

GARDINER

QUEYRAS

SCHUMANN

Donnerstag 7.12.2017

Freitag 8.12.2017

1. Abo D

Herkulesaal

20.00 – ca. 22.00 Uhr

17/18

SIR JOHN ELIOT GARDINER

Leitung

JEAN-GUIHEN QUEYRAS

Violoncello

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

18.45 Uhr

Moderation: Education-Projekt mit Studenten der

Ludwig-Maximilians-Universität München,

Institut für Musikwissenschaft

Vorbereitung: Uta Sailer

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 8.12.2017

Pausenzeichen:

Fridemann Leopold im Gespräch mit Sir John Eliot Gardiner und Jean-Guihen Queyras

ON DEMAND

Das Konzert ist in Kürze auf br-klassik.de

als Audio abrufbar.

PROGRAMM

Robert Schumann

Ouvertüre zu Lord Byrons dramatischem Gedicht

»Manfred«, op. 115

- Rasch – Langsam – In leidenschaftlichem Tempo – Langsam

Robert Schumann

Konzert für Violoncello und Orchester a-Moll, op. 129

- Nicht zu schnell –
- Langsam –
- Sehr lebhaft

Pause

Robert Schumann

Symphonie Nr. 2 C-Dur, op. 61

- Sostenuto assai – Allegro ma non troppo
- Scherzo. Allegro vivace – Trio I – Trio II – Coda
- Adagio espressivo
- Allegro molto vivace

»Eines meiner kräftigsten Kinder«

Zu Robert Schumanns *Manfred-Ouvertüre*

Vera Baur

Entstehungszeit

August bis Oktober 1848 (Ouvertüre); November 1848 (dramatisches Gedicht mit Musik)

Uraufführung

14. März 1852 im Leipziger Gewandhaus unter der Leitung des Komponisten (Ouvertüre);

13. Juni 1852 im Hoftheater in Weimar unter der Leitung von Franz Liszt (szenische Uraufführung des gesamten dramatischen Gedichts)

Lebensdaten des Komponisten

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

»Aufgeregter Seelenzustand – Bettlectüre: Manfred v. Byron – schreckliche Nacht!« Wie Goethes Faust oder E.T.A. Hoffmanns Kapellmeister Kreisler zählte auch der Byron'sche Manfred zu jenen Figuren der Weltliteratur, von denen Schumann, literarisch empfänglich und gebildet wie kaum ein anderer Komponist, zeitlebens besonders fasziniert war. Von einer nur angedeuteten, aber »grausigen Sünde« gequält – der inzestuösen Liebe zu seiner Schwester Astarte, die diese in den Tod trieb – wurde Manfred zum Urbild der zerrissenen, ruhelosen, an sich selbst leidenden und zugrunde gehenden romantischen Seele. Als der 18-jährige Schumann, Sohn eines Buchhändlers und Verlegers, 1829 Byrons Lesedrama von 1816/1817 zum ersten Mal las, war manche Unbill des Lebens noch in weiter Ferne, doch die düstere Seelendisposition, die gefährdete Konstitution und die Schatten einer übersensiblen Gefühls- und Sinnenwelt, wie sie Manfred charakterisieren, wird Schumann in sich selbst wiedergefunden haben. Schon in Jugendjahren wusste er zu berichten, dass »die melancholischen Empfindungen etwas sehr anziehendes«, ja viel mehr noch »etwas stärkendes für die Phantasie haben«, kurzum den genialen, künstlerisch begabten Menschen beflügeln. »Doch Gram soll ja des Weisen Lehrer sein«, so formuliert Byrons Manfred einen ähnlichen Gedanken. Knapp 20 Jahre später, am 29. Juli 1848, trug Schumann die erneute

Lektüre des *Manfred* in sein Haushaltsbuch ein, und dieses Mal – inmitten einer Phase der Vertonung weiterer großer literarischer Vorlagen (Oper *Genoveva* 1847–1849, *Faust-Szenen* 1844–1853) – mündete sie in einen schöpferischen Prozess. Wahrscheinlich hatte sich Schumann, in der Isolation seiner Dresdner Jahre (1844–1850) und nach der schmerzvollen Erfahrung einer schweren psychischen Krise mit »großer Anspannung, Nervenschwäche« und »düsteren Stimmungen« wenige Jahre zuvor, der kranken Seele des Manfred wieder sehr nahe gefühlt.

In der Hochstimmung der Byron'schen Lektüre, die Schumann selbst als »Manfrediana« bezeichnete, notierte er gleich im folgenden August erste Skizzen für eine Ouvertüre, die er im Herbst beendete und der bis Ende des Jahres die restliche, gänzlich eigenständige und ungewöhnliche *Manfred*-Musik folgen sollte. »Das Ganze müßte man dem Publikum nicht als Oper oder Singspiel oder Melodram, sondern als ›dramatisches Gedicht‹ mit Musik ankündigen. – Es wäre etwas ganz Neues und Unerhörtes«, schrieb Schumann 1851 an Franz Liszt, der den kompletten *Manfred* am 13. Juni 1852 in Weimar aus der Taufe hob – wohlgermerkt in einer szenischen Aufführung. Tatsächlich greifen in dem mehr als einstündigen, dabei 15 Nummern in drei Abteilungen umfassenden Werk für Sprecher, Gesangssolisten, Chor und Orchester verschiedene Elemente aus Schauspielmusik, Melodram und Chorsymphonik, aus Theater und Konzertsaal, von Wort und Ton auf höchst originelle Weise ineinander und machen den *Manfred* – wenn er auch selten in Gänze aufgeführt wird – zu einem zentralen Werk in Schumanns Schaffen.

