

# Maxim Emelyanychev Isabelle Faust

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

**BR**SO

23–24

**Donnerstag**  
**19. Oktober 2023**  
**Freitag**  
**20. Oktober 2023**

**20.00 – 22.00 Uhr**  
**Herkulesaal der Residenz**  
**1. Abo C**

**23–24**

Konzerteinführung:  
18.45 Uhr  
Moderation:  
Johann Jahn

## **Mitwirkende**

Maxim Emelyanychev  
Leitung

Isabelle Faust  
Violine

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

**BR-KLASSIK: Live-Übertragung in Surround**  
im Radioprogramm BR-KLASSIK  
Freitag, 20. Oktober 2023, 20.00 Uhr  
Pausenzeichen:  
Johann Jahn im Gespräch mit Maxim Emelyanychev

**On Demand**  
br-klassik.de und [brso.de](https://www.brso.de)

## Programm

Fanny Hensel

### Ouvertüre C-Dur

- Andante – Allegro di molto

Johannes Brahms

### Violinkonzert D-Dur, op. 77

- Allegro non troppo  
Kadenz: Ferruccio Busoni
- Adagio
- Allegro giocoso, ma non troppo vivace

Pause

Robert Schumann

### Symphonie Nr. 4 d-Moll, op. 120

Fassung von 1851

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

## Die Komponistin als Kapellmeisterin

### Zu Fanny Hensels Ouvertüre in C-Dur

Von Barbara Eichner

#### Lebensdaten der Komponistin

14. November 1805 in Hamburg – 14. Mai 1847 in Berlin

#### Entstehungszeit

Wahrscheinlich März bis Mai 1832

#### Uraufführung

15. Juni 1834 im Rahmen der »Sonntagsmusiken« im Gartensaal des Familienwohnsitzes der Mendelssohns in der Leipziger Straße in Berlin;

moderne Wiederaufführung: Frankfurt, 7. Juni 1986

#### Das Werk beim BRSO

Erstaufführung

Das französische Wort »Ouverture«, so der Autor der *Encyclopédie der gesamten musikalischen Wissenschaften* 1841, bezeichnet den »Einleitungssatz einer Oper oder irgend einer feierlichen Aufführung eines größeren Musikstückes, zur Eröffnung eines Concerts, eines Schauspiels und dergleichen«. Doch bereits die Opernouvertüren Mozarts und Glucks, und besonders die der Schauspielmusiken von Beethoven, hatten sich von ihrer praktischen Funktion emanzipiert und wurden zunehmend als eigenständige Konzertstücke aufgeführt. Beethovens Ouvertüre zu *Coriolan* erklang 1807 sogar schon im Konzert, bevor das zugehörige Schauspiel über die Bühne ging. Bald entstanden unter der traditionellen Bezeichnung »Ouvertüre« einsätzigte Konzertstücke, wie z. B. Carl Maria von Webers *Jubel-Ouvertüre*, und an die Stelle der Opern- oder Schauspielhandlung, die die Stimmung einer genuinen Ouvertüre charakterisierte, trat nun oft eine literarische, historische oder visuelle Idee, die die Musik zu illustrieren suchte. Felix Mendelssohn

Bartholdy gab der jungen Gattung neue Impulse mit der Ouvertüre zu Shakespeares *Sommernachtstraum* – die eigentliche Schauspielmusik folgte erst viele Jahre später –, und der *Hebriden-Ouvertüre*, die von seinem Erlebnis der sturmumtosten schottischen Küste inspiriert war. So ist es gut möglich, dass auch Fanny Hensels Ouvertüre in C-Dur ein poetischer Gedanke zu Grunde liegt, obwohl die erhaltene Partitur keinen Titel trägt. Da für die frühen 1830er Jahre auch die Briefe an ihren Bruder, mit dem sie sich normalerweise über ihre musikalischen Arbeiten austauschte, nicht erhalten sind, können wir nur spekulieren, was genau sie zur Komposition ihres einzigen rein orchestralen Werkes inspirierte, das im Frühjahr 1832 fertig vorlag.

### **Fanny Hensels »Sonntagsmusiken« – eine Institution im Berliner Musikleben**

Die 26-jährige Pianistin und Komponistin hatte ereignisreiche Jahre hinter sich. Im Januar 1829 konnte sie sich endlich mit Wilhelm Hensel verloben, nachdem er zum preußischen Hofmalers befördert worden war.

