

Giovanni Antonini Maria João Pires

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

75 BR SO

23–24

Donnerstag
20. Juni 2024
Freitag
21. Juni 2024

20.00 – 22.00 Uhr
Herkulesaal
4. Abo B

23–24

Sir John Eliot Gardiner musste mit Bedauern seine Mitwirkung an diesen Konzerten aus persönlichen Gründen absagen.
Wir sind dankbar, Giovanni Antonini für das Projekt gewonnen zu haben. Er wird die Leitung der Konzerte mit unverändertem Programm übernehmen.

Konzerteinführung um 18.45 Uhr
Moderation: Judith Kemp

Mitwirkende

Giovanni Antonini
Dirigent

Maria João Pires
Klavier

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

BR-KLASSIK in Surround
Sendung des Mitschnitts vom Vorabend
am Freitag, 21. Juni 2024, 20.05 Uhr

On Demand
br-klassik.de und brso.de

Programm

Franz Schubert

Symphonie Nr. 4 c-Moll

D 417 (»Tragische«)

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

Wolfgang Amadeus Mozart

Klavierkonzert Es-Dur

KV 271 (»Jenamy«)

- Allegro
- Andantino
- Rondeau. Presto – Menuetto. Cantabile – Tempo primo

Pause

Franz Schubert

Symphonie Nr. 5 B-Dur

D 485

- Allegro
- Andante con moto
- Menuetto. Allegro molto – Trio
- Allegro vivace

»Rätsel des Genies«

Zu Franz Schuberts Vierter Symphonie

Von Vera Baur

Lebensdaten des Komponisten

31. Januar 1797 in der Wiener Vorstadt Himmelpfortgrund – 19. November 1828 in der Vorstadt Wieden bei Wien

Entstehungszeit

April 1816

Uraufführung

Vermutlich 1816 im Wiener Schottenhof durch das Liebhaberorchester von Otto Hatwig, in dem Schubert Bratsche spielte.

Erste öffentliche Aufführung

19. November 1849 durch das Orchester der Musikgesellschaft »Euterpe« in Leipzig unter der Leitung von August Ferdinand Riccius

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 14./15. Februar 1963 unter der Leitung von Rafael Kubelík

Weitere Aufführungen: 1977 mit Bernard Haitink, 2001 mit Lorin Maazel und 2005 mit James Conlon; zuletzt auf dem Programm: 2015 mit Riccardo Muti

Streng, beinahe unerbittlich muten uns heute die Worte von Johannes Brahms an, der für die erste Schubert-Gesamtausgabe die Edition der Symphonien betreute. Im März 1884 schrieb er an den Verlag Breitkopf & Härtel: »Allzu ängstlich habe ich nicht revidiert, da die Sachen ungemein einfach und klar sind [...]. Daß ich keine besondere Freude habe, den Druck dieser Sinfonien zu besorgen, habe ich Ihnen nicht verhehlt. Ich meine, derartige Arbeiten oder Vorarbeiten sollten nicht veröffentlicht werden, sondern nur mit Pietät bewahrt und vielleicht durch Abschriften Mehreren zugänglich gemacht werden. Eine eigentliche und schönste Freude daran hat doch nur der Künstler, der sie in ihrer Verborgenheit sieht und – mit welcher Lust – studiert!« Auch wenn sich das Diktum der Leichtgewichtigkeit der frühen Schubert-Symphonien lange gehalten hat und es ohne Zweifel eine stilistische Zäsur zwischen ihnen, also den Symphonien eins bis sechs (entstanden zwischen 1813 und 1816) und den späteren einsamen Meisterwerken, der *Unvollendeten* (1822) und der *Großen C-Dur-Symphonie* (1825/1826), gibt, würde sich Brahms' Urteil heute wohl kaum mehr einer anschließen. Und wahrscheinlich sagt es mehr über Brahms' kompositorische Selbstreflexion aus als über Schuberts frühe Symphonien. War Brahms von übergroßen Skrupeln gegenüber seinen eigenen frühen Kompositionen (die er zu weiten Teilen vernichtete) und dem durch Beethoven erhobenen Anspruch der Gattung Symphonie (der ihn fast 15 Jahre ringen ließ, bis er seinen symphonischen Erstling vollendete) geplagt, bewegte sich der junge Schubert weitgehend im Stand der »kompositorischen Unschuld« (Hans-Joachim Hinrichsen). Das Komponieren ging ihm mühelos von der Hand, und sein schöpferischer Geist war so frei, so unbelastet und experimentierfreudig, dass er sich ganz selbstverständlich in nahezu allen wichtigen Gattungen erprobte.