Als Einzelnummer und beliebtes Repertoirestück konnte sich indes die *Manfred-Ouvertüre* etablieren, Schumann selbst hielt sie für eines seiner »kräftigsten Kinder«, und auch Clara liebte sie besonders als »eins der poetischsten und [...] ergreifendsten Stücke Roberts«. Trotz der Bezüge zum folgenden Melodram steht die Ouvertüre als großer, geschlossener und in Sonatenform angelegter symphonischer Satz für sich und präsentiert in nuce ein klangliches Psychogramm des Protagonisten. *In leidenschaftlichem Tempo* treibt die Musik ruhelos, fast fieberhaft voran, dunkle Charaktere, Synkopen, ausgeprägte Chromatik und erregte Tremoli dominieren über weite Strecken den musikalischen Ausdruck und lassen sich leicht als Spiegelung Manfreds interpretieren. Aus diesem nervös-pulsierenden Grundduktus heraus verschaffen sich aber auch immer wieder kontrastierende Momente Raum: So schwingt sich die Manfred-Thematik bisweilen zu fast heroischer Willenskraft auf, das Astarte zugeordnete und rhythmisch beruhigte Seitenthema mit seinen anmutigen Legato-Bögen lässt Sehnsucht anklingen, ebenso die langsame Einleitung (*Rasch – Langsam*), in der das später so getriebene Manfred-Thema mit seiner charakteristischen Triole in den Streichern »dolce« vorweggenommen ist. Doch findet die Ouvertüre zu keinem befreienden Schluss. Am Ende verliert das nervöse Flackern alle Kraft, die langsame Introduction vom Beginn wird wieder aufgegriffen, die beiden Themen klingen an, dann verlischt der Satz »pianissimo« und resignativ in es-Moll. Manfreds Erlösung von seinen schmerzhaften irdischen Verstrickungen ist der Schlusszene des vollständigen Melodrams vorbehalten: Ein Chor verheißt seiner Seele in der Todesstunde das »ewige Licht« (»lux perpetua luceat eis«) der lateinischen Totenmesse. Wie wenn Manfred in der jenseitigen Welt von der Geliebten in Empfang genommen würde, leuchtet in den letzten Takten voller tröstender Wärme das Thema Astartes auf. Damit deutet Schumann die Byron'sche Vorlage, in der der sterbende Titelheld jeden geistlichen Beistand und damit die Möglichkeit von Vergebung und Errettung ablehnt, ins Religiöse um. Wie aus der letzten Nummer seiner *Faust-Szenen*, dem »Chorus Mysticus«, spricht auch aus diesem erklärenden Schluss Schumanns tiefe Sehnsucht nach Transzendenz.

Triffst du nur das Zauberwort

Zu Robert Schumanns Violoncellokonzert op. 129

Wolfgang Stähr

Entstehungszeit

1850

Uraufführung

Wahrscheinlich am 23. April 1860 in Oldenburg mit dem Solisten Ludwig Ebert und der Großherzoglichen Hofkapelle Oldenburg unter der Leitung ihres Konzertmeisters Karl Franzen

»An mir ist indeß nichts zu haben«, warnte Robert Schumann in einem Brief; »ich spreche fast gar nicht, Abends mehr, u. am Clavier das Meiste.« Schumanns legendäre Schweigsamkeit oder Verschwiegenheit sprach sich rasch herum, ein vielberedeter Charakterzug dieses Komponisten, der doch zugleich jahrelang als Herausgeber seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* die brilliantesten Artikel schrieb und nie um eine geistreiche Formulierung verlegen schien. Aber der Rest war Schweigen. Wie etwa an einem Tag Ende August 1846, als Schumann, der seinerzeit in Dresden lebte, Besuch erhielt von dem damals noch unbekanntem Musikkritiker Eduard Hanslick aus Prag. Zur Begrüßung redete er tatsächlich noch mit seinem Gast, allerdings nicht über sich, sondern über Felix Mendelssohn: »Wie schade, daß Sie nicht einige Tage früher gekommen sind! Mendelssohn ist gestern nach England abgereist! Wenn Sie doch Mendelssohn kennengelernt hätten!« Nach diesem knapp gehaltenen Empfang im Zeichen des Bedauerns versandete das Gespräch, wenn von einem solchen überhaupt die Rede sein konnte, alsbald im Schweigen. Schumann atmete den Rauch seiner Zigarre aus und folgte den zur Zimmerdecke aufsteigenden Qualmwolken mit seinem Blick, gedankenverloren.

Und sprach weiter nichts mehr. Robert Schumann, ein »Charakterkopf«, wie man zu sagen pflegt, markante, eher grobe als feine Züge, gerötete Gesichtshaut, ein Warnsignal der hypertonen Gefährdung, die Augen wegen starker Kurzsichtigkeit häufig zusammengekniffen, der Mund meist vorgestülpt und wie zum Pfeifen gespitzt, das lange, dunkelbraune, strähnige Haar halbmondförmig über die Ohren gelegt. Er spricht (wenn er spricht) leise, tonlos, murmelnd bis flüsternd, leicht sächselnd, mitunter nur in abgerissenen Gedanken und schwer verständlich.

