

BRSD
MOZART
ANTONINI
MENDELSSOHN
TEUSCHER

Samstag 18.6.2022
20.00 – 22.00 Uhr
Sonderkonzert
Herkulesaal

2021/2022

GIOVANNI ANTONINI
Leitung

LYDIA TEUSCHER
Sopran

SYMPHONIEORCHESTER
DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

Achtung: Veränderte Beginnzeit

Wegen einer kurzfristig angesetzten Anspielprobe findet die Konzerteinführung von 19.20 bis 19.40 Uhr am gewohnten Ort im Herkulesaal statt.

Moderation: Markus Thiel

Gast: Anne Schoenholtz, Mitglied der Ersten Violinen des BRSO

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Samstag, 18.6.2022, 20.00 Uhr

Pausenzeichen:

Uta Sailer im Gespräch mit Giovanni Antonini

ON DEMAND

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

PROGRAMM

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Symphonie Nr. 25 g-Moll, KV 183

»Kleine g-Moll-Symphonie«

- Allegro con brio
- Andante
- Menuetto – Trio
- Allegro

WOLFGANG AMADEUS MOZART

»Voi avete un cor fedele«

Arie für Sopran und Orchester, KV 217

nach Versen von Carlo Goldoni

»Chi sà, chi sà, qual sia«

Arie für Sopran und Orchester, KV 582

nach Versen von Lorenzo Da Ponte

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

»Infelice! già dal mio sguardo«

Arie für Sopran und Orchester MWV H 5, op. 94

nach Versen von Pietro Metastasio

Pause

JOSEPH HAYDN

Symphonie Es-Dur, Hob. I:103

»mit dem Paukenwirbel«

- Adagio – Allegro con spirito
- Andante più tosto Allegretto
- Menuet – Trio
- Finale. Allegro con spirito

DOKUMENT RÜCKSICHTSLOSER EXPRESSION

Zu Wolfgang Amadeus Mozarts »kleiner« g-Moll-Symphonie, KV 183

Vera Baur

Entstehungszeit

Vollendet am 5. Oktober 1773

Uraufführung

Unbekannt

Lebensdaten des Komponisten

27. Januar 1756 in Salzburg – 5. Dezember 1791 in Wien

Ob französisch, italienisch oder deutsch – es »ist gewis das mir gar nicht bang wäre, denn ich kann so ziemlich, wie sie wissen, alle art und styl vom Compositions annehmen und nachahmen«, schrieb Mozart im Februar 1778 aus Mannheim an den Vater in Salzburg und benannte damit selbst einen wesentlichen Punkt seiner Schaffensweise. Anders als Haydn, der – gerade in der Symphonie und im Streichquartett – eine selbstgestellte Aufgabe kontinuierlich und in äußerster Konzentration auf die eigenen Ideen entwickelte, entzündete sich Mozarts Fantasie viel mehr am

vorgefundenen Modell, am Verarbeiten und Weiterdenken äußerer Anregungen. Dass er die Vorbilder dabei meist weit hinter sich ließ und alles Fremde in seinen eigenen unverwechselbaren Stil einschmolz, zählt zu den großen Wundern der Musikgeschichte. Ein schönes Beispiel für eine solche schöpferische Befruchtung ist seine g-Moll-Symphonie KV 183 aus dem Jahr 1773. Nach der Rückkehr von ihrer letzten Italienreise im März 1773 weilten Wolfgang und Vater Leopold im folgenden Sommer in Wien, wo sie vermutlich mit einer neuen Art der Symphonie Bekanntschaft gemacht haben, ganz konkret wohl mit dem ein oder anderen der aktuellen Werke von Joseph Haydn oder Johann Baptist Vanhal. Vor allem deren brodelnder Ton und das hochexpressive Moll dürften dabei besonderen Eindruck gemacht haben. War die Symphonie bislang eher auf galante Unterhaltung zugeschnitten und damit dem hellen Tongeschlecht vorbehalten, experimentierten ab der zweiten Hälfte der 1760er Jahre Komponisten in einigen ihrer Symphonien mit einer Intensivierung und Radikalisierung der Affektsprache – im Zuge dessen kam es auch zu einer gehäuften Verwendung der Moll-Tonarten. Damit sollte der Anspruch der Symphonie als ernste und maßgebliche Gattung der Zeit betont werden. Die musikalischen Mittel – scharfe Kontraste, schneidende Akzente, leidenschaftliche Tremoli und Synkopen etwa – übernahm man aus der Oper, der Leitgattung der Epoche, in der extreme Gefühls- und Erregungszustände von jeher stärker in Szene gesetzt wurden als in der Instrumentalmusik. Mozart nahm diese neue Strömung, die mit dem Begriff des Sturm und Drang in Verbindung gebracht wurde, mit Hochspannung auf und beantwortete sie – 17-jährig – mit einem Meisterwerk, das an Kühnheit nicht nur die meisten Werke seiner Zeitgenossen, sondern auch sein eigenes bisheriges symphonisches Schaffen übertraf.

