senza Euridice« erklang, bewirkten maßgeblich die Vorhaltdissonanzen in Glucks Musik. Diese beiden

kontrastierenden Tonartenwelten zeigen sich, auf eine abstrakte Ebene versetzt, in der Symphonie Nr. 52 Haydns wieder. Ähnlich abrupt wie Gluck seine Oper beginnen lässt, so wird der Hörer auch in Haydns Symphonie in c-Moll in das *Allegro assai con brio* geworfen. Der erschreckende Forte-Einstieg, ein bedrohliches Unisono der Streicher mit dem Fagott (dies ebenso ein Merkmal in Glucks *Orfeo*), setzt sich in immer größeren Staccato-Sprüngen, hitzigen Tonrepetitionen, hüpfenden Synkopen, herben Dissonanzen und rasanten Läufen fort. Das Unisono wird in der Musik dieser Zeit als Schreckenssymbol oder sogar Todessymbol verwendet – Haydn setzt es auffallend in den ersten beiden Sätzen seiner Symphonie ein. Dieser komplexen, unheimlichen Forte- und Fortissimo-Welt des ganzen Orchesters steht eine zarte Piano-Sphäre ausschließlich in den Streichern gegenüber: Die Ersten Geigen beginnen dieses Seitenthema ganz solistisch mit einer punktierten Melodie, die in Klagelaute übergeht und die von den anderen Streichern in Akkorden begleitet wird. Durch Generalpausen sind die finsternen und die melancholischen Passagen voneinander getrennt, wenn nicht hie und da ein harsches Forte die leisen Passagen unterbricht. Beide Sphären erweisen sich als unüberwindlich.

Noch deutlicher ist der längste Satz der Symphonie von Glucks *Orfeo* geprägt: In der eigentlich hellen Tonart C-Dur stehend, wirkt das *Andante* durch chromatische Fortschreitungen eher resignativ bis düster. Der klagende Tonfall dieser C-Dur-Melodie wird von wilden Unisono-Passagen unterbrochen. Tonartfremde Töne, wie das im Forte hervorgehobene und von allen Instrumenten gespielte 'es', stören die C-Dur-Sphäre empfindlich. Wer Glucks *Orfeo* kannte, dachte hier sofort an das unheimliche »No!« der Furien, die den Lyra spielenden Sänger Orpheus vom Betreten des Hades abhalten wollen. Bekanntlich öffnen sich am Ende die Pforten des Hades und Orpheus gelangt ins Elysium. Im zweiten Teil von Haydns *Andante* hellt sich die Musik allmählich auf. Dadurch, dass nun weniger Dissonanz-Fortschreitungen verwendet werden, bekommt das Thema fast ländlich-bukolischen Charakter.

Das *Menuett*, meist ein unbeschwerter Tanzsatz in den Haydn'schen Symphonien, wird ebenfalls durch zahlreiche Vorhaltsdissonanzen verschattet, so dass der Tanzrhythmus zunächst fast verschleiert wird, erst gegen Ende scheinen sich die Vorhaltsbindungen eher zum Ornament oder zur gestischen Figur hin zu entwickeln, ähnlich der für diesen Tanz so typischen, manierten Handbewegung. Im C-Dur-*Trio* bekennt sich Haydn dann deutlich zum Schreittanz, dessen Charakter auf das *Dacapo* nachwirkt –als würde man nach dem Hören des *Trios* die Musik des *Menuetts* leichter und tänzerischer aufnehmen.

Das dahinrauschende *Presto-Finale* steht wieder in c-Moll und lebt von zwei kontrastierenden Themen: Das erste reine Streicherthema ist piano gehalten, mit stockenden, versetzten Staccati und (wie in fast allen Sätzen) mit Vorhaltsdissonanzen versehen. Aus dieser kurzatmigen Passage schält sich allmählich eine Melodie in den Ersten Violinen heraus, die in das kontrastierende Thema mit rasanten Staccatoläufen mündet. In Generalpausen hält das überhitzte Treiben mehrmals kurz inne, um am Ende, nach einer Folge von heftigen Akkordschlägen, mit einer Fortissimo-Coda die Symphonie zu beschließen.

Auch wenn das musikalische Vorbild Gluck mehrfach und überdeutlich zwischen den Noten hervortritt, so zeigt die c-Moll-Symphonie doch Haydns ureigene Handschrift. Was wäre eine bloße zitatarartige Anregung ohne eigenständige kreative Entwicklung? Daher tritt uns in der c-Moll-Symphonie Haydn als einer der großen Klassiker schon unverkennbar vor Augen und Ohren.

»Rette mich vor Schmach und Tod!«

Gretchen vor der Mater dolorosa aus Schumanns *Faust-Szenen*

Vera Baur

Entstehungszeit

1849 als 2. Szene der Ersten Abteilung der *Faust-Szenen*, die Dritte Abteilung war bereits zwischen 1844 und 1848 entstanden und am 25. Juni 1848 separat in Dresden uraufgeführt worden.