Aber Schumann hatte nicht immer geschwiegen. Unter den Spielkameraden in Zwickau war der verwöhnte Knabe sogar ausgesprochen fordernd aufgetreten und hatte wie selbstverständlich den Ton angegeben. »Was mir aber sehr bald an ihm auffiel«, erinnerte sich ein Jugendfreund: »Er war von der absoluten Gewißheit beherrscht, künftig ein berühmter Mann zu werden – worin berühmt, das war noch sehr unentschieden, aber berühmt unter allen Umständen.« Doch dieses unbekümmerte kindliche Selbst- und Sendungsbewusstsein sollte in späteren Tagen erheblichen Fliehkräften ausgesetzt werden, hin- und hergeschleudert zwischen rasch wechselnden Erfolgen und Anfeindungen, schwärmerischen Höhenflügen und destruktiven Selbstzweifeln. Schumanns glückliche Kindheit endete mit einem zweifachen Schockerlebnis. 1825 nahm sich seine offenbar an schwersten Depressionen leidende Schwester Emilie das Leben – stürzte sie sich aus dem Fenster oder ertrank sie im Fluss? Über diese ungeklärten Umstände geben die Berichte keinen eindeutigen Aufschluss. Nur wenige Monate später starb auch der Vater August Schumann, ein Zwickauer Verlagsbuchhändler, Byron-Übersetzer und Verfasser von Schauerromanen. Sein jüngster Sohn zeigte sich seit jener Zeit auffallend verändert, verschlossen, undurchschaubar. Und verschwiegen.

»Und leben wir Musiker, Du weißest es ja, so oft auf sonnigen Höhen, so schneidet das Unglück der Wirklichkeit um so tiefer ein«, bekannte Schumann einem Freund, als er überlegte und sich schließlich entschied, Dresden zu verlassen und als städtischer Musikdirektor nach Düsseldorf zu gehen. Eine fatale, dreifache Fehlentscheidung: Es war das falsche Amt zur falschen Zeit am falschen Ort. »Ich suchte neulich in einer alten Geographie nach Notizen über Düsseldorf«, erwähnte Schumann im selben Brief, »und fand da unter den Merkwürdigkeiten angeführt: 3 Nonnenklöster und eine Irrenanstalt. Die ersteren lasse ich mir gefallen allenfalls; aber das letztere war mir ganz unangenehm zu lesen.« Die Geschichte ging übel aus. In Düsseldorf begann Schumann himmlische und infernalische Stimmen zu hören: Engel umschwebten ihn mit herrlichen, seraphischen Klängen; dann aber wurde er von Dämonen gepeinigt, mit schrecklichstem Höllenlärm, Tiger und Hyänen drohten ihn zu zerfleischen. Nachdem sich Schumann am Rosenmontag des Jahres 1854 von einer Brücke in den Rhein gestürzt hatte – einige Fischer zogen ihn aus dem Wasser und trugen ihn unter dem Gejohle der angetrunkenen Karnevalisten zurück in sein Wohnhaus –, wurde er in die Heil- und Pflegeanstalt des Doktor Richarz in Enderich bei Bonn eingewiesen, eine psychiatrische Privatklinik. Über den Grund, den Verlauf und die erfolglose Therapie seiner Krankheit gehen die Ferndiagnosen und Expertenurteile weit auseinander. Robert Schumann kehrte jedenfalls nicht wieder zurück in das so genannte normale Leben, er starb am 29. Juli 1856 in einer »Irrenanstalt«: welch eine bitterböse Ironie.

Dabei hatte das neue Leben so verheißungsvoll begonnen. Mit allen Ehren wurden Robert und Clara Schumann am 2. September 1850 in Düsseldorf empfangen, mit einer Gala unter Hochrufen und Trinksprüchen, mit Souper und nächtlichem Ball in bester Festtagslaune. Selbst die Misshelligkeiten der Wohnungssuche konnten die vorherrschende Aufbruchsstimmung nicht ernstlich gefährden, ja nicht einmal der Ärger mit den Handwerkern und dem Personal trübte die glückliche Zuversicht. Als untrügliches Gütezeichen des kreativen Tatendrangs, der den zum Direktor avancierten Musiker alsbald erfasste, findet sich in Schumanns Haushaltsbuch unter dem Datum des 10. Oktober 1850 das Stichwort »Compositionsgelüste«. Nur sechs Tage später bereits hatte er ein neues Werk skizziert, ein »Concertstück für Violoncell mit Begleitung des Orchesters«, ein »durchaus heiteres Stück«, wie Schumann glaubte, das er am 24. Oktober (vorläufig) vollenden konnte – just am Tag seines Düsseldorfer Debüts, seines ersten Auftritts als Musikdirektor. Und die schöpferische Hochform dauerte an: Schon in den nächsten Wochen komponierte er seine Es-Dur-Symphonie, die *Rheinische*.

Ein Musikerleben lang experimentierte Robert Schumann mit der überkommenen Form des Konzerts, des konzertanten Wechselspiels und Wettstreits – und diese Experimente gelangten naturgemäß nie an ein Ende: »Als ob es nur eine, zwei Formen gäbe, in die sich alle geistigen Gebilde schmiegen müßten, als ob nicht der Gedanke seine Form von selbst mit auf die Welt brächte! Als ob nicht jedes Kunstwerk einen anderen Gehalt haben müsse und mithin auch eine andere Gestalt!«, ereiferte sich Schumann, der in seinem »Concertstück«, dem Konzert für Violoncello und Orchester a-Moll, op. 129, die traditionelle Dreisätzigkeit schwerelos überspielte und kunstvoll verschachtelte. Drei Sätze in einem, charakteristisch ausgeprägt als Fantasie, Romanze und Rondo, lösen sich ab und bleiben doch heimlich »durch ein inneres geistiges Band verkettet«. Nach wenigen Takten schon beginnt der tiefgründige Monolog des Cellisten, von den Instrumenten des »begleitenden« Orchesters dialogisch oder chorisches kommentiert: ein dramatischer Vortrag, eine Klangrede, ein Recitativo accompagnato und vor allem – Gesang, Kantilene, berückende Cello-Melodie. Drei geheimnisvolle Bläserakkorde ertönen zu Beginn wie eine Losung, wie eine Eichendorff'sche Beschwörung: Und das Violoncell hebt an zu singen, triffst du nur das Zauberwort. Clara Schumann erprobte das einstweilen unaufgeführte Konzert in