Ob ihm die Symphonien Beethovens ab der Dritten zu jener Zeit bereits vertraut oder gar bewusster Orientierungspunkt waren, ist fraglich, wichtiger erscheint, dass seine symphonischen Anfänge in einem gänzlich anderen Kontext standen. So waren seine frühen Symphonien nicht für die große Öffentlichkeit gedacht, sondern entstanden für den unmittelbaren Gebrauch in Ensembles, in denen Schubert selbst musizierte: das Orchester des Wiener Stadtkonvikts und das Liebhaberorchester des Wiener Burgtheater-Geigers Otto Hatwig. Vor allem seiner Zeit als Schüler des Stadtkonvikts, in dem »der Abend täglich der Aufführung einer vollständigen Sinfonie u. einiger Ouvertüren gewidmet« war, verdankte Schubert eine breite Kenntnis des Orchesterrepertoires. Von Haydn und Mozart besaß man »über dreißig Sinfonien«, aber auch Werke von Pleyel, Krommer, Rosetti, Romberg, Weigl, Spontini und Cherubini wurden gespielt, von Beethoven sind Aufführungen der Zweiten Symphonie belegt. Der Umgang mit den wichtigen Werken des symphonischen Repertoires war für Schubert also alltägliche Übung und musste seinen eigenen Schaffensdrang auf diesem Gebiet zwangsläufig anregen.

Suche nach dem eigenen Weg

Allein die Vierte Symphonie, niedergeschrieben in weniger als 30 Tagen im April 1816, scheint unter den frühen Symphonien eine gewisse Sonderstellung einzunehmen. Nach den konventionellen Tonarten D-Dur und B-Dur der ersten drei Symphonien wählte Schubert erstmals eine Moll-Tonart – noch dazu das in seinem Affekt durch die Tradition besonders festgelegte c-Moll –, und er führt dieses c-Moll mit seiner bis dahin gewichtigsten langsamen Einleitung (*Adagio molto*) emphatisch ein. Zudem versah er die Symphonie eigenhändig mit dem Titel *Tragische*, was von vornherein besondere Erwartungen weckte. War die Vierte also doch als ein Reflex auf Beethoven zu deuten, als ein Dokument der Verunsicherung oder des Versuches, einen Platz neben dem berühmten Zeitgenossen und dessen c-Moll-Symphonie, der Fünften, zu beanspruchen? Bei genauerem Hinsehen erscheint dies wenig wahrscheinlich. Vieles spricht dafür, dass sich Schubert erst ab 1817 vertieft mit der neueren Beethoven'schen Instrumentalmusik auseinandersetzte, 1819 etwa fertigte er eine (unvollständige) Abschrift von dessen Vierter Symphonie an. Zugleich beginnt dann die Zeit, die von der Schubert-Forschung als »Jahre der Krise« bezeichnet wird. Auf den Mai 1818 datiert das erste seiner symphonischen Fragmente. Sein bis dahin so unbeschwertes und zügiges Schaffen gerät ins Stocken, zahlreiche Werke bleiben unvollendet, unter ihnen solche, die der Nachwelt als Schöpfungen höchster Vollendung gelten, wie die h-Moll-Symphonie, die *Unvollendete*, oder der Quartettsatz in c-Moll (D 703). Erst jetzt scheint Schubert ein erhöhtes Problembewusstsein und die Notwendigkeit einer kompositorischen

Selbstvergewisserung neben Beethoven zu verspüren. Dabei ging es ihm weder um ein Nacheifern noch um ein Messen der Kräfte, beides hätte Schuberts Naturell völlig fern gelegen. Das Suchen jener Jahre führte vielmehr zu einer noch klareren Profilierung seines eigenen, ganz anderen Weges.