»Kräftige [...] Unisoni« und »starke Schattierungen des Forte und Piano« attestierte Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* den »Allegros der besten Kammersymphonien« jener Zeit. Auch in Mozarts g-Moll-Symphonie eröffnen markige Unisono-Gänge drei der vier Sätze – nur das *Andante* macht hier eine Ausnahme. Das Spiel mit grellen Forte-Piano-Wechseln ist ein wesentliches Gestaltungsmittel, und Aufhellungen inmitten der finster-expressiven Ausdruckswelt sind sparsam gesetzt; ungetrübt bleibt nur das bläseselige *Trio* des dritten Satzes. Ansonsten verweigert sich das *Menuett* den üblichen Erwartungen an diesen Satz als einem Stück konventioneller Unterhaltungsmusik radikal. Der verschattete Tanz hat alle Unbeschwertheit verloren und fügt sich damit ganz in die düstere Ästhetik des Gesamtwerkes ein. Auch im langsamen Satz (*Andante*) will sich eine lyrische Befreiung nicht recht einstellen. Der Satz steht zwar in Es-Dur, wirkt aber mit seinen seufzenden Vorhalten, den engräumigen, kreisenden Intervallen und der kleinteiligen, von Pausen durchsetzten Thematik gedrückt; nur für zwei Mal vier Takte schwingen sich die Ersten Violinen zu einer anmutigen Tanzgeste auf. Am weitesten von der Konvention entfernt sich Mozart im Kopfsatz (*Allegro con brio*), den Miloš Forman in seinem Film *Amadeus* zur Unterstreichung der hochdramatischen Anfangsszenen so trefflich nutzte und damit einem Millionenpublikum bekannt machte. Die schroff gehämmerte Viertonfolge »g-d-es-fis« in synkopierten Vierteln ist von solcher Wucht und Aggressivität, dass man erschrecken müsste, wäre diese Musik einem nicht so vertraut. An diese schockierenden ersten vier Takte schließen sich unmittelbar wild aufschießende Figuren an, bis die erste Themengruppe allmählich im Pianissimo verebbt und in eine Ruhe versprechende Generalpause mündet. Diese dient jedoch nur dazu, den folgenden Forte-Ausbruch in B-Dur, ein aufwärtsgerichteter Oktavsprung mit erregt tremolierender Begleitung, noch effektvoller zu inszenieren. Die Tremoli beherrschen von da an den Satz und geben nur kurz Raum für ein tänzerisches Seitenthema. Wie geschlossen und souverän die ganze Symphonie konzipiert ist, zeigt sich neben dem beinahe durchgehend angespannten Ton auch an den thematischen Bezügen zwischen Kopfsatz und Finale. Ein in der Durchführung des ersten Satzes eingeführtes Sprungmotiv nimmt das Hauptthema des Schlusssatzes (*Allegro*) vorweg, und dort drängt sich nach den ersten acht Takten des Themas – schön akzentuiert durch ein kräftiges Forte – die Synkopenformel des Beginns des ersten Satzes ins Geschehen. Und in der Durchführung klingt dann in den Oboen noch zaghaft das Viertonmotiv der Eröffnung der Symphonie an.

Für welchen konkreten Anlass Mozart seine »kleine« g-Moll-Symphonie komponierte, ist nicht bekannt. Die Gattung Symphonie scheint ihn in den Jahren nach den Italien-Reisen, die er überwiegend in Salzburg verbrachte, besonders beschäftigt zu haben. 1773/1774 entstanden neun Werke, die Vater Leopold zu einem Faszikel zusammenband. Zumindest drei davon – neben der

g-Moll-Symphonie KV 183 die in B-Dur KV 182 und in A-Dur KV 201 – schätzte Mozart selbst so sehr, dass er, inzwischen seit knapp zwei Jahren in Wien ansässig, seinen Vater im Januar 1783 brieflich darum bat, ihm die betreffenden Partituren zuzuschicken. Er plante also konkrete Aufführungen dieser Werke in seinen Akademien, wohl wissend, dass er in ihnen eine neue Stufe kompositorischer Meisterschaft und Ausdrucksintensität erreicht hatte. Ob sein Salzburger Dienstherr Fürsterzbischof Hieronymus von Colloredo bereits zehn Jahre zuvor in den Genuss gekommen war, Mozarts g-Moll-Symphonie an seinem Hof zu hören, und wenn ja, ob sie sein Gefallen fand, bleibt ungewiss, wahrscheinlich aber ist, dass die Wiener dieses »Dokument rücksichtsloser Expressivität« (Alfred Einstein) mit geschultem Ohr und großem Kunstverstand aufgenommen haben.