Im gleichen Jahr brach, nach der erfolgreichen Aufführung von Bachs *Matthäus-Passion*, ihr Bruder zu seiner europäischen »Grand Tour« auf, so dass ihr vorerst der künstlerische Ansprechpartner fehlte. Am 16. Juni 1830 kam ihr Sohn Sebastian auf die Welt. Als sie sich von der schwierigen Schwangerschaft erholt hatte, nahm sie die berühmten »Sonntagsmusiken« im Gartensaal des Familienwohnsitzes in der Leipziger Straße wieder auf. Hier hatte sie sich ein Forum geschaffen, in dem sie alte und neue Musik einstudieren und aufführen konnte. Bei diesen halb privaten, halb öffentlichen Konzerten für geladene Gäste stellte sich die feine Berliner Gesellschaft ebenso gerne ein wie namhafte Künstlerinnen und Künstler, und der Erfolg der Reihe ermutigte Hensel, sich an Kompositionen größeren Formats zu versuchen. 1831 entstanden drei Kantaten für Soli, Chor und Orchester (darunter die sogenannte *Cholera-Musik*, die das Abklingen der Epidemie in Berlin markierte) und die dramatische Szene *Hero und Leander*, bevor sich Fanny Hensel 1832 an die Komposition ihrer Ouvertüre machte. Die Aufführung fand erst zwei Jahre später, am 15. Juni 1834, mit Musikern des Königsstädtischen Theaters statt, die sich im Gartensaal der Leipziger Straße versammelt hatten, um neue Orchesterwerke auszuprobieren. Bei dieser Gelegenheit griff sie sogar selbst zum Taktstock – damals noch durchaus ungewöhnlich – und dirigierte ihr Werk. Stolz schrieb sie an ihren Bruder: »Es amüsierte mich sehr, das Stück nach 2 Jahren zum erstenmal zu hören, und ziemlich Alles so zu finden, wie ich es mir gedacht hatte. Den Leuten schien es auch viel Spaß zu machen, sie waren sehr freundlich, lobten mich, machten mir auch einige Vorstellungen [von] wegen unpraktikabel, und kommen nächsten Sonnabend wieder. Da ist mir denn mit einem Mal ganz unerwartete Freude zu Teil geworden.« Da Hensel normalerweise keine Gelegenheit hatte, ihre musikalischen Ideen mit einem Orchester zu erproben, wird ihr das Feedback der Orchestermusiker besonders willkommen gewesen sein.

### **Die Ouvertüre in C-Dur – Hensels einziges reines Orchesterwerk**

Das kompakte Format der Konzertouvertüre bot sich besonders zum Experimentieren mit Klangfarben und musikalischen Formen an. Hensel wählte die bewährte Folge von langsamer Einleitung und schnellem Hauptteil in Sonatensatzform. Im Gegensatz zur düsteren instrumentalen Einstimmung der *Cholera-Kantate* beginnt die C-Dur-Ouvertüre im heiteren Tonfall eines Menuetts. Das Tempo steigert sich beim Einsatz des ersten Themas, das durch herabstürzende Akkordbrechungen und schnell auffahrende Sechzehntelläufe charakterisiert ist, zu »con fuoco«. Dann sollte eigentlich die Harmonie den Weg zur Dominanttonart G-Dur einschlagen, doch Hensel spielt zunächst die thematischen Ideen in B-Dur durch, bevor nach einer unschuldigen Überleitung der Flöten das zweite Thema in G-Dur die gewohnten harmonischen Verhältnisse wieder herstellt. Die auf- und niederwallende Begleitfigur in den Violoncelli erinnert Hensels Biographen R. Larry Todd nicht von ungefähr an die »Wassermusiken« ihres Bruders Felix, z. B. an die Konzertouvertüre *Meeresstille und Glückliche Fahrt*, die Fanny ohne Zweifel kannte. Ein Beispiel dafür, wie sich ihr Sinn für Humor in ihrer Musik zeigt, ist der »Fehlstart« der Trompete am Ende der Durchführung, die das erste Thema andeutet, aber die Musik taucht noch einmal kurz nach B-Dur ab, bevor nach einer eindrucksvollen Steigerung des gesamten Orchesters die Reprise beginnen kann. Eine rauschende Coda, deren Hin- und Herpendeln zwischen C-Dur und G-Dur an die Orchesterstücke des von Hensel besonders verehrten Beethoven (und die Ouvertüren des von ihr weniger geschätzten Rossini) erinnert, bringt die Ouvertüre zu einem temperamentvollen Abschluss. Es ist bedauerlich, dass sich Fanny Hensel trotz der positiven Reaktionen ihrer Musiker und Zuhörer nie mehr an einem reinen Orchesterstück versuchte.