Düsseldorf daheim am Klavier: »Ich spielte Roberts Violoncellkonzert einmal wieder und schaffte mir dadurch eine recht musikalisch glückliche Stunde. Die Romantik, der Schwung, die Frische und der Humor, dabei die höchst interessante Verwebung zwischen Cello und Orchester ist wirklich ganz hinreißend, und dann, von welchem Wohlklang und tiefer Empfindung sind alle die Gesangstellen darin!« Der romantische Charakter des Cellokonzerts, sein »Humor« in des Wortes ursprünglicher Bedeutung, äußert sich freilich auch in einem auffallenden Hang zu weltvergessener Meditation, zu einer »sommambulen Melancholie«, wie sie der Kulturhistoriker Egon Friedell in Schumanns Kompositionen erkannte: ein wesentlicher, ein verhängnisvoller Zug seiner musikalischen Disposition.

Im August 1854 erschien Schumanns Opus 129 im Druck – die Erstveröffentlichung des nach wie vor unaufgeführten a-Moll-Konzerts, das sich erst Jahre und Jahrzehnte später im Repertoire der Cellisten etablieren sollte. Damals, im August, lebte der gescheiterte Düsseldorfer Musikdirektor Robert Schumann längst getrennt von seiner Familie in der Pflegeanstalt des Psychiaters Franz Richarz. »Sprach heut vom Untergang Düsseldorfs«, lautet der Eintrag im Krankenbericht vom 8. September 1854. Und drei Tage später: »Glaubt noch immer fest, Düsseldorf sey untergegangen. Ist gut gestimmt, ging nach Bonn spazieren.«

»Schmerzensklänge aus dunkler Zeit«

Zu Robert Schumanns Zweiter Symphonie

Susanne Schmerda

Entstehungszeit

Dezember 1845 bis Oktober 1846

Uraufführung

5. November 1846 im Leipziger Gewandhaus unter der Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy

Robert Schumanns Œuvre für Orchester ist umfangreich – er schrieb Symphonien, Ouvertüren und Konzerte – und doch fand er seine Anerkennung nicht als Orchesterkomponist, sondern hauptsächlich mit seinen Klavierstücken und seiner Kammermusik. Schon im Oktober 1832 versuchte sich der erst 22-jährige Schumann mit einer Symphonie als Komponist zu etablieren, nachdem die angestrebte Laufbahn als Klaviervirtuose wegen einer Verletzung der rechten Hand zum Scheitern verurteilt war. Unvollendet blieb jedoch diese *Zwickauer Symphonie* in g-Moll von 1832/1833, und Schumann beschränkte sich seit diesem symphonischen Frühwerk zunächst auf die Komposition von Klaviermusik und Liedern. Erst das Jahr 1841 leitete den Vorstoß in neue Gattungsbereiche ein und brachte die erneute Hinwendung zur Symphonik, motiviert zum einen durch die lang erkämpfte Heirat mit der Pianistin Clara Wieck, zum anderen durch seine Wiederentdeckung von Schuberts *Großer C-Dur-Symphonie* 1839 – ein Wendepunkt in Schumanns schöpferischer Entwicklung: In den nächsten zehn Jahren, bis 1851, entstanden seine vier Symphonien. Am bekanntesten ist neben der Dritten in Es-Dur (*Rheinische*) die Erste in B-Dur von 1841 (*Frühlingssymphonie*), ein euphorisches Werk des Aufbruchs, skizziert in nur vier Tagen, mit dem ihm nicht weniger gelungen war als den poetisch-lyrischen Ton seiner Klavierstücke auf die große Symphonie zu übertragen. Dass Schumann das Klavier bald als zu eng empfinden und in diese »oberste Gattung der Instrumentalmusik« vordringen würde, hatte Clara schon zwei Jahre zuvor geahnt: »Ich glaube, das Beste ist, er componiert für Orchester, seine Phantasie kann sich auf dem Clavier nicht genug ausbreiten.«

In denkbar großem Kontrast zu der »in feuriger Stunde« entworfenen Ersten Symphonie skizzierte Schumann die Zweite im Dezember 1845 in 16 Tagen, als er – nach einem physischen und psychischen Zusammenbruch ein Jahr zuvor – noch immer unter schweren Depressionen, Angstzuständen und Gehörshalluzinationen litt. Auch der Umzug von Leipzig nach Dresden hatte nicht die erhoffte Besserung gebracht. »Die Symphonie schrieb ich im December 1845 noch halb krank; mir ist's, als müsste man ihr dies anhören«, heißt es in einer oft zitierten Äußerung Schumanns dem Hamburger Musikdirektor Georg Dietrich Otten gegenüber. »Erst im letzten Satz fing ich an, mich wieder zu fühlen; wirklich wurde ich auch nach Beendigung des ganzen Werkes wieder wohler. Sonst aber, wie gesagt, erinnert sie mich an eine dunkle Zeit. Daß trotzdem auch solche Schmerzensklänge Interesse erwecken können, zeigt mir Ihre Teilnahme ...« Mühsam nur ging die Arbeit an der neuen Symphonie voran, die erst nach einem Kuraufenthalt auf der Insel Norderney im Oktober 1846 fertig gestellt wurde – »manch' unruhige Nacht hab' ich darüber gebrütet, manches 5. und 6. mal umgestürzt«, bekannte Schumann an anderer Stelle.