Uraufführung

Erste Aufführung des gesamten dreiteiligen Werkes: 14. Januar 1862 in Köln durch das Gürzenich-Orchester unter der Leitung von Ferdinand Hiller

Lebensdaten des Komponisten

8. Juni 1810 in Zwickau – 29. Juli 1856 in Eendenich

Im Gegensatz zu nahezu allen anderen, oft gleichnishaften Handlungs- und Bedeutungsebenen des *Faust*-Dramas erzählt die Gretchen-Tragödie eine relativ leicht verständliche und fest in der Realität verankerte Geschichte: Margarete, bis dahin aufgehoben in einer bescheidenen, aber durch ihren Glauben und ihre Reinheit abgesicherten Welt, wird von Faust umworben und erlebt erstmals das Glück der Liebe. Nicht nur, dass diesem Glück keine Dauer beschieden ist, vielmehr verkehrt es sich alsbald in tiefe Not und Verzweiflung: Durch das Ungewisse, das erstmals in Margaretes Leben einbricht, verliert sie erst ihren inneren Frieden (»Meine Ruh' ist hin / Mein Herz ist schwer«), und schließlich, nach der Liebesnacht mit Faust, ihre gesamte Existenz. Die Mutter stirbt durch den Schlaftrunk, den sie ihr gereicht hat, um Faust ungestört empfangen zu können; sie wird schwanger; Faust ersticht im Zweikampf ihren Bruder Valentin; am Ende ertränkt sie ihr unehelich geborenes Kind und wird dafür zum Tode verurteilt. Binnen kürzester Zeit hat sich der »kleine Engel« in größte denkbare Schuld verstrickt, und aus dem frommen Mädchen ist eine verstoßene und verachtete Sünderin geworden. Doch anders als Faust, der ohne Zweifel größeren Anteil an der Schuld hat, wird sie von unverrückbaren moralischen Grundsätzen geleitet, denen sie auch in der Not treu bleibt. Sie stellt sich den Folgen dessen, was ihr widerfahren ist, sucht Trost bei der Mutter Gottes und nimmt ihre Strafe an. Selbst als Faust in den Kerker dringt und sie zur Flucht bewegen möchte, lässt sie sich nicht überzeugen, sich ihrer Verantwortung zu entziehen: »Gericht Gottes! Dir hab' ich mich übergeben!«

Für seine Vertonung des Faust-Stoffes, die zwischen 1844 und 1853 entstandenen *Faust-Szenen*, wählte Schumann drei Stationen der Gretchen-Tragödie aus, die zusammen die Erste Abteilung seines insgesamt dreiteiligen Werkes bilden. Alle drei Abteilungen sind vielfach aufeinander bezogen, wobei die parallel gebauten Teile 1 (Gretchen) und 2 (Faust) bereits auf ihr Zusammenwirken mit dem Erlösungsgedanken der Dritten Abteilung, der hochallegorischen Schlusszene aus *Faust II* (Bergschluchtenszene), angelegt sind. Die drei Gretchen-Szenen der Ersten Abteilung zeigen, gleichsam im Zeitraffer, den tragischen Weg der Protagonistin von der Liebesbegegnung (Nr. 1: Szene im Garten) über Selbsterkenntnis und Verzweiflung (Nr. 2: Gretchen vor dem Bild der Mater dolorosa) bis hin zum Zusammenbruch unter den Einflüsterungen des Bösen Geistes und der Last ihres Gewissens (Nr. 3: Szene im Dom).

Schon die Verortung von Gretchens Gebet vor der Mater dolorosa im »Zwinger« verweisen auf ihre Verlassenheit und Ausgrenzung aus der Mitte der Gesellschaft. Als Zwinger bezeichnet man ein offenes, der Verteidigung dienendes Areal zwischen zwei Wehrmauern, also am äußersten Rand einer Siedlung: Hier bringt Gretchen dem Andachtsbild der Schmerzensmutter frische Blumen dar und bittet Maria, die mitfühlende Mittlerin zwischen Gott und Sünderin, um Trost. Nach der Anrufung der Gottesmutter (»Ach neige, / Du Schmerzensreiche, / Dein Antlitz meiner Not!«) betrachtet Gretchen Marias Leid im Angesicht des Kreuzestodes ihres Sohnes zunächst von außen, in einer überpersönlichen Andacht – darin erinnern diese Strophen an die mittelalterliche Sequenz des *Stabat mater*. Erst in der vierten Strophe rückt Margarete ihren eigenen Schmerz in den Blick. Und wie dieser Schmerz im »Gebein« ihr »wühlet«, so werden auch ihre Verse und Worte immer unregelmäßiger und unruhiger. Expressive Wortwiederholungen (»Wie weh, wie weh, wie wehe« – »Ich wein', ich wein', ich weine«) und die Flut von Frageworten (»Wer«, »Wie«,

»Was«, »Wohin«) zeigen den Grad ihrer seelischen Aufruhr und Verunsicherung. »Im Anfang nicht schnell, später bewegter« lautet denn auch Schumanns Vortragsbezeichnung. Ihre bezwingende Kraft bezieht die Szene eben aus diesem Spannungsbogen zwischen verhaltener Klage und emotionaler Bewegtheit bis hin zum hochdramatischen Fortissimo-Ausbruch auf die Worte: »Hilf! rette mich vor Schmach und Tod!« Danach sind Gretchens Kräfte erschöpft, resigniert nimmt sie die quasi-liturgischen Worte vom Beginn wieder auf, wobei diese von Schumann nun in andere Töne gekleidet werden. In zarten Pianissimo-Melismen zieht sich die Stimme in sich zurück.