# Musik aus vergangener Idylle

## Zu Johannes Brahms' Violinkonzert

Von Jörg Handstein

### Lebensdaten des Komponisten

7. Mai 1833 in Hamburg – 3. April 1897 in Wien

### Entstehungszeit

Sommer 1878 in Pörschach am Wörthersee

### Widmung

Joseph Joachim

### Uraufführung

1. Januar 1879 in Leipzig mit Joseph Joachim und dem Gewandhausorchester unter der Leitung des Komponisten

### Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 13./14. Dezember 1951 in der Aula der LMU mit Johanna Martzy unter Eugen Jochum

Weitere Aufführungen u. a. mit Zino Francescatti, Isabelle van Keulen, Christian Tetzlaff, Hilary Hahn, Gil Shaham, Joshua Bell, Julia Fischer, Vadim Repin und Janine Jansen

Zuletzt auf dem Programm: 16./17./19. April 2015 in der Philharmonie im Gasteig und im Wiener Musikverein mit Frank Peter Zimmermann unter Mariss Jansons

»Baden, Tauchen, Wasserski [...], eine Runde mit dem Bananaboot und vieles mehr – still ruht der See im Sommer nur selten.« So wirbt das Urlaubsland Österreich im Internet für das »Traumziel Wörthersee«. Wer Ruhe und intakte Natur sucht, wird dieses also eher meiden. Im späteren 19. Jahrhundert sah die Sache anders aus: Gerade erst touristisch erschlossen und empfohlen etwa in *Braumüller's Bade-Bibliothek*, wurde die Region bevorzugt von betuchten und kultivierten Sommerfrischlern besucht, deren Vergnügungen den See noch ruhen ließen. Eine zauberhafte Idylle bot zum Beispiel die kleine Ortschaft Pörschach, heute direkt an der Autobahn am Nordufer des Sees. »Hier«, so schrieb Johannes Brahms einem Freund, sein Lied *Auf dem See* zitierend, »ja hier ist es allerliebste, See, Wald, ›drüber blauer Berge Bogen, schimmernd weiß in reinem Schnee« ». Von 1877 bis 1879 verbrachte Brahms den Sommer in Pörschach. Doch ging es ihm nicht allein um Urlaub. Ähnlich wie bei Beethoven oder später Mahler spielte das Landleben eine wesentliche Rolle für sein Schaffen. Aus der Natur bezog er schöpferische Kräfte, auf langen Wanderungen sammelte er seine musikalischen Einfälle, um sie anschließend an den Schreibtisch zu tragen »wie ein Bauer in die Scheune« (Gustav Mahler). Und in Pörschach fuhr Brahms besonders reiche Ernten ein: Denn »der Wörther See ist ein jungfräulicher Boden, da fliegen die Melodien, daß man sich hüten muß, keine zu treten«. 1877 entstand hier die Zweite Symphonie in D-Dur op. 73, ein Jahr darauf folgte das Violinkonzert in derselben Tonart. Beide Werke, verbunden durch erstaunliche Korrespondenzen, sind zweifellos von der sommerlichen Idylle geprägt.

### Eine symphonische »Geschichte«

Wer im späteren 19. Jahrhundert ein Violinkonzert plante, hatte grundsätzlich zwei Möglichkeiten: Entweder er schrieb ein Virtuosenstück, das vor dem Hintergrund des Orchesters einfach das Soloinstrument ins rechte Licht setzt, oder er schuf ein individuelles Werk, in dem die musikalische Substanz im Vordergrund stehen sollte. Im zweiten Fall musste er sich an Beethoven und Mendelssohn messen lassen, deren Konzerte als Referenz galten. Vielleicht verband sich damit auch der Anspruch, mit nur einem Versuch Letztgültiges zu schaffen, und tatsächlich sind die Violinkonzerte des Repertoires ja oft Einzelstücke. Brahms hatte jedenfalls lange gezögert, obwohl er seit 1853 mit Joseph Joachim befreundet war, dem wohl bedeutendsten Geiger seiner Zeit. Am 22. August 1878 schickte er dem Freund eine »Anzahl Violinpassagen«, die Joachim aus spieltechnischer Sicht »korrigieren« sollte. Eine echte Überraschung: Es war die Solostimme des Konzertes, das Brahms gerade für ihn komponierte. Zu diesem Zeitpunkt – der erste Satz lag bereits fertig vor – war »die ganze Geschichte«, dem symphonischen Anspruch entsprechend, noch in vier Sätzen konzipiert. Im September kam Joachim selbst nach Pörschach, um noch