Unruhe und Anspannung

Für die Frage jedenfalls, warum Schubert 1816 eine »tragische« Symphonie in c-Moll schrieb, scheinen andere Erklärungen näherliegend als der Blick auf Beethoven. Ganz einfach gesprochen, war für einen ambitionierten jungen Komponisten, der sich im Kanon der Wiener Klassik bewegte, ein Moll-Werk Teil des Gattungsspektrums. Schon Haydn und Mozart, aber auch andere Wiener Komponisten wie Vanhal, Dittersdorf oder Gassmann hatten damit experimentiert. Und wie sich bei ihnen der Moll-Charakter mit einem erhöhten Erregungslevel verband (weswegen man diese Werke mit dem Phänomen des »Sturm und Drang« erklärt hat), so arbeitet auch Schubert in der Vierten mit den bewährten Mitteln der Unruhe und Anspannung. Die Hauptthemen der Ecksätze sind nervöse, vorwärtstreibende Gebilde über pulsierenden Begleit-Tremoli, und immer wieder werden – vor allem im Kopfsatz (*Allegro vivace*) – Überleitungspassagen mittels Synkopen, fortdauernder Tremoli und scharfer dynamischer Akzente dramatisch aufgeladen. Auch der *Allegro*-Schlusssatz (alla breve) gibt sich aufgewühlt: Hier erzeugen das ungestüme Thema und eine nahezu ununterbrochen durchlaufende Schicht von Achtfeldfiguren einen rastlosen motorischen Strom, der selbst das Seitenthema mit in seinen Strudel reißt. Von »lodernder Leidenschaftlichkeit« sprach der begeisterte Rezensent der *Neuen Zeitschrift für Musik* nach der ersten öffentlichen Aufführung der Vierten 1849 in Leipzig, und Wolfram Steinbeck resümiert im *Schubert-Handbuch*, dass vor allem dieses Finale »dem c-Moll-Charakter des Werkes« angemessen sei.

Kunst des Verweilens

Eher konventionell, dem gängigen Bedürfnis nach einem feierlichen, jubelnden Abschluss folgend, sind in beiden Ecksätzen die Übergänge in die Dur-Tonart gestaltet. Hier gibt es keinen spektakulären Durchbruch, keinen zwingenden dramaturgischen Plan wie bei Beethoven. Auch die konfliktlosen Durchführungen beider Sätze zeigen Schubert weit von Beethoven entfernt, im Kopfsatz ist sie kaum mehr als ein kurzes Zwischenspiel. Konzentrierte thematische Arbeit und Prozesse sind nicht sein oberstes Interesse, vielmehr offenbart sich in dieser Vierten Symphonie schon ein anderes: Schuberts Kunst des Verweilens, des selbstvergessenen Wiederholens und Schweifens durch immer neues harmonisches Licht. Das Seitenthema des rastlosen Finalsatzes ist eine jener Eingebungen – ein fallendes Intervall, kaum mehr als eine Geste des Seufzens –, von denen Schubert sich kaum trennen kann und die er in Abwandlungen immer weiter und weiter reicht. Besonders poetisch kommt dieses Prinzip im Andante zur Erfüllung. Ein kantabler A-Teil (As-Dur) mit periodisch gebautem Lied-Thema wird von einem bedrohlich einbrechenden B-Teil (f-Moll) mit schroff auffahrenden Tonskalen kontrastiert. Doch schon nach wenigen Takten bricht die bedrohliche Musik zusammen, ein zartes Dreitonmotiv mit Sekundenseufzer schält sich aus den Skalen heraus, die Beleuchtung wechselt, und es entspinnt sich ein zartes Gewebe, das nur noch den Zauber dieser Töne kennt und den Hörer fast aus der Zeit treten lässt. Wollte man in Schuberts Vierter Symphonie unbedingt den Einfluss Beethovens suchen, so wäre er am ehesten im dritten Satz zu finden. Schubert überschreibt ihn wie Haydn und Mozart mit *Menuetto*, doch ist er mit seiner metrischen Widerborstigkeit und seinem raffinierten Spiel mit »falschen« Betonungen und Phrasierungen ein Scherzo im Geiste Beethovens – ähnlich dem in dessen Vierter Symphonie.