In der Bergschluchtenszene der Dritten Abteilung wird Gretchen als Una Poenitentium (Eine der Büsserinnen) erneut zu Maria beten, die dann als Mater gloriosa erscheint. »Ach«, »Schmerz« und »Not« sind nun aus Gretchens Worten gewichen, und die analog zu der früheren Anrufung im Zwinger gebauten Verse sind ganz von Milde getragen: »Neige neige / Du Ohnegleiche, / Du Strahlenreiche, / Dein Antlitz gnädig meinem Glück.« Fausts Unsterbliches ist gerettet – »Der früh Geliebte / Nicht mehr Getrübte / Kommt zurück«. Gretchen wird von Maria aufgefordert, in höhere Sphären aufzusteigen, damit Faust ihr nachfolgen könne. Ihre Liebe und innere Reife sind zu einem wichtigen Teil des Erlösungswerks geworden.

GESANGSTEXT

Gretchen vor dem Bild der Mater dolorosa aus Johann Wolfgang von Goethes *Faust I*

Zwinger. In der Mauerhöhle ein Andachtsbild der Mater dolorosa, Blumenkrüge davor.

Gretchen

(steckt frische Blumen in die Krüge.)

Ach neige,
Du Schmerzenreiche,
Dein Antlitz gnädig meiner Not!

Das Schwert im Herzen,
Mit tausend Schmerzen
Blickst auf zu deines Sohnes Tod.

Zum Vater blickst du,
Und Seufzer schickst du
Hinauf um sein' und deine Not.

Wer fühlet,
Wie wühlet
Der Schmerz mir im Gebein?
Was mein armes Herz hier banget,
Was es zittert, was verlanget,
Weißt nur du, nur du allein!

Wohin ich immer gehe,
Wie weh, wie weh, wie wehe
Wird mir im Busen hier!
Ich bin, ach, kaum alleine,
Ich wein', ich wein', ich weine,
Das Herz zerbricht in mir.

Die Scherben vor meinem Fenster
Betaut' ich mit Tränen, ach!
Als ich am frühen Morgen
Dir diese Blumen brach.

Schien hell in meine Kammer
Die Sonne früh herauf,
Saß ich in allem Jammer
In meinem Bett schon auf.

Hilf! rette mich von Schmach und Tod!
Ach neige,
Du Schmerzenreiche,
Dein Antlitz gnädig meiner Not!

Augenblick und Erinnerung

Zu Robert Schumanns Symphonie Nr. 4 d-Moll, op. 120

Vera Baur

Entstehungszeit

Erstfassung:

29. Mai – 7. Juni 1841 (Entwurf)

7. Juni – 4. Oktober 1841 (Ausarbeitung und Instrumentierung)

Endfassung:

12. – 19. Dezember 1851

Uraufführung

Erstfassung:

6. Dezember 1841 im Leipziger Gewandhaus unter der Leitung von Ferdinand David

Endfassung:

3. März 1853 im Geislerschen Saal in Düsseldorf unter der Leitung von Robert Schumann

Lebensdaten des Komponisten

8. Juni 1810 in Zwickau – 29. Juli 1856 in Eendenich

Schon ein knappes halbes Jahr nach dem eindrucksvollen Erfolg von Schumanns Erster Symphonie in B-Dur, der *Frühlingssymphonie*, durfte sich das Leipziger Publikum am 6. Dezember 1841 erneut zu einer Schumann'schen Symphonien-Premiere im Gewandhaus einfinden. Dieses Ereignis war von keiner geringen Bedeutung, schließlich hatte Schumanns Erstling große Resonanz gefunden, und nach Beethoven waren Symphonien von Rang noch immer Mangelware. Zudem stand eine weitere Orchester-Novität Schumanns auf dem Programm: Overtüre, Scherzo und Finale, op. 52. Die Erwartung dürfte also gespannt gewesen sein, nachdem Schumann, der bisher überwiegend als Pionier der Klaviermusik und des Liedes hervorgetreten war, sich nun endlich auch systematisch der großen, repräsentativen Form der Orchestermusik widmete. Doch die Aufführung stand unter einem weniger glücklichen Stern als die der B-Dur-Symphonie einige Monate zuvor. Gewandhauskapellmeister Mendelssohn, der die *Frühlingssymphonie* so erfolgreich aus der Taufe gehoben hatte, war verhindert (an seiner Stelle dirigierte Ferdinand David), und die beiden Schumann'schen Werke konnten sich inmitten eines bunten Sammelsuriums von Einzelnummern und vor allem neben der Attraktion des Doppelauftritts von Clara Schumann und Franz Liszt am Klavier nicht richtig entfalten. Wer sich dennoch nicht ablenken ließ und der neuen Symphonie in d-Moll aufmerksam lauschte, dürfte aber bemerkt haben, dass sie aufregend ungewohnte, poetisch verschlungene Wege einschlug. Hatte der Kopfsatz überhaupt eine Sonatenform mit einem kontrastierenden zweiten Thema? Und was bedeutete es, dass die *Romanze* gerade mal eine halbe Minute, nachdem Oboe und Celli das elegische Thema im Balladenton anklingen ließen, in die kreisende Motivik der langsamen Einleitung vom Beginn der Symphonie zurücksinkt? Dann ein ähnlicher Rückgriff noch einmal im *Scherzo*: Die von zarter Ornamentik der Solo-Violine umrankte absteigende Linie im *Trio* war doch schon im Mittelteil der *Romanze* zu hören? Faszinierend, wie alles miteinander verbunden ist, und wie die Sätze fließend ineinander übergehen. Aber mit dieser Symphonie führte Schumann einen auch in ein wahres Labyrinth, und manchmal wusste man nicht mehr recht, wo man sich befand. »Die Hörer wurden [...] sichtlich überrascht, da er [Schumann] die Sätze verbunden hatte, und viele Konzertbesucher in Verlegenheit brachte, denn Manche glaubten in ihrer musikalischen Weihe, die ganze