enger mit dem Komponisten zusammenzuarbeiten. Vor allem bei Passagen und Doppelgriffen wünschte Brahms das Urteil des auch kompositorisch versierten Geigers. Noch nach der Uraufführung widmeten sich die beiden dem Feinschliff des Soloparts, der bewusst auch anderen Violinisten zugänglich sein sollte.

### **Dichte musikalische Handlung**

Als Brahms und Joachim ihr Konzert am 1. Januar 1879 in Leipzig erstmals öffentlich spielten, begrüßte es die Kritik begeistert als »drittes Werk im Bunde«. Ähnlich äußerte sich Eduard Hanslick anlässlich der Wiener Erstaufführung: »Brahms' Violin-Concert darf wohl von heute ab das bedeutendste heißen, was seit dem Beethovenschen und Mendelssohnschen erschien.« Allerdings vermisste der Wiener Kritikerpapst die »unmittelbar verständliche und entzückende Melodie«, welche die genannten Vorgänger auszeichnet. Pablo de Sarasate fand es sogar geschmacklos »mit der Geige in der Hand zuzuhören, wenn die Oboe [im zweiten Satz] dem Publikum die einzige Melodie des ganzen Stücks vorspielt.« Dem spanischen Virtuosen missfiel natürlich die deutsch-symphonische Haltung des Konzerts, die auch das Verhältnis von Solist und Orchester prägt. Tatsächlich hat Brahms die Melodien, die ihm am Wörthersee in Überfülle zugeflogen waren, äußerst sparsam verwendet. Sie waren ihm nicht Selbstzweck, sondern nur der Ausgangspunkt einer musikalischen »Handlung«, die äußerst dicht (aber keineswegs unmelodisch) gewoben ist und die beide Partner in enger Verflechtung entwickeln. So äußerte Clara Schumann schon anlässlich einer Voraufführung mit Klavierbegleitung den Eindruck, dass »das Orchester mit dem Spieler ganz und gar verschmilzt«.

### **Dialektik von Ruhe und Entwicklung**

Das Werk beginnt mit einem schlichten Thema, das ruhig durch den Tonraum eines Quartsextakkords kreist. Wie der Beginn des langsamen Satzes rekurriert es auf ein pastorales Modell, erweckt also die Vorstellung von Hirtenmusik, die man seit alters her als idyllisch empfindet. Die Naturtöne des Horns, die statische Harmonik – die Musik befindet sich gleichsam im Naturzustand. Doch Brahms belässt es dabei nicht: Anders als Beethoven, dessen *Pastorale* sich weitgehend ohne thematische Arbeit – gleichsam naturbelassen – entfaltet, greift er sofort in den ruhigen Fluss ein, baut Spannung auf und beginnt aus dem motivischen Rohstoff »etwas zu machen«. Die Dialektik von lyrischer Ruhe und dynamischer Entwicklung, von Zuständlichkeit und Fortschritt, kurz von Natur und Kultur prägt den ganzen Fortgang des ersten Satzes. Schon bald wird der wiegende Dreivierteltakt durchbrochen von Zweierbindungen und verschobenen Akzenten, die ein bequemes Mitschunkeln verhindern. Sogar Motive aus fünf Vierteln laufen gegen den Takt. »Brahms, der Fortschrittliche« (Arnold Schönberg) erspart dem Hörer auch in diesem lichtvollen Werk nicht seine rhythmische, in die Moderneweisende Komplexität.