Inhaltsleere und »klassizistische Fassadenhaftigkeit« (Karl Wörner) hat man Schumanns viersätziger C-Dur-Symphonie immer wieder vorgeworfen, und in der Tat scheint die motivische Substanz gerade in den schnellen Sätzen in mitunter monotoner Sequenzierung zu stagnieren oder in irrwitziger Bewegung um sich selbst zu kreisen. Ein Eindruck, der sich im *Scherzo* mit seiner dämonisch-dahinjagenden Perpetuum-mobile-Struktur sicher noch verschärft. Ansonsten aber bleibt mehr als fraglich, ob der uneinheitliche Gesamteindruck des Werkes allein auf Schumanns angespannte seelische Verfassung zurückzuführen ist. Vielmehr scheint diese Disparatheit ganz bewusst in Kauf genommen und Resultat eines genuin widersprüchlichen kompositionsästhetischen Credo zu sein: Mit seinem symphonischen Schaffen wollte Schumann die historische Kontinuität sichern und an die Werke Bachs, Haydns, Beethovens und Schuberts anknüpfen, die alte Form aber zugleich mit neuem lyrisch-poetischen Ton, nämlich dem subjektiven romantischen Ausdrucksstreben eines Mendelssohn, ausfüllen. Felix Mendelssohn Bartholdy war es übrigens auch, der die Uraufführung von Schumanns C-Dur-Symphonie am 5. November 1846 im Leipziger Gewandhaus dirigierte.

Ähnlich wie in der zeitlich vorausgegangenen Vierten Symphonie stellte Schumann auch seiner Zweiten eine langsame Einleitung (*Sostenuto assai*) voran. Sie bringt zu Beginn nicht nur eine vage aus dem Streicherhintergrund schimmernde Blechbläser-Fanfare (die übrigens stark an den Anfang von Haydns Symphonie Nr. 104 in D-Dur erinnert und ein Hinweis darauf ist, dass Schumann bewusst auf die Wiener Klassik vor Beethoven zurückgriff), sondern enthält bereits fragmentarisch das gesamte thematische Material des anschließenden Satzes (*Allegro ma non troppo*). Wie ein Motto durchzieht das Quintsprung-Bläsermotiv, begleitet von wehmütig-kreisender Terzintervallik in den Streichern, die gesamte Symphonie, später taucht die Bläserfanfare wieder in der Coda des Kopfsatzes und des *Scherzos* auf und mehrfach im *Finale*.

Nach der langsamen Introduction bezieht das folgende *Allegro* seine Impulse aus scharfen Punktierungen des Hauptthemas, die den ganzen Satz vorantreiben. Mit Verzicht auf thematische Expansion und einen ausgeprägten Themendualismus – es gibt kein wirkliches zweites Thema – schwächt Schumann das Gewicht der Exposition jedoch zugunsten der auch umfangmäßig bedeutungsschweren, chromatisch-expressiven Durchführung und der Reprise. Eine sequenzreiche Transformation der thematischen Gestalten bestimmt somit alle Formteile des Sonatenhauptsatzes und verschiebt damit ihre ursprünglichen gliedernden Funktionen hin zu einer prozessualen Reihung von Episoden. Nicht thematisches Material der Exposition erfährt dabei seine Verarbeitung, sondern Material der langsamen Einleitung; das Thematische ist also längst formuliert, bevor der eigentliche Sonatensatz beginnt.

Als ein ausgesprochenes Phantasiestück, als romantischer Zauberspuk von der Schwerelosigkeit des Mendelssohn'schen *Sommernachtstraums* lässt sich das *Scherzo* auffassen mit seinen dahinfliegenden filigranen Violin-Sechzehnteln im Stil eines Perpetuum mobile und dem hurtigen Getrippel der Holzbläser in Staccato-Terzen im ersten *Trio*. Aber auch eine geradezu dämonische Rastlosigkeit und beklemmende Gehetztheit wohnt diesem *Allegro vivace* inne, dessen einziger Ruhepunkt das zweite *Trio* ist. Motivisch verbunden ist dieses zwar mit dem ersten *Trio*, doch nimmt es schon das ins *Finale* eingearbeitete Zitat »Nimm sie hin denn, diese Lieder« aus Beethovens Liederzyklus *An die ferne Geliebte* vorweg. Schon in seiner Phantasie op. 17 für Klavier und im Finale des Streichquartetts op. 41 Nr. 2 hatte Schumann dieses Zitat gebracht.