FRISCHE MUSIK MIT STARKEN GEFÜHLEN

Die beiden Opernarien KV 217 und KV 582 von Wolfgang Amadeus Mozart

Matthias Corvin

»Voi avete un cor fedele«, KV 217

Entstehungszeit

Vollendet am 26. Oktober 1775 in Salzburg

Textdichter

Carlo Goldoni

Uraufführung

Unbekannt

»Chi sà, chi sà, qual sia«, KV 582

Entstehungszeit

Oktober 1789 in Wien

Textdichter

Lorenzo Da Ponte

Uraufführung

9. November 1789 im Wiener Burgtheater

Einzelne Arien für Singstimme und Orchester komponierte Wolfgang Amadeus Mozart sein ganzes Leben lang – von früher Kindheit an bis kurz vor seinem Tod. Oft entstanden diese Vokalnummern für spezielle Sängerinnen oder Sänger, die der Komponist etwa auf seinen Reisen kennengelernt hatte. Eine ganze Reihe dieser rund 50 Werke schrieb er jedoch auch als so genannte Einlagen für Opern anderer Komponisten, sie ersetzten oder ergänzten die bestehenden Vokalnummern eines Werkes. Was heute als Sakrileg gilt, war im 18. Jahrhundert an der Tagesordnung: Bühnenwerke wurden mit neuen Vokalnummern aufgefrischt und so attraktiver für das Publikum gemacht. Beide heute aufgeführte Arien erfüllen genau diesen Zweck. So vollendete Mozart die Arie *Voi avete un cor fedele* KV 217 am 26. Oktober 1775 in Salzburg als nachträgliche Einlage zur komischen Oper *Le nozze* oder auch *Le nozze di Dorina* des Italieners Baldassare Galuppi, die bereits am 14. September 1755 in Bologna uraufgeführt wurde. Das Libretto des italienischen Altmeisters Carlo Goldoni weist so manche Parallelen zum späteren Textbuch *Le nozze di Figaro* von Lorenzo Da Ponte auf, das Mozart zehn Jahre später vertonte. So gewährt diese Arie gleichsam einen Blick in die Zukunft.

Wir wissen heute nicht, bei welcher Aufführung von Galuppis Oper diese Arie für die weibliche Hauptfigur Dorina (Sopran) eingefügt wurde. Vermutlich fand sie in Salzburg oder in München statt, das Mozart immer wieder besuchte und wo er sich eine Anstellung erhoffte. Interessant ist, dass Goldonis Text für Mozarts Arie verändert wurde. »Bei Goldoni wendet sich das Kammermädchen Dorina schnippisch an ihre beiden Liebhaber, denen sie misstraut. Im Text, den Mozart vertont, nur an eine Person«, erklärte der Mozart-Experte Stefan Kunze. Die Arie beginnt zwar mit einer innigen Melodie im typischen Volkston einer Opera buffa oder eines Singspiels, nimmt alsbald aber dramatische Züge an. Der Gesangsstil mit rasanten Koloraturen und Stimmungsumschwüngen erinnert nun eher an die Sprache der ernsten Oper (Opera seria): So verbindet

Mozart bereits in diesem frühen Werk kontrastreich die beiden Stile der komischen und ernsten Oper zu etwas Neuem, das fortan zu seinem Markenzeichen wurde: In seiner Musik spiegelt sich stets die Zerrissenheit der menschlichen Gefühlswelten.

Eindeutig der Wiener Theaterpraxis zuzuordnen ist Mozarts Arie *Chi sà, chi sà, qual sia* KV 582. Er schrieb sie im Oktober 1789 zusammen mit einer weiteren Arie als Einlage zum Drama giocoso *Il burbero di buon cuore* seines Wiener Konkurrenten Vicente Martín y Soler. Der Spanier war einer der erfolgreichsten Komponisten seiner Zeit. Auch diese Oper – auf Deutsch: »Der Griesgram mit dem guten Herz« – beruhte auf einer klassischen Komödie Carlo Goldonis. Der Librettist Lorenzo Da Ponte, mit dem auch Mozart damals eng zusammenarbeitete, formte daraus ein Libretto und gab dem Stoff eine neue Tiefe und Empfindsamkeit. Nach der Uraufführung am 4. Januar 1786 im Wiener Burgtheater war die Oper überaus erfolgreich.

Da das Bühnenwerk einige Jahre in Wien lief, kam es bald zur Umbesetzung einiger Hauptpartien. So komponierte Mozart für die junge Sopranistin Louise Villeneuve, die neue Darstellerin der Lucilla, diese beiden extra auf sie zugeschnittenen Arien. Vermutlich kam ihm die Aufgabe auch deshalb zu, weil Martín y Soler damals gerade Wien verlassen hatte und auf Wunsch Katharinas der Großen am Hof in Sankt Petersburg weilte. Die erste Aufführung der Oper *Il burbero di buon cuore* mit Mozarts neuen Einlagen fand am 9. November 1789 im Wiener Burgtheater statt. In der Arie *Chi sà, chi sà, qual sia* hadert Lucilla mit ihren Schuldgefühlen und fragt sich, ob sie für die Geldnöte ihres Mannes Giocondo mitverantwortlich sei. Die Musik erinnert (auch im eingedunkelten Orchesterklang mit je zwei Klarinetten und Fagotten) ein wenig an Mozarts kurz zuvor komponierte Oper Don Giovanni und speziell an die Partie der Elvira. Villeneuve hatte offenbar eine tiefere Stimme, die fast schon in Richtung Mezzosopran ging. Daher übernahm sie wenig später auch die Dorabella in der Uraufführung von Mozarts nächster Oper *Così fan tutte*.