Symphonie sei ein etwas langer erster Satz«, berichtete der *Korrespondent von und für Deutschland* über die Uraufführung des Werks.

Schumann selbst hatte keine Zweifel an der Qualität seiner neuen Symphonie. Dass sie nicht ebenso positiv aufgenommen worden war wie die Erste, schrieb er vor allem den Umständen der Aufführung zu: »Es war eigentlich zu viel auf einmal – glaub' ich – und dann fehlte Mendelssohn als Dirigent. Das schadet aber alles nichts – ich weiß, die Stücke stehen gegen die 1ste keineswegs zurück und werden sich früher oder später in ihrer Weise geltend machen«, äußerte er im Januar 1842 in einem Brief an seinen Kritiker-Kollegen Carl Koßmaly. Auch eine Publikation der Symphonie versuchte Schumann voranzutreiben, und erst nachdem der zweite Versuch gescheitert war, legte er das Werk beiseite. Was ihn dazu veranlasste, sich die Symphonie im Dezember 1851, zehn Jahre nach ihrer Entstehung, wieder vorzunehmen, muss Spekulation bleiben. Martin Demmler vermutet, dass die Orchestrierung einer nicht vollendeten Symphonie von Norbert Burgmüller Schumanns Interesse an seinem eigenen Werk wieder entfacht haben könnte, zumindest liegen zwischen dieser Arbeit und der Wiederaufnahme der d-Moll-Symphonie nur wenige Tage. Schumanns eigene dirigentische Tätigkeit als Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf seit 1850 dürfte ebenfalls eine Rolle gespielt haben. Doch wahrscheinlich waren es nicht zuletzt ästhetische Motive, die ihm den kühnen Wurf von einst wieder in Erinnerung riefen. Was er 1841 in der d-Moll-Symphonie so verstörend modern verwirklicht hatte – die Idee der zyklischen Verkettung der Sätze durch ein werkumspannendes Netz von thematischen Beziehungen – blieb für Schumann zeitlebens ein zentrales kompositorisches Anliegen. Am 12. Dezember 1851 begann er mit der »Reinstrumentation d. alten 2ten Symphonie«, die er für »freilich besser und wirkungsvoller« als die frühere Fassung erachtete – auch wenn dies in der Fachwelt damals wie heute oft anders beurteilt wurde. Die Struktur der Symphonie ließ er dabei weitgehend unangetastet. Bezeichnend ist, dass er das Manuskript der Neufassung mit »Symphonistische Phantasie« bzw. »Phantasie für Orchester« überschrieb, bevor das Werk schließlich als »Symphonie Nr. IV, D moll. Introduction, Allegro, Romanze, Scherzo und Finale in einem Satze« gedruckt wurde.

Obwohl er die klassischen Satztypen in Grundzügen wahrte, hat sich Schumann in keiner seiner Symphonien weiter von der traditionellen symphonischen Form entfernt als in seiner später als Nr. 4 gezählten in d-Moll. Als er sich 1841 der Gattung zuwandte, stand ihm das »Ideal einer modernen Sinfonie, die uns nach Beethovens Hinscheiden in neuer Form aufzustellen beschieden ist« zwar schon lange vor Augen. Doch erst sein epochaler Fund von Schuberts *Großer C-Dur-Symphonie* 1839 in Wien, deren »völlige Unabhängigkeit« von Beethoven er zutiefst bewunderte, hatte ihn »wieder in die Füße gestachelt, nun auch bald an die Symphonie zu gehen«. Gerade mit seiner d-Moll-Symphonie sollte Schumann den Beweis erbringen, dass es möglich war, die Prinzipien, die Beethoven zu idealtypischer Ausprägung geführt hatte, durch andere Sinnzusammenhänge zu ersetzen. An die Stelle eigenständiger, kontrastierender Themencharaktere treten satzübergreifende thematische Transformationen und Ableitungen aus kleinsten melodischen Zellen. Die motivische Arbeit und der stringente lineare Prozess weichen dem Prinzip der Überlagerung von verschiedenen Ebenen des Fortschreitens. Augenblick und Erinnerung, tatsächliche und imaginierte Zeit sind poetisch ineinander verschlungen, und die einzelnen Teile scheinen auf geheimnisvolle Weise miteinander zu kommunizieren. »Die Musik schreitet nicht wie bei Beethoven von A nach B fort, sondern dreht sich wie in Spiralen«, äußerte der Schumann-Kenner Heinz Holliger einmal über das Werk.