Kristallisationspunkt und Zentrum der Symphonie ist der langsame Satz, ein betörendes, visionär entrücktes *Adagio espressivo* in c-Moll als Erinnerung an »dunkle Zeit«. In ihm sammeln sich die vom Komponisten angesprochenen »Schmerzensklänge« in einer weitschwingenden Kantilene der Violinen über einem generalbassähnlichen Fundament. Dieser kammermusikalische Satz reflektiert mit seiner barockisierenden Seufzermotivik und fein gearbeiteten Kontrapunktik die Zeit von Schumanns Bach-Studien, als der Komponist im Krisenjahr 1844 zur rein theoretischen Auseinandersetzung mit Musik gezwungen war. Bei Schumann jedoch wird die Geigenkantilene, in der das *Musikalische Opfer* anklingt, »in den Religioso-Gestus des 19. Jahrhunderts umgebogen« (Arnfried Edler) und um eigenwillige Harmonien erweitert. Auch hier also herrscht die Verknüpfung von musikalischer Vergangenheit und Gegenwart gemäß Schumanns ästhetischer Maxime, den Geist Bachs mit neuer romantischer Substanz zu verquicken. Welch zentrale Funktion diesem *Adagio* als Zentrum der C-Dur-Symphonie zukommt, erweist sich eindrucksvoll im *Finale*. Es bezieht seine Intensität nicht nur aus dem thematischen Rückbezug auf das Eingangs-*Allegro*, indem erneut das Bläser-Motto erklingt, sondern vor allem durch Anknüpfen an den langsamen Satz. Denn nach dem festlich-strahlenden Satzbeginn trübt sich die Durchführung des *Finales* zunehmend ein mit jenen »Schmerzensklängen« des *Adagios*, die schließlich an die Stelle des ursprünglichen, jubelnden Hauptthemas treten. Das notengetreu wiedergegebene *Adagio*-Thema setzt einen Prozess allmählichen Verlöschs in Gang, der in einer dreifachen Generalpause gipfelt. Danach nimmt sich das Beethoven-Zitat, zunächst im Piano von den Holzbläsern intoniert, wie eine gewaltsam herbeigeholte Antwort aus auf die übermächtig-schmerzvolle Erinnerung an »dunkle Zeit«. Ein vordergründig strahlender Abschluss, der alle C-Dur-Pracht, mit der Schumann an Mozarts ebenfalls finalgerichtete *Jupiter-Symphonie* anknüpfte, als fadenscheinig entlarvt. Nicht versöhnliche Harmonie offeriert dieser Schluss somit, sondern eine nur vorübergehende Aufhellung in Form des Verweises auf Beethovens Liederkreis *An die ferne Geliebte*.

Von Pult zu Pult (2)

Die neue Interviewreihe »Von Pult zu Pult« gibt unserem Publikum die Möglichkeit, das Orchester und seine Mitglieder noch besser kennenzulernen. In dieser Folge spricht Vera Baur mit zwei Mitgliedern des BRSO, die seit zwölf Jahren ein Paar sind. Bettina Faiss spielt seit 17 Jahren Klarinette im Orchester. Ben Hames, Mitglied seit 2004 und in Australien aufgewachsen, ist Stellvertretender Solo-Bratschist.

VB Wie empfinden Sie es, als Paar im selben Orchester zu arbeiten?

BF Ich finde es wunderbar, dass wir den Berufsalltag miteinander teilen, dass wir uns auch dort sehen und die gleichen Erlebnisse haben. Es ist z. B. ein unglaublich schönes und verbindendes

Erlebnis, wenn wir beide ein Konzert als geglückt empfinden und high sind. Ich bin aber auch froh, dass wir nicht in der gleichen Instrumentengruppe sitzen und innerhalb des Orchesters nicht direkt miteinander diskutieren müssen. In der Kammermusik haben wir schon erlebt, wie schwer das sein kann.

BH Ich genieße es auch sehr. Wenn wir nach Hause kommen, können wir über alles sprechen, wie wir die Aufführung fanden usw. Und wir können uns sogar während des Spielens einen Blick zuwerfen.

BF Außerdem habe ich mit Ben immer jemanden, der mir ein ehrliches Feedback geben kann und der mich auf eine sehr gute Art kritisiert. Er ist der erste, den ich frage, wie eine bestimmte Stelle klingt.

VB Haben Sie immer ein Ohr auf die Stimme des jeweils anderen?

BH Ich habe mehr ein Ohr auf Bettina als umgekehrt, weil sie ja mit der Es-Klarinette exponiert ist, ich dagegen meistens im Tutti spiele. Letzte Woche hatten wir *Till Eulenspiegel* von Strauss auf dem Programm, da hat Bettina große Soli. Dann bin ich natürlich stolz, wenn es gut klingt!

BF Es hilft mir sehr, dass Ben weiß, warum ich in einer Woche wie dieser mit dem Strauss-Programm wirklich angespannt bin. Umgekehrt, wenn Ben einmal eine exponiertere Stelle hat oder Stress in der Gruppe, kann ich das besser nachvollziehen, als wenn ich nicht in diesem Orchester spielen würde.

VB Sind Sie denn immer einer Meinung, wie die Proben gelaufen sind?

BF Nein, das stellt sich manchmal ganz unterschiedlich dar, vielleicht auch wegen der räumlichen Distanz und weil wir in verschiedenen Gruppen spielen. Manche Dirigenten proben viel intensiver mit den Streichern, da haben wir in den Bläsern oft auch mal zähe Tage. Das kann aber für die Streicher gerade sehr spannend sein. Natürlich haben wir auch rein fachlich manchmal unterschiedliche Meinungen. Das ist aber für die Arbeit im Orchester nicht schlimm, da streiten wir nicht (*lacht*).

BH Aber in der Kammermusik ist es schlimm! Wir haben in zwölf Jahren nur einmal zusammen Kammermusik gespielt, das war ganz am Anfang. Wir probten das Klarinettenquintett von Mozart, und nach etwa einer Stunde beschlossen wir, das nie wieder zu machen.