SCHWARZE LOCKEN UND ITALIENISCHES FEUER

Felix Mendelssohn Bartholdys Konzertarie *Infelice! già dal mio sguardo*, op. 94

Matthias Corvin

Entstehungszeit

1834 / revidiert 1843

Textdichter

Pietro Metastasio

Uraufführung

9. Februar 1843 im Gewandhaus zu Leipzig mit der Sopranistin Sophie Schloß

Lebensdaten des Komponisten

3. Februar 1809 in Hamburg – 4. November 1847 in Leipzig

»Ihre Locken ärgern mich, Fräulein Schloß! Tragen Sie doch wieder Ihren Scheitel. Locken dürfen nie schwarz sein, sie müssen hellbraun oder blond sein!« Das soll Felix Mendelssohn Bartholdy nach einer Probe im Jahr 1843 zur jungen Mezzosopranistin Sophie Schloß gesagt haben. Die Rheinländerin galt damals längst als eine der berühmtesten Sängerinnen ihrer Zeit und hatte die vielleicht liebevoll gemeinte Gängelung eigentlich nicht nötig. Überall in Deutschland wurde sie enthusiastisch gefeiert, denn nach Auskunft der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* besaß sie »eine der schönsten, klangvollsten, gleichmäßigsten und wohlgeschultesten Stimmen. Alle Arten von Passagen perlen in kecker Volubilität leicht, deutlich und ungezwungen hervor.« Wegen ihrer Herkunft aus einem Kölner Vorort wurde sie auch als »Nachtigall des Rheines« bezeichnet – in Anlehnung an die »schwedische Nachtigall« Jenny Lind, die damals ebenfalls das Publikum begeisterte.

Mendelssohn hatte die damals 14-jährige Sophie Schloß bereits 1836 in Düsseldorf kennengelernt und nach einem Vorsingen sehr gelobt. Kein Wunder, dass er ihre bald steile Karriere verfolgte und sie sofort nach Leipzig einlud, als er nach vielen Reisen im Jahr 1843 wieder verstärkt sein Amt als Gewandhauskapellmeister wahrnahm. Am 9. Februar des Jahres sang Schloß dort die

Uraufführung seiner neubearbeiteten Konzertarie *Infelice! già dal mio sguardo*, op. 94. Der Komponist hatte sie bereits 1834 im Auftrag der Londoner Philharmonischen Gesellschaft komponiert, war mit der Urfassung aber nicht zufrieden gewesen. Der Text basiert auf Vorlagen Pietro Metastasios, der sich im 18. Jahrhundert einen legendären Ruf als Librettist der Opera seria erworben hatte. Zu Mendelssohns Zeit waren die gesungenen Worte bereits etwas »retro«, entsprachen aber seinem Interesse für ältere Musik.

Gleichfalls zeigt sich in diesem Stück eine bemerkenswerte Inspiration durch die italienische Oper seiner Zeit, die bei Mendelssohn ansonsten kaum ins Gewicht fällt. Bellini, Donizetti und der junge Verdi sind von hier aus nicht weit. Ganz traditionsgemäß beginnt Mendelssohns Arie mit einem bewegten Rezitativ. Darin wird zunächst die Untreue des Geliebten geschildert, der die singende Protagonistin alleine zurückließ. Daher folgt nun eine vom Orchester warm eingebettete Klagearie. In einem dramatisch-schnellen Schlussteil wird die Trauer überwunden und stolz zu neuer Tat geschritten. Solche Konzertarien waren ausgesprochene Showstücke der damaligen Konzertprogramme, in denen Instrumentalwerke und Vokalmusik Seite an Seite erklangen. Und sicher machte die schwarzgelockte Sophie Schloß mit dieser Nummer in Leipzig ganz ordentlich Furore.

GESANGSTEXTE

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Voi avete un cor fedele

Voi avete un cor fedele,
Come amante appassionato;
Ma mio sposo dichiarato,
Che farete? cangerete?
Dite, allora che sarà?
Manterrete fedeltà?

Ah! non credo.
Già prevedo,
Mi potreste corbellar.
Non ancora,
Non per ora,
Non mi vuò di voi fidar.

Carlo Goldoni

Chi sà, chi sà, qual sia

Chi sà, chi sà, qual sia
L'affanno del mio bene,
Se sdegno, gelosia,
Timor, sospetto, amor.

Voi che sapete, o Dei,
I puri affetti miei,
Voi questo dubbio amaro
Toglietemi dal cor.

Lorenzo Da Ponte

Ihr habt ein treues Herz
Als leidenschaftlich Liebender,
Aber auch als mein Gatte?
Werdet Ihr Euch nicht ändern?
Sagt, was wird dann geschehen?
Werdet Ihr mir treu bleiben?

Ach, ich glaube es nicht,
Schon ahne ich,
Ihr könntet mich betrügen.
Ich will Euch noch nicht,
Jetzt noch nicht trauen.

Wer weiß, wer weiß, welcher Art
Der Kummer meines Geliebten ist,
Ob Zorn, Eifersucht,
Furcht, Argwohn oder Liebe.

Ihr wisst es, oh Götter, die ihr
Meine reinen Empfindungen kennt,
Entfernt diesen bitteren Zweifel
Aus meinem Herzen.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Infelice (Londoner Version von 1834)

Infelice! già dal mio sguardo si dileguò ...

Partì. La mia presenza l'iniquo non
sostenne.

Rammenta al fine i falli, i torti suoi.

Risveglia la tua virtù, scordati l'empio
traditor!

Amante sventurata! ... E l'amo pure ...

Così fallace amore, le tue promesse
attendi?