Nicht ohne Grund rangierte die Introduction (*Ziemlich langsam*) schon in der Formulierung des Erstdrucks als eigener Teil des Zyklus. Nahezu alle Themen der Symphonie erweisen sich als Ableitungen der beiden hier exponierten Motive, die nicht zufällig auch melodisch Kreisbewegungen beschreiben. Zunächst erklingen wellenförmige Achtelgänge, die sich in kleinen Tonschritten vorantasten, ein »form- und zweckvergessenes, gleichsam auf endlos gestelltes« Gebilde (Siegfried Oechsle), das die Musik in einem Zustand des Schwebens hält. Das zweite Motiv, eine aufsteigende Sechzehntelfigur mit anschließender Drehbewegung – schon dies eine Ableitung aus dem vorherigen Motiv –, dient bereits der Beschleunigung und Hinführung zum schnellen Tempo des ersten Satzes (*Lebhaft*), dessen Exposition es dann auch nahezu alleine bestreitet. Der Seitensatz bringt zwar die zu erwartende Dur-Tonart, aber keine wirkliche neue

thematische Gestalt. Auch die Durchführung verweigert die gewohnten Kategorien. Das Thema bleibt weiterhin allgegenwärtig, ohne im eigentlichen Sinne durchgeführt zu werden, und ein ganzer Abschnitt von 74 Takten wird einfach um eine Terz nach oben versetzt wiederholt – so kommt nicht nur das Thema, sondern auch die Form im Ganzen nicht recht von der Stelle. Doch gerade dann ereignet sich der entscheidende Moment des Satzes: Vorbereitet von Posaunen-Rufen und markanten Fanfaren, erblüht endlich in den Ersten Geigen und Holzbläsern »dolce« ein zartes, schwärmerisches zweites Thema. Die durch diese späte Erfüllung freigesetzte Euphorie trägt den Satz – ohne Reprise – in einer großen Steigerung auf hymnische Höhen in D-Dur. Majestätisch punktiert erstrahlt das neue Thema im Fortissimo des vollen Orchesters.

Als wisse sie nicht recht, was nach so viel Glück des Augenblicks anzufangen sei, tritt die Musik nun völlig abrupt, beinahe verschreckt aus dem Kontinuum des bisherigen Geschehens heraus, um sich in die versonnene Welt der *Romanze* zurückzuziehen. Der Satz, den Schumann hier folgen lässt, ist weit mehr als das in Tempo, Dynamik und Ausdruck kontrastierende Stück, wie es die Form verlangt. Er führt nicht nur in ein anderes Gebiet, sondern auch in eine andere Zeit. Der Balladenton kündigt von einer fernen Vergangenheit, deren eigene Zeiteinheit durch den Wiederaufgriff der Introdution noch einmal durchbrochen wird, »eine Erinnerung in der Erinnerung« (Akio Mayeda). Zwar kehrt das *Scherzo* mit seinem zupackenden Schwung in die symphonische Gegenwart zurück, doch auch hier durchbricht das Echo vergangener Ereignisse, der bereits erwähnte Rekurs auf den Mittelteil der Romanze, den realen Verlauf. Schließlich ist es das Thema des ersten Satzes, das in der Überleitung zum *Finale (Lebhaft)* zurück ins Hier und Jetzt führt – ein punktiertes Terzaufstiegs in Hörnern und Posaunen verleiht der Stelle visionäre Weihe. Und nachdem das Thema damit den Faden vom Beginn aufgenommen hat, darf sich die Symphonie endlich von ihm befreien. Nur noch vier Takte »überlebt« es, danach übernehmen andere Gedanken die Führung. Auch sie sind Abwandlungen vorherigen Materials, wobei durch ihr verändertes klangliches und rhythmisches Gewand sowie durch das Vorherrschen der Dur-Tonart der Eindruck des Neuen entsteht. Auch erscheint das *Finale* trotz einiger formaler Korrespondenzen zum Kopfsatz insgesamt vielgestaltiger, beweglicher und gelöster. Es gibt ein gesangliches Seitenthema, der Ton energetischer Hochspannung vom Ende des Kopfsatzes kann sich endgültig durchsetzen, und noch in der Coda wird eine neue unbeschwerte Melodie geboren. Die Musik ist vollends in einer hoffnungsvollen Gegenwart angekommen.

Von Pult zu Pult (9)

Wiederholung vom November 2018

Eric Terwilliger (geb. 1954, Mitglied im BRSO seit 2007) und Carsten Duffin (geb. 1987, Mitglied im BRSO seit 2010) bekleiden beide dieselbe Position beim Symphonieorchester: die des Solo-Hornisten. Andrea Lauber hat sich mit ihnen in der »Nachtkantine« im Werksviertel getroffen und einiges über »Gurken«, Yoga und die richtige Stressbewältigung erfahren.

AL Sie spielen seit acht Jahren im selben Orchester, aber eigentlich so gut wie nie zusammen ...