Der ganze Ernst der Gattung

Ist die Vierte nun eine »tragische« Symphonie? »An eine tragische würde man ganz andere Ansprüche machen«, schrieb Robert Schumann. Vielleicht sollte man Schuberts Namensbeifügung aber gar nicht allzu viel Bedeutung beimessen. Mag sein, dass er damit nur den Moll-Charakter und das Gewicht des Werkes unterstreichen wollte. Vielleicht spielte er auch auf den pathetischen Ton des Musiktheaters an, auf die tragischen, ernsten Stoffe, wie er sie bei Gluck

fand, dessen Opern er besonders schätzte und immer wieder zum Studium heranzog. Ein Hinweis darauf, dass Schubert seine Vierte – auch ohne konkrete Aussicht auf eine Aufführung in der großen Öffentlichkeit – mit dem ganzen Ernst der Gattung und auf der Höhe seines Könnens konzipierte, ist der Titel *Tragische* allemal. Das Prädikat »Jugendwerke« jedenfalls wurde seinen frühen Symphonien erst von der kategorisierungsbedürftigen Nachwelt angehängt. Aber das Kunstwerk wird nicht in Kategorien geschaffen, sondern ist immer ein individuelles Einzelstück. Und so ist auch die Serie der frühen Symphonien, wie Hans-Joachim Hinrichsen treffend festhält, »stilistisch [...] nicht aus einem Guss«. Schubert erprobte verschiedene Möglichkeiten der Gattung. Dass er die Form dabei von Anfang an souverän anging, lässt sich kaum leugnen. Und wahrscheinlich wurden seine frühen Symphonien nur deswegen weniger beachtet, weil ihnen die *Unvollendete* und die *Große C-Dur-Symphonie* nachfolgten. »Im Rahmen der Produktion der Zeit«, schrieb der Schubert-Forscher Arnold Feil, sind sie »allemaal Meisterwerke – Rätsel des Genies.«

Ein Geniestreich

Zu Mozarts Klavierkonzert Es-Dur, KV 271

Von Renate Ulm

Lebensdaten des Komponisten

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

Entstehungszeit

Dezember 1776 bis Januar 1777 in Salzburg

Uraufführung

Unbekannt

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 11./12. Mai 1961 mit Friedrich Gulda, Dirigent: Werner Egk

Weitere Aufführungen: 1969 mit Friedrich Gulda, 1989 mit Christian Zacharias, 2002 mit Lars Vogt und 2006 mit Emanuel Ax

Zuletzt auf dem Programm: 29./30. Oktober 2020 mit Igor Levit, Dirigent: Klaus Mäkelä

Mozarts Klavierkonzert in Es-Dur mit der Köchelverzeichnisnummer 271 ist unter dem Beinamen »Jeunehomme« in die Musikgeschichte eingegangen. Wenig wusste man über die Person, die sich hinter diesem Namen verbarg, nur, dass es sich um eine Pianistin handelte, für die Mozart dieses außergewöhnliche Werk komponiert hatte. Erst 2004 fand man heraus, dass die so genannte Mademoiselle Jeunehomme, die in den Mozart-Briefen unter den Namen »jenomè«, »jenomy« oder auch »genomai« auftauchte, nie richtig geschrieben worden war: Es handelte sich um Louise Victoire Jenamy (1749–1812), die Tochter des berühmten französischen Tänzer und Choreographen Jean-Georges Noverre (1727–1810). Mozart war der Pianistin vermutlich schon 1773 während seines Wiener Aufenthalts begegnet. Zu dieser Zeit wurde Noverre in Wien wie ein Star gefeiert, vor allem wegen der Ballett-Inszenierungen, die er gemeinsam mit Christoph Willibald Gluck in dessen Opern erfolgreich umgesetzt hatte: Der leidende Mensch und nicht mehr seine Affekte rückten ins Zentrum des Bühnengeschehens und des Balletts.

1776 besuchte die 27-jährige Louise Victoire Jenamy die Familie Mozart, als sie auf dem Weg von Wien nach Paris in Salzburg Zwischenstation machte. Wolfgang Amadeus Mozart muss von den pianistischen Fähigkeiten der jungen Dame angetan gewesen sein, sonst wäre er nicht auf die Idee gekommen, für sie ein Klavierkonzert zu schreiben. Mag sein, dass Mozart auch den Kontakt zur bedeutenden Familie Noverre mit einem eigens für die Tochter komponierten Werk intensivieren wollte, war doch damit vielleicht der Weg über Gluck zu einem Opernauftrag möglich. Das Klavierkonzert in Es-Dur vollendete Mozart schon im Januar 1777 in Salzburg. Ob sich die

Pianistin damals immer noch in der Stadt an der Salzach aufhielt und ob sie das Werk jemals gespielt hat, ist unbekannt.