Tu non mai rendi la rapita quiete?

Queste son le speranze e l'ore liete?

Ah ritorna, età dell'oro,
Alla terra abbandonata,
Se non fosti immaginata
Nel sognar felicità.
Fu il mondo allor felice
Che un tenero arboscello,
Un limpido ruscello
Le genti alimentò.
Ah ritorna, bell'età.

D'amor nel regno
Non v'è contento
Che del tormento
Non sia minor.
Si scorge appena
Felice speme
Che nuova pena
La turba ancor.
Ah ritorna, bell'età.

Unglückliche! Schon ist er meinem Blick
entschwunden ...

Fort. Der Schändliche ertrug nicht meine
Gegenwart.

Erinnere dich zuletzt seiner Vergehen,
seines Unrechts.

Gedenke deiner Tugend, vergiss den
ruchlosen Verräter!

Unglücklich Liebende! ... Dennoch liebe
ich ihn noch ...

Hältst du so deine Versprechen, betrogene
Liebe?

Gibst du denn nie mehr die geraubte
Ruhe zurück?

Sind dies die Hoffnungen, die glückseligen
Stunden?

Ach, kehre wieder, goldene Zeit,
Auf diese öde Erde,
Wenn du nicht das Trugbild
Eines seligen Traums warst.
Die Welt schien glücklich,
Als ein zartes Pflänzchen,
Ein klares Bächlein
Die Menschheit nährte.
Ach, kehre wieder, schöne Zeit.

Im Reich der Liebe
Findet sich kein Glück,
Das nicht geringer wäre
Als das Leid.
Kaum keimt
Die süße Hoffnung,
Schon quält sie
Neuer Kummer.
Ach, kehre wieder, schöne Zeit.

»FORTWÄHREND GEISTESBLITZE«

Vom Schlachtfeld in den Konzertsaal: Joseph Haydn domestiziert in seiner vorletzten Londoner Symphonie die Pauke

Alexander Heinzl

Entstehungszeit

Vermutlich Anfang 1795 in London

Uraufführung

2. März 1795 im Londoner King's Theatre im Rahmen der »Opera Concerts«

Lebensdaten des Komponisten

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

»Die Pauken werden als eine große Zierde des Regiments angesehen, wenn sie ein Regiment im Treffen verloren hat, so darf es nach Kriegsrecht keine eher wieder führen, bis es ein paar andere vom Feinde erobert.« Und: »Das Schlagen [der Pauken] nach Noten geschieht bei Aufzügen, Sinfonien, in der Kirchen-, Kammer- und Opernmusik.« Im Jahr 1795 lag Johann Ernst Altenburgs *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter und Pauker-Kunst* gerade druckfrisch in den Buchhandlungen. Ganz neu und doch schon veraltet, denn das Zunftwesen der Feldtrompeter und -pauker war längst im Niedergang begriffen. Treffend bemerkte Altenburg jedoch, dass dieses Kriegs- und Schlachten-Signalinstrument längst eine neue Funktion hatte: nämlich in Symphonien, Kirchen-, Kammer- und Opernmusik. Tatsächlich wurde die Pauke im Lauf des 18. Jahrhunderts – durch ihre Verwendung im Orchester, also in der Kunstmusik – zunehmend domestiziert. Aber Assoziationen weckte ein bedrohlich anschwellender Paukenwirbel 1795 allemal, denn es waren unruhige Zeiten: Umsturz und Schreckensherrschaft, Revolution und Guillotine warfen von Frankreich aus über den Kontinent und sogar bis nach England ihre Schatten.

In eben jenem Jahr 1795 komponierte Joseph Haydn seine Symphonie Nr. 103 in Es-Dur, der später der Beiname *drum roll (mit dem Paukenwirbel)* gegeben wurde. Vier Jahre zuvor witterte der Geiger und Konzertveranstalter Johann Peter Salomon seine Chance: Mit dem Tod von Fürst Nikolaus war Haydn nun in Esterházy'schen Diensten freigestellt und ließ sich endlich nach England locken. Dort feierte Haydn nicht zuletzt mit seinen *Londoner Symphonien* während seiner beiden Aufenthalte in den Jahren 1791/1792 und 1794/1795 wahre Triumphe. In der Saison von 1795 bediente er dabei die Reihe der Opera Concerts, die der Geiger Giovanni Battista Viotti vom 2. Februar bis 18. Mai im großen Konzertsaal des Londoner King's Theatre präsentierte. Hier wurde am 2. März 1795 die *Paukenwirbel*-Symphonie aus der Taufe gehoben – die vorletzte der zwölf Symphonien, die bis heute als einer der Gipfelpunkte klassischer Symphonik gelten. Denn sie stehen genau am Wendepunkt einer Gattung: zuvor die Gesellschaftskunst, die Massenproduktion, die Suche nach Verallgemeinerung und nach einem einheitlichen Formenkodex; danach, im 19. Jahrhundert und zuvorderst bei Beethoven der Kampf um Individualisierung und das Ringen um Inhalte und Formen, die über den symphonischen Prozess hinausweisen, die Musik, Literatur, Philosophie und Kunst widerspiegeln und die sich beim Hörer in viel tiefer liegende Schichten einzugraben suchen.