CD Nie stimmt nicht! Wir haben tatsächlich selten Gelegenheit, aber wenn, dann genießen wir das immer sehr.

ET Im *Rheingold* haben wir zum Beispiel zusammengespielt. Eine der schönsten Stellen darin ist der »Einzug der Götter in Walhall«. Wagner setzt dort die Tuben ein, und Carsten saß hinter mir und spielte (*schließt die Augen*). Gott sei Dank hatte ich da Pause, denn mir sind tatsächlich die Tränen runtergelaufen ... so was von schön!

CD (*lacht*) ... und ich sitze davor fast 40 Minuten nur rum und hoffe, dass es klappt!

AL Gibt es denn einen BRSO-spezifischen Horn-Klang, über den Sie sich einig werden müssen?

ET Wir Münchner sind da – nicht nur geographisch – irgendwo zwischen Wien und Berlin. Ich sehe uns aber näher an Wien und damit näher an einer wärmeren, weicheren Klang-Tradition. Dass die Klangfarben in unserer Gruppe sehr ähnlich sind, hängt aber auch damit zusammen, dass wir alle das gleiche Instrument haben, ein »Alexander 103«.

CD Für mich waren die ersten Jahre im Symphonieorchester wirklich eine Umstellung. Ich kam aus der Oper in Stuttgart und war es gewohnt, etwas defensiver zu spielen. Es hat wirklich etwas gedauert, klanglich in die Horngruppe hineinzuwachsen und natürlich auch in die Rolle, als Solo-Hornist vorne zu sitzen und die Gruppe zu führen! Da habe ich mir auch viel von dir, Eric, abgeschaut!

ET Und wir haben Carsten schon immer als glänzendes Juwel im Auge gehabt! Wir wollten ihn schon bei uns haben, als er noch nicht einmal volljährig war.

CD (*protestiert*) Nein, so schlimm war's nicht! Ich war schon 18!

AL Wenn Sie sich schon auf der Bühne nicht allzu oft treffen, gibt es denn andere Berührungspunkte?

CD Zweifellos ist unser größter Berührungspunkt unser gemeinsamer Lehrer Michael Höltzel – auch wenn Eric fast 30 Jahre vor mir bei ihm studierte. Michael war und ist für uns beide sehr wichtig, eine Art musikalischer Vater. Ansonsten sehen Eric und ich uns vor allem bei der Diensterteilung ...

ET ... und bei den Reisen! Obwohl ich nicht mehr so mit den jungen Leuten mithalten kann, denn ich muss früh ins Bett gehen, Wasser trinken und Obst essen.

CD Glaubst du, ich mache etwas anderes? (*lacht*)

ET Nein, nein, ihr macht das halt zusammen. (*beide lachen*)

CD Aber ich finde, wir haben die beste Diensterteilung!

ET Absolut! Wir haben eine wirkliche »Diensterteilungs-Kultur« entwickelt. Vielen unserer Kollegen würde das bestimmt auch Spaß machen.

AL Und wie dürfen wir uns das vorstellen?

ET Wir machen erst die Einteilung und schreiten dann zum gemütlichen Teil des Abends, mit leckerem Essen, einem Bierchen, danach vielleicht noch ein Gläschen Whiskey.

CD Das haben wir auch schon mal andersrum gemacht!

ET Aber das haben wir schnell wieder geändert.

CD Ja, weil wir dann am nächsten Morgen die Diensterteilung noch einmal machen mussten. Das war kontraproduktiv. (*lacht*)

AL Als Solo-Hornist haben Sie eine besonders exponierte Stellung im Orchester, jeder Kieckser ist zu hören. Eric Terwilliger, in einem Interview haben Sie einmal gesagt: »Lieber Yoga statt Saufen und Betablocker«. Wie gehen Sie mit dem Stress um?

ET Naja, ich kenne viele Leute, die sehr erfolgreich mit Saufen und Betablockern sind. (*lacht*) Ich habe schon als 20-Jähriger angefangen, Yoga zu machen. Ich hatte schon damals das Bedürfnis, nach einem Weg zu suchen, mit dem Stress umzugehen. Und wie ich mich freimachen kann, um die Energie des Publikums zu empfangen, damit daraus ein positiver Energiekreis wird. Yoga war und ist für mich durch meine ganze Karriere eine zentrale Sache. Auch heute nach dem Aufstehen habe ich schon eine Stunde Yoga gemacht. Ich brauche das.

CD Aber da sagst du etwas sehr Kluges: »Ich habe etwas gesucht, um mit dem Stress umzugehen.« Ich glaube, das ist die wichtigste Aufgabe, die wir Musiker in einem solchen Orchester, in einer solchen Position, zu bewältigen haben. Dass jemand, der diese Stelle gewinnt, Horn spielen kann, davon geht man mal aus. Aber über Jahrzehnte mit dem Stress fertig zu werden, dafür muss jeder sein Rezept finden. Tendenziell ist bestimmt Wasser und Yoga besser als Saufen und Betablocker, aber da gibt es eben noch ganz viel dazwischen. Jeder muss sich fragen: Was funktioniert für mich? Und dazu braucht es Neugier und den Willen, ein bisschen aus der Komfortzone rauszugehen, Sachen auszuprobieren.