Noch aus der Klassik stammt die Form der doppelten Exposition – erst durch das Orchester allein, dann noch einmal mit dem Solisten. Aber genial entwickelt Brahms auch daraus einen spannenden Ablauf, in dem sich keineswegs etwas verdoppelt. Ohne dass die Geige gleich das Hauptthema intoniert, ist der erste Solo-Einsatz eingebunden in den thematischen Prozess: Das Orchester wendet die Musik mit einem markanten, scharf rhythmisierten Motiv dramatisch nach Moll und arbeitet so dem großen Ereignis vor. Umso schöner wirkt es, wenn die Violine später ganz still und zart in das »Naturthema« einstimmt. Ein gesangliches Seitenthema, von der Orchesterexposition nur subtil angedeutet, blüht jetzt erst richtig auf, eine wieder zweizeitig rhythmisierte Melodie, die an einen dahinschwebenden Walzer erinnert. Die Durchführung bringt einige dramatische Verwicklungen, aber nach der Solokadenz lösen sich alle Komplikationen und Gegensätze in abgeklärter Ruhe auf: Erstmals herrscht eine ungetrübte, helle, fast ätherische Naturstimmung. Der Satz hat sein Ziel erreicht und kann glanzvoll enden.

### **Die Violine als »lyrisches Ich«**

Die Rückkehr in die ungebrochene Natursphäre deutet auch schon die Stimmungswelt des *Adagio* an, ein innerer Reflex der vorangegangenen Handlung. »Dämmernd liegt der Sommerabend über Wald und grünen Wiesen«: Diesem Brahms-Lied ähnelt das Thema, das noch deutlicher als das des ersten Satzes pastoral gefärbt ist. Die Bläser differenzieren dieses Kolorit wunderbar reich aus. Vor dem Hintergrund des damit evozierten Naturraums spricht und singt nun die Violine wie das »lyrische Ich« eines Gedichtes. Sie scheint sich frei über die Melodie zu verströmen, doch die

Musik spannt – wie in einem guten Gedicht – ein Netz motivischer Bezüge. Melodisch knüpft der Mittelteil nahtlos an, aber harmonisch wechselt deutlich die Beleuchtung: In dem Maß, in dem sich ihr Ausdruck intensiviert, schweift die Musik immer weiter, von der pastoralen Tonart F-Dur bis ins ferne fis-Moll, wo der emotionale Höhepunkt des Werkes liegt. Nach diesem Ausflug in die innersten Regionen des Empfindens kehrt sie traumverloren zurück in den idyllischen Naturraum.

### »Großer Jubel«

Kaum der Erläuterung bedarf das *Finale*. Es ist ein typisches Kehraus-Rondo, formal weitgehend unkompliziert mit einem zündenden Refrain und drei Couplets. Hier kommt Brahms seinem zuvor nicht gerade unterforderten Publikum versöhnlich entgegen, auch dem Virtuosen, der nun doch ein wenig Feuerwerk entfachen darf. Folglich »entzündete« der Satz schon bei der Leipziger Premiere »großen Jubel«, und so dürfte es bei jeder gelungenen Aufführung sein. Allerdings hält die Coda noch eine Überraschung bereit: Das Orchester gerät in symphonisches Grübeln, die unbeschwerte Stimmung trübt sich leicht ein. Die Violine, die gerade noch so schwungvoll in die Höhe schoss, verabschiedet sich mit einem Refrain-Motiv, das wie resigniert nach unten sinkt. Diesmal fällt über den glanzvollen Schluss ein leiser Schatten.

## Augenblick und Erinnerung

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

Von Vera Baur

#### Lebensdaten des Komponisten

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

#### 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

#### Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 7./8. Mai 1953 im Münchner Herkulesaal unter Eugen Jochum

Weitere Aufführungen unter Rafael Kubelík, Christoph Eschenbach, Günter Wand, Heinz Holliger, Pablo Heras-Casado und Sir John Eliot Gardiner

Zuletzt auf dem Programm: 23. Oktober 2020 in der Philharmonie im Gasteig unter Gustavo Dudamel

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.

## **Verschlungene Wege**

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.

## **Neuinstrumentierung des kühnen Wurfs von einst**

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.

## **Poetisches Spiel mit verschiedenen Zeitebenen**

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.

### **Allgegenwärtiges Hauptthema**

Nicht ohne Grund rangierte die *Introduktion (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.

### **Blick in die Vergangenheit**

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 *Introduktion* noch einmal durchbrochen wird, »eine Erinnerung in der Erinnerung« (Akio Mayeda).

### **Hoffnungsvolle Gegenwart**

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 punktierter Terzaufstieg 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.