Dass Haydn dem Publikum in seinen Symphonien »fortwährend Geistesblitze« präsentierte, erschien kaum mehr als Neuigkeit, dennoch hatte der *Morning Chronicle* am 3. März 1795 weiter zu vermelden, dass bei der Haydn-Symphonie »die langsame Einleitung höchste Aufmerksamkeit erregte«. In der Tat war Unerhörtes zu hören: das dumpfe Grollen eines Paukenwirbels. Dann eine urweltartige, einstimmige Melodie in den Tiefen des Orchesters, rastlos nachschlagende Begleitfiguren, spannungsgeladene Akkorde, aber mitten hinein auch ein zarter, vergänglicher Hauch des Frühlings. Diese längste unter Haydns Symphonie-Einleitungen, von ihm selbst als »Intrada« bezeichnet, ist mehr als nur eine gewöhnliche langsame Introduktion. Denn sie greift später ganz unvermittelt noch einmal in den symphonischen Prozess innerhalb des Kopfsatz-*Allegro* ein, dabei spielt sie mit dem Ritualen gleichermaßen wie mit der Störung des Ritus, symbolisch vereint sie das Ernste und das Bedrohliche, Feier und Krieg. Noch einmal brachte Haydn diese beiden Sphären zusammen: in seiner *Paukenmesse*, die den lateinischen Titel *Missa*

in tempore belli, also »Messe in Kriegszeiten«, trägt. Dort ist es das *Agnus Dei*, das von unheilschwangeren Paukenklängen in Unruhe versetzt wird.

Als sei nichts gewesen, befreit sich das folgende *Allegro con spirito* mit lichtem, tänzerischem Es-Dur aus der düster dräuenden Umklammerung der Einleitungssequenz. Aber dennoch ist der Bann nicht ganz gebrochen: In der Reprise bricht Unheil in das beschwingte Seitenthema ein und lenkt den Hörer erneut in die bedrohliche Paukenwirbel-Sphäre, bevor sich die Musik aus dem unverhofften Stimmungswechsel befreit und festlich verklingt. Die solchermaßen außergewöhnliche Dramaturgie eines Kopfsatzes veranlasste den flämischen Musiktheoretiker Jérôme-Joseph de Momigny in seiner 1806 in Paris veröffentlichten Kompositionslehre, dem Satz eine kleine Geschichte zuzudichten: Donnerrollen. Dorfbewohner sitzen, so Momignys Assoziation, in der Kirche und beten angesichts des Unwetters. Dieses verzieht sich, und das Hauptthema des *Allegro con spirito* steht für die Neckereien, mit denen sich die Dörfler wegen ihrer übertriebenen Furchtsamkeit gegenseitig aufziehen. Das Seitenthema symbolisiert einen ausgelassenen Tanz, in der Durchführung bricht erneut Uneinigkeit aus, die nach einigem Hin und Her (wir befinden uns musikalisch in der Reprise) in den Akkordballungen kurz vor Wiedereintritt der langsamen Einleitung zum handfesten Streit eskaliert. Erneutes Donnerrollen, also die Wiederholung des Paukenwirbels kurz vor der Coda, treibt die Streithähne zurück in die Kirche zum ängstlichen Gebet. Wolken und Zwist lösen sich in Wohlgefallen auf, und der »Friede ist in die Herzen zurückgekehrt«, wie es bei Momigny heißt.

Im zweiten Satz, einem *Andante più tosto allegretto*, lenkt Haydn den Hörer in gänzlich andere Gefilde: Er bedient sich zweier Volksliedmelodien aus der Gegend um Esterháza, wo ungarische, kroatische und deutsche Volksgruppen koexistierten. Beiden Themen – das eine in c-Moll und das andere in C-Dur – verfügen mit ihrer erhöhten vierten Stufe (>c-fis<) über entsprechendes volksmusikalisches Lokalkolorit, das den Doppelvariationen eine besondere melodische Note verleiht. Wie schon in früheren *Londoner Symphonien* sticht auch hier ein Soloinstrument aus dem Orchestersatz hervor: In langen Girlanden umspielt die Solo-Violine in einer der Dur-Variationen das Thema. Auch das Ende des Variationensatzes erweist sich als ungewöhnlich. Haydn komponiert typische Schlussfloskeln und liefert das Beste erst nach dem vermeintlichen Ende: eine atmosphärisch dichte, zärtliche und dramatische – einfach grandiose Schlussequenz.

Nach zwei schwergewichtigen Symphoniesätzen scheint das *Menuett* auf den ersten Blick der wohl leichtfüßigste Teil der Symphonie zu sein. Ursprünglich war es eine Musik zum Tanzen, aber in Sonaten, Streichquartetten und Symphonien stand es für die Stilisierung des Tanzes. Als solches klingt es in so mancher klassischer Symphonie eher wie eine Nebensächlichkeitsnote, wie ein Altbestand des Ancien Régime oder wie ein Repräsentant eines als überkommen empfundenen Hofzeremoniells. Haydn stellt sich diesem schwierigen Terrain mit seinem sprichwörtlichen musikalischen Witz – und wiederum mit einer Prise Volksmusik. Denn im *Menuett* der Paukenwirbel-Symphonie wechselt er mehrfach vom Spiegelsaal auf den Tanzboden und zurück: Kecke Melodien werden von lakonischen Bläserwürfen beantwortet, bevor es wieder in symphonischere Sphären geht. Zwischenzeitlich scheint Haydn sogar ein wenig zu vergessen, dass er gerade das *Trio* eines *Menuetts* zu komponieren hat – so verträumt, wie er bisweilen auf Melodie verzichtet und den schwerelos pochenden und gleitenden Akkordfolgen nachsinnt.