BF Naja, wir waren frisch verliebt, alles war rosarot. In dieser Phase, in der man den anderen so idealisiert, hat mich Bens Kritik wirklich getroffen. Auch dass der Mensch, den man liebt, in einem so elementaren Punkt plötzlich ganz anderer Meinung sein kann. Es gab eine ganz grundsätzliche Diskussion über das Tempo und die Interpretation. Da das Stück sehr von der Klarinette ausgeht, hatte ich meine Idee vorgegeben, und der einzige, der sich so richtig dagegengestellt hat, war Ben. Ich fand es schwer, das nicht persönlich zu nehmen. Das Konzert war dann aber sehr schön. Wir könnten es mal wieder wagen (*lacht*).

VB Von Brahms gibt es zwei Klarinettensonaten, von denen er auch Fassungen für Bratsche erstellt hat. Welche ist denn die schönere?

BH Natürlich die für Bratsche! Es klingt wunderbar mit Bratsche, mit Klarinette klingt es (*denkt nach*) – nicht so gut, nicht romantisch. Ein bisschen langweilig.

BF Natürlich die für Klarinette! Für mich ist völlig klar, dass das Klarinettensonaten sind. Brahms hat sie nur für Bratsche eingerichtet, um sie besser verkaufen zu können. Ich gebe aber zu, dass ein Streichinstrument, was Farben und Intonation anbelangt, mehr Möglichkeiten hat.

VB Mit den unregelmäßigen Arbeitszeiten und den vielen Abenddiensten ist die Kinderbetreuung sicher nicht ganz leicht?

BH Meine Eltern leben nicht in Deutschland, und Bettinas Eltern können nicht mehr so gut reisen. So haben wir also viele Babysitter. Bei den Tourneen machen wir es im Moment so, dass Bettina mitreist und ich bei den Kindern bleibe und Hausmann bin. Das ist für mich kein Problem.

BF Der BR ist ein sehr familienfreundlicher Arbeitgeber, das muss man betonen. Wenn Ben während der großen Tourneen zu Hause bleibt, kann er unbezahlten Urlaub nehmen. Dass wir es so regeln, hat übrigens überwiegend Besetzungsgründe. Es ist oft leichter, einen Streicher zu ersetzen.

VB Welche Rolle spielt die musikalische Erziehung der Kinder?

BH Raphi, der Ältere, hat Klavierunterricht, aber kein wirkliches Interesse daran und spielt lieber Fußball. Er sieht, dass wir üben müssen und war auch schon in einigen Konzerten, aber letztlich ist er nicht begeistert, daran kann ich nichts ändern. Und beide Kinder mögen die Bratsche überhaupt nicht. Als ich kürzlich eine Pizzicato-Stelle übte, fragte mich Hanna, die Jüngere, was das für ein schreckliches Geräusch sei.

VB Wie schnell hat es denn zwischen Ihnen gefunkt, nachdem Ben ins Orchester kam?

BH Naja, es war Oktober, als ich ins Orchester kam, und im November ... (*lacht*). Nein, es war so: Ich zog in ein Appartement im selben Haus. In den ersten drei, vier Monaten sah ich dich aber gar nicht, du warst weg, oder?

BF (*lacht*) Du hast einfach nicht nach mir geschaut ...

BH Wie auch immer, nach einigen Monaten trafen wir uns und sind uns nähergekommen. Bettina sprach kaum ein Wort Englisch und ich kein Wort Deutsch. Also fingen wir an, Englisch zu sprechen. Und das ist mein Problem, später haben wir es nicht mehr geschafft, ins Deutsche zu wechseln, deswegen ist mein Deutsch so schlecht. Aber es ging dann recht schnell, Februar oder März waren wir zusammen.

BF Gegendarstellung: Ich sah Ben zum ersten Mal bei seinem Probespiel, als er auf der Bühne stand und ich sozusagen in der Jury des Orchesters saß. Lustig ist, dass er mich nie gefragt hat, ob ich für ihn gestimmt habe. Ich habe es. Ich fand ihn großartig, er hat einen sehr unkonventionellen Bartók gespielt. Dann wurde in meinem Haus eine Wohnung frei. Wir wussten ja, dass der australische Kollege kommt, und man fragte untereinander, wer helfen könne. Zu meinem Englisch: So schlecht war es nicht. Aber es hat sich durch Ben natürlich wesentlich verbessert.

VB Hat er Ihnen denn schon beim Probespiel gefallen?

BF Als Musiker ja, als Mann war es eher Liebe auf den zweiten Blick.

BH Ich war für ein Probespiel sehr sonderbar gekleidet ...

BF Er spielte in Jeans und einem »Tim und Struppi«-T-Shirt, was ich dann doch recht ... originell fand für einen erwachsenen Mann. Das T-Shirt gibt es übrigens heute noch, es liegt als Glücksbringer im Schrank.

VB Haben Sie ein gemeinsames Lebensmotto?

BF/BH Humor und kein Stress!

BF Wir neigen als Musiker ja gerne dazu, die Wichtigkeit unseres Tuns maßlos zu überschätzen. Immer wenn einer von uns gestresst ist, kommt der andere und sagt, es wird niemand sterben, wenn du heute Abend einen Fehler machst. Es ändert nichts daran, was für ein Mensch du bist.

Auch die Kinder erden einen. Sie zwingen einen zu einem gewissen Pragmatismus, der zumindest mir sehr gut tut. Wenn ich weiß, dass ich mir meine Stimme in einer limitierten Zeit draufschaffen muss, dann reicht das in der Regel auch. Ich könnte auch fünf Mal so viel Zeit investieren und würde immer noch etwas finden, das ich verbessern kann.