# Biographien

## Isabelle Faust

Die Geigerin Isabelle Faust bannt ihr Publikum durch ihre souveränen Interpretationen. Jedem Werk nähert sie sich äußerst respektvoll, mit Verständnis für seinen musikgeschichtlichen Kontext und das historisch angemessene Instrumentarium. Größtmögliche Werktreue ergänzt sie durch das Bewusstsein für die Notwendigkeit, einer Komposition von der Gegenwart her zu begegnen. Nachdem Isabelle Faust in sehr jungen Jahren Preise beim renommierten Leopold-Mozart-Wettbewerb und beim Paganini-Wettbewerb gewonnen hatte, gastierte sie schon bald regelmäßig mit den bedeutendsten Orchestern der Welt, wie den Berliner Philharmonikern, dem Boston Symphony Orchestra, dem NHK Symphony Orchestra Tokyo, dem Chamber Orchestra of Europe, Les Siècles und dem Freiburger Barockorchester. Dabei entwickelte sich eine enge Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Giovanni Antonini, François-Xavier Roth, Sir John Eliot Gardiner, Daniel Harding, Jakub Hrůša, Klaus Mäkelä, Robin Ticciati und Sir Simon Rattle. Isabelle Fausts künstlerische Neugier schließt alle Epochen und Formen instrumentaler Partnerschaft ein. Neben den großen symphonischen Violinkonzerten sind das z. B. Schuberts Oktett auf historischen Instrumenten, György Kurtágs *Kafka-Fragmente* mit Anna Prohaska oder Strawinskys *Histoire du Soldat* mit Dominique Horwitz. Mit großem Engagement hat sich Isabelle Faust bereits früh um die zeitgenössische Musik verdient gemacht, zu ihren jüngsten Uraufführungen zählen Werke von Péter Eötvös, Brett Dean, Ondřej Adámek und Rune Glerup. Ihre zahlreichen Einspielungen wurden mit Preisen wie dem Diapason d'or, dem Gramophone Award und dem Choc de l'année ausgezeichnet. Die jüngsten Aufnahmen umfassen die Violinkonzerte von Strawinsky (mit Les Siècles unter François-Xavier Roth), und Schönberg (mit dem Swedish Radio Symphony Orchestra unter Daniel Harding) sowie das Tripelkonzert von Beethoven (mit dem Freiburger Barockorchester unter Pablo Heras-Casado). Weitere vielbeachtete Einspielungen hat Isabelle Faust u. a. von den Sonaten und Partiten für Violine solo von Bach sowie den Violinkonzerten von Beethoven und Berg unter Claudio Abbado vorgelegt. Eine langjährige kammermusikalische Partnerschaft verbindet sie mit dem Pianisten Alexander Melnikov. Gemeinsam veröffentlichten sie u. a. Aufnahmen mit Violinsonaten von Mozart, Beethoven und Brahms. Beim BRSO war Isabelle Faust bereits mehrfach zu Gast, zuletzt 2021 mit dem Violinkonzert von Britten unter Jakub Hrůša.

## Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Mit der Saison 2023/2024 begrüßt das BRSO Sir Simon Rattle als neuen Chefdirigenten. Er ist der sechste in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons. Bald nach seiner Gründung 1949 entwickelte sich das BRSO zu einem international renommierten Klangkörper. Neben der Pflege des klassisch-romantischen Repertoires und der klassischen Moderne gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die zeitgenössische Musik zu den zentralen Aufgaben. 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, Andris Nelsons, Jakub Hrůša und Iván Fischer wichtige Partner. Tournées führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Amerika. Für seine umfangreiche Aufnahmeleistung erhielt das BRSO viele Preise. Bereits vor seinem Amtsantritt hat Simon Rattle die Diskographie um wichtige Meilensteine erweitert, u. a. mit Werken von Mahler und Wagner. Weitere Aufnahmen werden die Zusammenarbeit begleiten, ebenso wie eine intensive Nachwuchsförderung und Auftritte in den Musikzentren der Welt. In einer vom Online-Magazin *Bachtrack* veröffentlichten und von weltweit führenden Musikjournalist\*innen erstellten Rangliste der zehn besten Orchester der Welt belegte das BRSO kürzlich den dritten Platz.