Als Gegenentwurf zum Paukenwirbel des Beginns erklingen zu Beginn des *Finale*s wiederum Instrumente, die im Verlauf des 18. Jahrhunderts für Oper und Konzertsaal von ihrem Freiluftdasein befreit wurden: Zwei Hörner eröffnen den Satz mit einem typischen Hornquinten-Motiv, zu dem sogleich ein pffiffiges und wandlungsfähiges Streichermotiv als Kontrapunkt hinzutritt. Dieses erweist sich im weiteren Verlauf als das eine und einzig bestimmende Thema. Nach etlichen früheren Versuchen, beginnend bei seiner Symphonie Nr. 77 von 1782, Sonatensatz und Rondo-Form miteinander zu verbinden, gelingt Haydn hier im *Finale* der *Paukenwirbel-Symphonie* eine besonders überzeugende und organische Verschmelzung der beiden Bauprinzipien. Die Reihungsform des Rondos und die Entwicklungsform des Sonatensatzes in Einklang zu bringen, erreicht Haydn, indem er noch konsequenter als in den früheren *Londoner Symphonien* auf die Ritornelle durchführungsartige Passagen folgen lässt. Bis zur letzten Note des *Finale*s erweist sich Haydn als schöpferischer Genius, der es mit dem Erfahrungsschatz aus über

100 komponierten Symphonien virtuos versteht, seinem Publikum Gelehrtes unter dem Deckmantel des Unterhaltenden zu bieten – eben Musik, die »fortwährend Geistesblitze aufweist«.

BIOGRAPHIEN

LYDIA TEUSCHER

Die in Freiburg geborene Sopranistin Lydia Teuscher studierte Gesang am Welsh College of Music and Drama in Cardiff und an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Mannheim. Ihre klare, sauber geführte Stimme, ihre virtuos Koloraturen und ihr, selbst in der Höhe, berührendes Pianissimo werden immer wieder in den Kritiken hervorgehoben. Von 2006 bis 2008 war sie als lyrischer Sopran an der Semperoper in Dresden verpflichtet, wo sie Gretel (*Hänsel und Gretel*), Pamina (*Die Zauberflöte*), Susanna (*Le nozze di Figaro*), Ännchen (*Der Freischütz*) und Valencienne (*Die lustige Witwe*) verkörperte. 2009 debütierte sie an der Bayerischen Staatsoper als Inghino in Pfitzners Oper *Palestrina* und trat dort als Pamina auf. Seither ist sie nicht nur in Deutschland zu hören, sondern war Gast am Opernhaus Zürich, am Moskauer Bolschoi-Theater, bei der Mozartwoche Salzburg, bei den Festivals in Glyndebourne und Aix-en-Provence, im New Yorker Lincoln Center und im Hyogo Performing Arts Center in Japan. Vor der Pandemie gab Lydia Teuscher mit den Violons du Roy unter der Leitung von Bernard Labadie erstmals ein Konzert in der Carnegie Hall in New York – auf dem Programm stand Bachs h-Moll-Messe. Zuletzt sang Lydia Teuscher die Partie der Caliste in Telemanns *Pastorelle en musique* mit dem Ensemble 1700 unter der Leitung der Dirigentin Dorothee Oberlinger im Schlosstheater Neues Palais Potsdam, den Innsbrucker Festwochen und im Markgräflichen Opernhaus in Bayreuth, gab an der Züricher Oper das Ännchen und war Solistin in Brahms *Deutschem Requiem* bei der Philharmonia Zürich unter der Leitung von Gianandrea Noseda.

Als Konzertsängerin mit weltweiten Verpflichtungen legt die Sopranistin neben den Solopartien in den Werken von Bach und Händel, Liedern und Arien von Haydn und Mozart sowie der Romantik ihren Fokus zunehmend auf das 20. Jahrhundert. Hier gehören die Kompositionen von Mahler, Schönberg, Villa-Lobos und Kurtág zu ihrem Repertoire. In ihren Rezitals, die Lydia Teuscher in alle bedeutenden Kammermusikzentren führt, zählen Roger Vignole, Juliane Ruf, Angela Hewlett, Graham Johnson und das Münchner Streichquartett zu ihren künstlerischen Partnern. Mit ihnen hat sich Lydia Teuscher vor allem auf die reiche Liedliteratur des 20. Jahrhunderts spezialisiert mit ausgewählten Werken u. a. von Debussy, Ravel, Fauré, Dessau, Eisler und Weill sowie von Yun, Crumb, Copland, Dallapiccola, Schönberg, Strauss und Reimann. Auf CD und DVD ist die Sopranistin mit Werken von Bach, Haydn und Mozart vertreten.