BH Ich brauche nicht viel Zeit zum Üben, da habe ich einfach Glück.

BF Ich neige dazu, mich in irgendeinem Ideal zu verlieren, dem ich sowieso nie gerecht werden kann. Ben kommt öfters zufrieden aus einem Konzert. Das kenne ich von mir nicht. Ich stelle mir immer vor, was ich noch hätte anders machen können. Dabei ist die Spannbreite wahrscheinlich ganz klein.

BIOGRAPHIEN

Jean-Guihen Queyras

»Ein Gefühl von Freude und Hoffnung füllte den Raum, eine Erinnerung daran, dass Musik in der Lage ist, den Zuhörer in Hochstimmung zu versetzen«, schrieb die *Washington Classical Review* Anfang des Jahres über Jean-Guihen Queyras' Konzert mit den Suiten für Violoncello solo von Bach. Bereits zehn Jahre zuvor hatte der Cellist mit einer vielfach ausgezeichneten Aufnahme der Suiten neue Maßstäbe gesetzt. Daneben umfasst Jean-Guihen Queyras' Repertoire ein weites musikalisches Spektrum, das nicht zuletzt einen Fokus auf zeitgenössische Musik legt. So brachte er Kompositionen von Ivan Fedele, Gilbert Amy, Bruno Mantovani, Michael Jarrell und Thomas Larcher zur Uraufführung. 2014 spielte er das Cellokonzert von Péter Eötvös unter der Leitung des Komponisten ein. Eine intensive Zusammenarbeit verband Jean-Guihen Queyras auch mit Pierre Boulez, in dessen Ensemble Intercontemporain er als Solocellist wirkte. Mit diesen Musikern spielte er unter Boulez' Leitung u.a. Ligetis Cellokonzert ein, wofür er den Gramophone Contemporary Music Award erhielt. Hinzu kommen zahlreiche weitere Auszeichnungen, darunter der City of Toronto Glenn Gould International Protégé Prize sowie die Auszeichnungen »Instrumental Soloist of the Year« der French Classical Music Awards und »Artist of the Year« 2008 der Musikzeitschrift *Diapason*. Auch in der Kammermusik gilt Jean-Guihen Queyras als versierter Künstler. Bis heute ist er aktives Gründungsmitglied des Arcanto Quartetts, zudem bildet er mit Isabelle Faust und Alexander Melnikov ein festes Trio. Als Solist war er bei renommierten Orchestern wie dem Philadelphia Orchestra, dem Philharmonia Orchestra, dem Orchestre de Paris sowie am Leipziger Gewandhaus und an der Tonhalle Zürich zu Gast und spielte unter Dirigenten wie Iván Fischer, Yannick Nézet-Séguin und Roger Norrington. Im Bereich Alte Musik arbeitete er u. a. mit dem Freiburger Barockorchester, der Akademie für Alte Musik Berlin und Concerto Köln zusammen. Jean-Guihen Queyras wurde bereits an zahlreichen Häusern als »Artist in Residence« verpflichtet, darunter am Concertgebouw Amsterdam, am De Bijloke Gent sowie an der Wigmore Hall London und beim Festival d'Aix-en-Provence. Er hat eine Professur an der Musikhochschule Freiburg inne und ist Künstlerischer Leiter des Festivals Rencontres Musicales de Haute Provence in Forcalquier. Seine umfangreiche Diskographie umfasst vielgelobte Aufnahmen der Cellokonzerte von Edward Elgar, Antonín Dvořák, Philippe Schoeller und Gilbert Amy. Mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks war er zuletzt 2014 zu hören, damals mit dem Cellokonzert von Henri Dutilleux. Jean-Guihen Queyras spielt ein Instrument von Gioffredo Cappa aus dem Jahr 1696.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelík, Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Seit 2003 setzt Mariss Jansons als Chefdirigent neue Maßstäbe. Von den Anfängen an haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Symphonieorchester geprägt. Heute sind Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Als »Orchestra in Residence« tritt das Orchester seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern auf, 2006 wurde es für seine Einspielung der 13. Symphonie von Schostakowitsch mit einem Grammy geehrt. Bei einem Orchesterranking der Zeitschrift *Gramophone*, für das international renommierte Musikkritiker nach »the world's greatest orchestras« befragt wurden, kam das Symphonieorchester auf Platz sechs.

Sir John Eliot Gardiner

John Eliot Gardiner zählt zu den ungemein vielseitigen, höchst produktiven und visionären Dirigenten 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 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 soeben den Mendelssohn-Zyklus abschloss. In dieser Zusammenarbeit widmet sich der Maestro in der aktuellen Saison den Werken Schumanns, die im Rahmen einer Tournee europaweit eingespielt werden. 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 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 war er in München zuletzt im Februar 2017 mit Debussys *Images* und Werken von Emmanuel Chabrier 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

IMPRESSUM

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

REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)
Dr. Vera Baur
Friederike Kezia Walch
(redaktionelle Mitarbeit)

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG

Antonia Schwarz

TEXTNACHWEIS

Vera Baur: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 26./27. Januar 2012; Wolfgang Stähr: Originalbeitrag; Susanne Schmerda: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 7./8. November 2002; Biographien: Friederike Kezia Walch (Queyras); Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester; Gardiner); Interview Bettina Faiss und Ben Hames: Vera Baur.

AUFFÜHRUNGSMATERIALIEN

© Edwin F. Kalmus & CO., INC., Florida (Ouvertüre);
© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden/Leipzig (Violoncellokonzert und Symphonie).

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