AL Und was funktioniert bei Ihnen?

CD Tatsächlich auch Yoga, aber Sport generell ist extrem wichtig: Klettern, Tauchen, Laufen. Da kriege ich den Kopf frei. Ob das so bleibt, werden wir sehen. Wenn nicht, muss ich mein System eben wieder anpassen. Wichtig ist, sich dieser Thematik aktiv zu stellen. Verdrängen und hoffen, dieses Problem löst sich von selbst – das wird nichts.

ET Nervosität vor Publikum gibt es einfach, aber uns zeichnet aus, dass wir damit umgehen können. Man muss das Publikum auch lieben!

CD Ich glaube zum Beispiel nicht, dass unsere Streicherkollegen weniger Stress haben – nur anderen. 150 Notenseiten in den Ersten Geigen, da denke ich mir immer: Oh Gott, das alles üben? Dafür braucht man ja Wochen! Davor habe ich riesigen Respekt. Bei uns ist es dagegen oft nur ein langer Ton. Der ist auf der Geige leichter zu lösen, kann bei uns aber durchaus mal zu schlaflosen Nächten führen. (*lacht*)

AL Sie beneiden also die Tutti-Streicher nicht, die sich bei schlechter Tagesform in der Gruppe verstecken können?

CD Die können sich nicht verstecken! Das ist ein Irrglaube. In Sälen wie der Elbphilharmonie hört man jeden Patzer in der Geigengruppe genauso, wie wenn einer von uns beiden eine »Gurke« in den Saal setzt. Und die Kollegen bei uns nehmen das auch sehr ernst, sonst wäre das Orchester nicht so gut.

ET Eine der wichtigsten Fähigkeiten eines erfolgreichen Solo-Hornisten ist es tatsächlich, solch eine »Gurke«, wie wir sagen, wegzustecken und weiterzuspielen. Manchmal passiert einfach was. Wir sind halt auch nur Menschen.

CD Klar streben wir nach Perfektion, aber niemals auf Kosten von Ausdruck in der Musik. Und wenn: Es passiert ja nichts. Wir müssen keine Leben retten. Meistens regen wir selbst uns darüber am meisten auf.

AL Gab es bei Ihnen schon einmal den Punkt, an dem Sie an Ihrer Berufswahl gezweifelt haben?

ET 1983 hat ein Zahnarzt einen Nerv beschädigt. Bis heute habe ich in einem Teil meiner Lippe noch kein Gefühl. Aber damals konnte ich sechs Monate gar nicht spielen – und in dieser Zeit habe ich gedacht, ich würde es auch nie wieder können. Da ich ausgebildeter Yogalehrer bin und schon in einem Institut gelebt und unterrichtet hatte, war ich kurz davor, die Musikerkarriere an den Nagel zu hängen und wieder Yoga zu unterrichten. Aber als das Gefühl in den Lippen langsam zurückgekommen ist, habe ich gemerkt, dass ich doch lieber ein Musiker bin, der gerne Yoga macht.

AL Und bei Ihnen?

CD Ja, auf jeden Fall. Es wäre gelogen, etwas anderes zu behaupten. Außerdem gibt es ja so viele schöne Berufe! Und ich habe viele tolle Hobbies – der Tauchlehrerschein ist auch schon in Planung. Aber im Moment kann ich mir nichts anderes vorstellen.

AL In einigen Jahren wird hier im Werksviertel der neue Konzertsaal eröffnet. Welches Stück wünschen Sie sich zur Eröffnung?

Unisono Mahler 2!

CD Dieses Stück ist eigentlich das einzige, das passen würde! Die *Auferstehungssymphonie* mit unserem Chef und unserem Chor.

ET Das war übrigens das erste Stück, das ich mit diesem Orchester gespielt habe – 1977 unter Rafael Kubelík.

CD Da war ich minus 10! (*lacht*)

ET Und ich werde ja im November 2019 in Rente gehen und dann zur Eröffnung vermutlich im Rollator aufkreuzen. (*beide lachen*)

Die Gespräche mit den Orchestermusikern finden Sie als Video auf br-so.de sowie weiterhin in den Programmheften.