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Mit der Saison 2023/2024 wird das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks seinen neuen Chefdirigenten begrüßen können, der in der Zwischenzeit auch mehrfach am Pult stehen wird: Sir Simon Rattle. Er ist als sechster Chefdirigent in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons eine Dirigentenpersönlichkeit von großer Offenheit für neue künstlerische Wege. Das BRSO entwickelte sich schon bald nach seiner Gründung 1949 zu einem international renommierten Klangkörper. Neben dem klassisch-romantischen Repertoire gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Viele namhafte Gastdirigenten wie Leonard Bernstein, Georg Solti, Carlo Maria Giulini und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin und Andris Nelsons wichtige Partner. Tournées führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Von 2004 bis 2019 hatte das BRSO eine Residenz beim Lucerne Easter Festival. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des BRSO unter den internationalen Spitzenorchestern. Anfang 2019 wurden die Gastkonzerte in Japan unter der Leitung von Zubin Mehta von japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt. 2020

setzte die Jury des Preises der deutschen Schallplattenkritik die CD mit Schostakowitschs Zehnter Symphonie unter Mariss Jansons auf die Bestenliste 1/2020.

GIOVANNI ANTONINI

Der Name des italienischen Dirigenten und Flötisten ist untrennbar mit dem des Alte-Musik-Ensembles Il Giardino Armonico verbunden. 1985 gehörte er zu den Gründungsmitgliedern, seit 1989 leitet er das Ensemble und steht – mit der Block- wie mit der Traversflöte – auch immer wieder als Solist vor seinen Musikern. Tourneen durch Europa, Nord- und Südamerika, Australien, Japan und Malaysia sowie eine Vielzahl hochgelobter CD-Einspielungen haben dem Ensemble in der Originalklang-Szene einen führenden Platz zugewiesen. Neben seiner Arbeit mit Il Giardino Armonico ist Giovanni Antonini, der seine Ausbildung an der Civica Scuola di Musica seiner Heimatstadt Mailand und am Centre de Musique Ancienne in Genf erhielt, Erster Gastdirigent des Kammerorchesters Basel und des Mozarteumorchesters Salzburg sowie seit 2013 Künstlerischer Leiter des Festivals Wratistawia Cantans in Polen. Er arbeitet mit namhaften Solisten wie Cecilia Bartoli, Kristian Bezuidenhout, Isabelle Faust, Sol Gabetta, Katia und Marielle Labèque, Viktoria Mullova und Giovanni Sollima. Als gefragter Gastdirigent erhält er Einladungen u. a. von den Berliner Philharmonikern, dem Concertgebouworkest Amsterdam, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Leipziger Gewandhausorchester, dem London Symphony Orchestra und dem Chicago Symphony Orchestra. Opernproduktionen führten ihn an die Mailänder Scala (*Le nozze di Figaro*, *Alcina*, *Giulio Cesare*), zu den Salzburger Festspielen (*Giulio Cesare*, *Norma*, jeweils mit Cecilia Bartoli) sowie zuletzt mit Neuproduktionen von Mozarts *Idomeneo* ans Opernhaus Zürich und Händels *Orlando* ans Theater an der Wien. Mit Il Giardino Armonico hat Giovanni Antonini zahlreiche CDs aufgenommen, darunter Instrumentalwerke von Vivaldi, Bachs *Brandenburgische Konzerte*, Werke von Biber und Locke, Vivaldis Oper *Ottone in villa* und das Händel-Album *Alleluia* mit Julia Lezhneva sowie *La morte della Ragione* mit Werken des 15. bis 17. Jahrhunderts. Mit dem Kammerorchester Basel hat Giovanni Antonini eine Gesamteinspielung der Symphonien Beethovens veröffentlicht, mit Emmanuel Pahud das Album *Revolution* mit Flötenkonzerten, die in Paris zur Zeit der Französischen Revolution entstanden. Seit 2014 unternimmt Giovanni Antonini gemeinsam mit Il Giardino Armonico und dem Kammerorchester Basel das Monumentalprojekt *Haydn 2032*: die Einspielung aller 107 Haydn-Symphonien bis zum 300. Geburtstag des Komponisten 2032 und deren Aufführung in verschiedenen europäischen Ländern. Mit Werken von Bach gastierte Giovanni Antonini 2012 erstmals bei Symphonieorchester und Chor des BR und kehrt seitdem regelmäßig ans Pult der beiden Ensembles zurück, 2019 zum Chor mit Haydns *Schöpfung* und 2020 zum BRSO mit Werken von Gluck, Haydn und Kraus.

IMPRESSUM

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

SIR SIMON RATTLE

Designierter Chefdirigent

ULRICH HAUSCHILD

Orchestermanager in Vertretung für

NIKOLAUS PONT

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, München

TEXTNACHWEIS

Vera Baur: aus dem Programmheft des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 16. Juni 2010; Matthias Corvin: Originalbeiträge; Gesangstexte nach den Partituren; Alexander Heindel: aus dem Programmheft des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 29./30. Januar 2015; Biographien: Renate Ulm (Teuscher); Archiv des Bayerischen Rundfunks (Antonini).

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Bärenreiter-Verlag, Kassel (Mozart)

© Musikproduktion Höflich, München (Mendelssohn)

© Haydn-Mozart Presse, Salzburg (Haydn)