Tänzerische Frische und Leichtigkeit

Sicher ist aber, dass Mozart dieses Konzert mit auf seine Reise nach Paris nahm, um sich damit bei Louise Victoire und sicherlich auch bei ihrem Vater Jean-Georges Noverre wieder ins Gedächtnis zu rufen. Mit diesem Konzert würde er auch nicht in Vergessenheit geraten, denn schon sein Beginn ist außergewöhnlich: Der Pianist greift nämlich gleich nach einem kurzen Unisono-Gang in den musikalischen Ablauf ein und führt die ersten Phrasen des Orchesters zu Ende, erst danach erklingt eine Art Orchestereinleitung ohne Pianist. Ludwig van Beethoven wird diesen Überraschungseffekt später wieder aufgreifen in seinen letzten beiden Klavierkonzerten. So neuartig wie die ersten Takte war auch der nächste Einsatz des Pianisten. Anstatt abzuwarten, bis das Orchester den neuerlichen Auftritt vorbereitet, trillert er sich einfach ins Geschehen. Das *Allegro* strahlt dabei tänzerische Frische und Leichtigkeit aus. Es besitzt regelmäßige musikalische Strukturen mit Wiederholungen der Satzglieder und einen pointierten, thematischen Bass – alles, was einen Ballettmeister aufhorchen lassen müsste.

Klagegesang für Klavier

Unter der Bezeichnung *Andantino* würde man normalerweise einen kurzen, unterhaltsamen Satz vermuten, der eher Übergang denn Zentrum einer Komposition ist. Doch bei Mozart ist es das Herzstück des Klavierkonzerts: In düsterem c-Moll steht dieser zutiefst anrührende langsame Satz. Mozart schrieb eine instrumentale Lamento-Szene. Es ist ein Klagegesang für Klavier, voller Dramatik mit quasi-rezitativischen Einschüben, dazu Echostimmen und eine Begleitung in gebrochenen Akkorden und Arpeggien, wie von einer Harfe oder Lyra. Man hört geradezu einen Protagonisten klagen, seufzen und flehen. Zuviel erinnert im Gestus an Glucks Orpheus, als dass dies Zufall sein könnte: Hier wollte Mozart wohl zeigen, dass er das dramatische Prinzip des bedeutenden Opernreformators auch rein instrumental umzusetzen wusste. Mit wenigen Tönen drückte Mozart menschliches Leid aus und bewegt bis heute seine Zuhörer.

Graziöser Tanz mit Pizzicato-Begleitung

Es folgt ein *Rondeau* im *Presto*-Tempo, das einen abrupten Stimmungswechsel einleitet mit quirlig-kreisenden Achtelpassagen und mit pulsierenden, energetisch aufgeladenen Bassoktaven im Solopart, als sollte das Publikum aus der Melancholie des *Andantino* herausgerissen werden. Wie weggewischt scheinen vorangegangene Tragik und Trauer. Ein heiterer Dialog entspinnt sich nicht nur zwischen Klavier und Orchester, sondern auch zwischen den Orchesterstimmen, wenn die Violinen geradezu keck dazwischenfahren und der Bass einen Widerpart grummelt. Mitten im schier atemlosen Treiben bremst die Bewegung unvermittelt ab und verharrt. Wieder zeigt sich eine ungewöhnliche Kompositions-Volte: Mozart klinkt in das ausgelassene Treiben des *Presto*-Satzes ein *Menuetto-Cantabile* ein. Keines jener bäuerlichen Menuette, wie sie Haydn mit Vorliebe in seine Symphonien integrierte und die selbst noch in Holzpantinen gestampft werden könnten, sondern einen sehr graziösen Tanz in As-Dur mit Pizzicato-Begleitung, dessen Verzierungen wie Rokoko-Gesten wirken und dessen Akkordbrechungen am Ende einem Kreisen nachempfunden sind. Der Tanz scheint wie geschaffen für einen Choreographen. Mit einer Trillerkette leitet Mozart wieder zum lebhaften *Rondeau* über, dessen Thema am Ende durch die stetige dynamische Reduzierung wie ausgeblendet wird, wären da nicht noch zwei Forte-Akkorde, die den Schluss des Klavierkonzerts deutlich markieren.