BIOGRAPHIEN

Anna Prohaska

Anna Prohaska widmet sich mit Leidenschaft dem Repertoire der Alten Musik, früher häufig in Zusammenarbeit mit Nikolaus Harnoncourt. Regelmäßig singt sie mit dem Concentus Musicus, der Academy of Ancient Music, dem Freiburger Barockorchester und der Akademie für Alte Musik Berlin. Sie ist auf den großen Opernbühnen der Welt wie dem Royal Opera House Covent Garden, der Mailänder Scala und der Bayerischen Staatsoper zuhause und wird regelmäßig zu den Salzburger Festspielen eingeladen, wo sie zuletzt in Aribert Reimanns *Lear* auftrat. Auf dem Konzertpodium begleiteten sie die weltweit führenden Orchester: die Wiener und Berliner Philharmoniker, das Cleveland, das Boston und das London Symphony Orchestra. 2017/2018 war Anna Prohaska Artist in Residence der Philharmonie Luxemburg. Auch beim Symphonieorchester des BR ist die Sopranistin gern gesehener Gast: Das Münchner Publikum konnte sie in den vergangenen Jahren mit Giovanni Antonini, Yannick Nézet-Séguin und im März 2017 in der *Johannes-Passion* unter Herbert Blomstedt hier erleben. Anna Prohaska ist ebenfalls eine gefragte Interpretin zeitgenössischer Musik. Sie wirkte bei den Uraufführungen von Wolfgang Rihms *Mnemosyne*, von Samothrake auf einen Text von Max Beckmann und in Rihms *Requiem-Strophen* mit dem BRSO mit. Die Reihe der Uraufführungen setzt sich fort über Giacomo Manzoni's *Il rumore del tempo* mit Maurizio Pollini bis hin zu Toshio Hosokawas Klage bei den Salzburger Festspielen. Bei ihren thematischen Liederabenden begleiteten sie Eric Schneider, András Schiff und Daniel Barenboim. Auch die Kammermusik bedeutet ihr viel: Bei der Eröffnung des Pierre Boulez Saals 2017 musizierte sie zusammen mit Daniel Barenboim und Jörg Widmann. Mit György Kurtágs *Kafka-Fragmenten* kehrte sie in dieser Saison gemeinsam mit Isabelle Faust und Dominique Horwitz in den Berliner Saal zurück. Im Jahr 2013 stellte der Dokumentarfilm *Die Fabelwelten der Anna Prohaska* ihre kreative Persönlichkeit vor. Im Kinofilm *Casanova Variations* drehte sie 2014 an der Seite von John Malkovich, und in *Die Mozart-Session* (2018) präsentiert Anna Prohaska ihre Sicht auf Mozart. Ihre Diskographie umfasst Aufnahmen von Alban Bergs *Lulu-Suite* mit den Wiener Philharmonikern unter Pierre Boulez und Mozarts Requiem mit dem Lucerne Festival Orchestra unter Claudio Abbado. Bei der Deutschen Grammophon erschienen ihre Solo-Alben *Sirène*, *Enchanted Forest* sowie *Behind the Lines*, das sich dem Thema Krieg widmet. Zum Gedenken an den Ersten Weltkrieg wurde sie mit Auszügen aus diesem Programm in den Deutschen Bundestag eingeladen. Nach dem Erscheinen beim Label alpha eroberte *Serpent & Fire* mit Il Giardino Armonico 2016 die Bestenlisten.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

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

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, Haydn, Mozart und Beethoven. Ein besonders bemerkenswertes Projekt war die Aufführung und CD-Einspielung aller Bach-Kantaten in mehr als 60 Kirchen in 14 europäischen Ländern 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 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, in den letzten Jahren leitete er hier Produktionen von *Simon Boccanegra*, *Rigoletto* und *Le nozze di Figaro*. Einen Höhepunkt des Jahres 2017 markierte die Feier von Monteverdis 450. Geburtstag mit zahlreichen Aufführungen seiner drei erhaltenen Opern unter Gardiners Stabführung. Für seine Verdienste um die Musik erhielt John Eliot Gardiner zahlreiche hohe Ehrungen und Auszeichnungen, zuletzt den Concertgebouw Prize im Januar 2016. 1998 wurde er von Königin Elisabeth II. in den Adelsstand erhoben. Seit Februar 2014 ist der Brite Präsident des Bach-Archivs Leipzig. Zu Leben und Werk des Thomaskantors war 2013 sein Buch *Music in the Castle of Heaven: A Portrait of Johann Sebastian Bach* erschienen, das seit 2016 auch auf Deutsch (*Bach: Musik für die Himmelsburg*) erhältlich ist. Am Pult des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks war John Eliot Gardiner in München zuletzt im Dezember 2017 mit einem Schumann-Programm zu Gast.

IMPRESSUM

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

MARISS JANSONS

Chefdirigent

NIKOLAUS PONT

Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk

Rundfunkplatz 1

80335 München

Telefon: (089) 59 00 34 111

PROGRAMMHEFT

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK

Publikationen Symphonieorchester

und Chor des Bayerischen Rundfunks

REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)

Dr. Vera Baur

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG

Antonia Schwarz

TEXTNACHWEIS

Vera Baur (Haydn): aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 25./26. Juni 2015; Renate Ulm: Originalbeiträge für dieses Heft; Italienischer Gesangstext (Haydn) nach der Partitur, Übersetzung: Renate Ulm; Vera Baur (Schumann): Originalbeiträge für dieses Heft; Gesangstext (Schumann) nach der Partitur; Biographien: David Vondráček (Prohaska), Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO, Gardiner).

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Diletto Musicale / Doblingers Reihe Alter Musik, Wien (Haydn: Symphonie Nr. 44; »Scena di Berenice«); © Haydn-Mozart-Presse, Salzburg / Haydn Society, Boston (Haydn: Symphonie Nr. 52); © Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Schumann: »Ach neige, du Schmerzenseiche«; Symphonie Nr. 4).

br-so.de

[fb.com/BRSO](https://www.facebook.com/BRSO)

twitter.com/BRSO

[instagram.com/BRSOchestra](https://www.instagram.com/BRSOchestra)