## Maxim Emelyanychev

Der 1988 geborene Dirigent und Pianist Maxim Emelyanychev studierte am Konservatorium seiner Heimatstadt Nischni Nowgorod sowie bei Gennadi Roschdestwenski am Moskauer Tschaikowsky-Konservatorium. Mit zwölf Jahren debütierte er als Dirigent und erhielt bald danach Einladungen von führenden russischen Orchestern. Seit 2013 ist er Chefdirigent des italienischen Originalklang-Ensembles Il Pomo d'Oro. Eine enge Zusammenarbeit verbindet ihn und das Ensemble mit der Sopranistin Joyce DiDonato. Drei ihrer Programme sind auf CD erschienen: *In War and Peace* mit Arien von Händel, Purcell, Jommelli und Monteverdi (Gramophone Award 2017), Händels *Teodora* sowie das Album *Eden*. Maxim Emelyanychev stand am Pult weiterer namhafter Orchester, bevor er mit Schuberts *Großer C-Dur-Symphonie* beim Scottish Chamber Orchestra einsprang – ein Auftritt, der die Mitglieder des Orchesters so begeisterte, dass sie ihn als neuen Chefdirigenten ab 2019/2020 verpflichteten. Gleich mit seinem Antrittskonzert wurde sein Vertrag bis 2025 verlängert. Die CD-Einspielung der *Großen C-Dur-Symphonie* stieß in der Fachpresse auf große Resonanz. In den vergangenen Spielzeiten konnte Maxim Emelyanychev weitere erfolgreiche Debüts absolvieren: mit Händels *Rinaldo* beim Glyndebourne Festival, mit *Agrippina* am Royal Opera House in London, beim Orchestre de Paris, beim London Philharmonic Orchestra, beim Mahler Chamber Orchestra, beim Orchestra of the Age of Enlightenment, beim Royal Concertgebouw Orchestra und bei den Berliner Philharmonikern. Mit dem Scottish Chamber Orchestra gastierte er bei den BBC Proms und beim Edinburgh Festival. Highlights der aktuellen Spielzeit sind u. a. die Debüts beim BRSO, bei der Kammerphilharmonie Bremen, beim City of Birmingham Symphony Orchestra und mit dem Mozarteumorchester bei den Salzburger Festspielen. Auch als Pianist und Cembalist machte Maxim Emelyanychev Furore – etwa am Hammerklavier in den Aufführungen der Da-Ponte-Opern von Teodor Currentzis. Auf CD veröffentlichte er Klaviersonaten von Mozart sowie Violinsonaten von Brahms mit Aylen Pritchin. Ein wichtiges Projekt für die kommenden Jahre ist die Gesamteinspielung aller Mozart-Symphonien mit Il Pomo d'Oro. Die kürzlich erschienene Auftakt-CD umfasst neben Mozarts erster und letzter, der *Jupiter-Symphonie*, auch das A-Dur-Konzert KV 488 mit Maxim Emelyanychev am Klavier. 2019 wurde der Künstler als »Newcomer« bei den International Opera Awards ausgezeichnet und erhielt den Young Talent Award des Londoner Critics' Circle.

## Impressum

### Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

**Sir Simon Rattle**

Chefdirigent

**Nikolaus Pont**

Orchestermanager

**Bayerischer Rundfunk**

Rundfunkplatz 1

80335 München

[symphonieorchester@br.de](mailto:symphonieorchester@br.de)

[brso.de](http://brso.de)

**Programmheft**

**Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk**

Programmbereich BR-KLASSIK

**Redaktion**

Dr. Vera Baur

**Graphisches Konzept / Art Direktion / Design**

Stan Hema, Berlin

in Zusammenarbeit mit Corporate Design, BR

**Umsetzung**

Antonia Schwarz

**Druck**

Gotteswinter FIBO Druck, München

Gedruckt auf Papier der Sorte CircleSilk Premium White – eine FSC-zertifizierte Kombination aus silk-matt-gestrichenem Bilderdruckpapier und Recyclingpapier

Änderungen vorbehalten!

**Textnachweis**

Barbara Eichner: Originalbeitrag; Jörg Handstein: aus den Programmheften des BRSO vom 3./4.

Dezember 2009; Vera Baur: aus den Programmheften des BRSO vom 23./24. Mai 2019;

Biographien: Archiv des BRSO (Faust; BRSO), Vera Baur (Emelyanychev).

**Aufführungsmaterialien**

© Furore Edition, Kassel (Hensel);

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Brahms; Schumann).