Vater Leopold schrieb seinem Sohn, der 1778 auf dem Weg nach Paris war: »du wirst wohl wissen, das Noverre Balletmeister bey der Opera in Paris ist?« Mozart hatte sich schon vorgenommen, Noverre in Paris zu besuchen und war dort auch gern gesehener Gast, wie seine Mutter nach Salzburg zu berichten wusste: »bey den Noverre kann er auch däglich speissen.« Vermutlich erhoffte sich Mozart Opern-Verträge, doch erhielt er nur – im wahrsten Sinne des Wortes – *Les petits riens*: »Noverre wird bald ein neues Ballett machen, und da werde ich die Musique dazu setzen«, meldete Mozart im Mai 1778 noch freudig nach Salzburg. Mehr wurde

daraus nicht, denn die Gluckisten und Piccinisten kämpften in Paris um die Opernvorherrschaft und ihr Publikum. In dieser aufgeheizten Stimmung kam kein Interesse für andere Musik und Musiker auf, und so wurde der Salzburger Komponist kaum wahrgenommen und fand in Paris bei weitem nicht die Aufmerksamkeit, die er sich so sehr erwartet hatte.

Das Zauberwort, die Zaubertöne

Zu Franz Schuberts Fünfter Symphonie

Von Wolfgang Stähr

Lebensdaten des Komponisten

31. Januar 1797 in der Wiener Vorstadt Himmelpfortgrund – 19. November 1828 in der Vorstadt Wieden bei Wien

Entstehungszeit

Herbst 1816

Uraufführung

1816 in Wien im Schottenhof durch ein Liebhaberorchester unter der Leitung von Otto Hatwig (privat)

Erste öffentliche Aufführung

17. Oktober 1841 im Theater in der Josefstadt in Wien unter der Leitung von Michael Leitermayer

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 14./15. Februar 1957 unter der Leitung von Eugen Jochum

Weitere Aufführungen: 1977 mit Karl Böhm, 1987 mit Jörg-Peter Weigle, 1998 mit Riccardo Muti und 2001 mit Lorin Maazel; zuletzt auf dem Programm: 13. November 2020 mit Patrick Hahn

Franz Schubert trifft das Zauberwort. »Seit er in die Menschheit getreten ist, weiß sie erst richtig, was ein Lied ist«, sagt Egon Friedell, der Wiener Kulturhistoriker. »Wie von den Brüdern Grimm das deutsche Märchen geschaffen, nämlich nicht erfunden, aber zum Kunstwerk erhoben wurde, so hat Schubert das Volkslied geadelt und ebenbürtig neben die höchsten Tonschöpfungen gestellt«, befand Egon Friedell in seiner *Kulturgeschichte der Neuzeit* (1927–1931). Nichts von Kunst sei zu spüren in Schuberts Vorstellungskraft: »Wie ein Vogel des Feldes, ein seliges Instrument Gottes ließ Schubert seine Lieder ertönen, eine unscheinbare graue Ackerlerche, aus der niederen Erdfurche aufsteigend.« Friedell vergleicht ihn mit dem Eichendorff'schen Taugenichts, der seine Freiheit mit Armut erkaufte habe: »Und wie der ›Taugenichts‹ war er eigentlich gar nicht faul, sondern sehr fleißig, freilich ohne daß er es selbst wußte: indem er immerzu sang, ein halbes Tausend Lieder!« Ackerlerche und Taugenichts (und ein »linkischer bebrillter Dickkopf von Vorstadtlehrer«) – Friedell provoziert: zum Widerspruch. Wusste Schubert wirklich nicht, was er tat?

Im Jahr 1813 verkündete die *Allgemeine musikalische Zeitung*, es sei – nach Haydn, Mozart und Beethoven – »beynahe unmöglich, noch etwas durchaus Neues« auf dem Gebiet der Symphonie zu schaffen: »Versuche, hierin eine neue Bahn brechen zu wollen, möchten daher wo[h] für jeden, der nicht an Genie und Kenntnis zugleich grösser ist, als jene Männer, (und wer ist das jetzt?), eben so schwierig, als gefährlich seyn. Es ist daher sehr natürlich, dass neuere Componisten in diesem Fache, die nicht von Dünkel und Sucht nach erkünstelter Originalität eingenommen sind, hierin der Bahn jener trefflichen Vorbilder zu folgen suchen.« Der junge Schubert hat diesen Grundsatz ganz selbstverständlich beachtet, und das Studium der Kompositionen Haydns und Mozarts, die ihm seit seiner Schul- und Lehrzeit am Wiener Stadtkonvikt bestens vertraut waren, ist in den frühen Symphonien nicht zu überhören – wie sollte es auch anders sein! Namentlich an der Fünften Symphonie in B-Dur, die Schubert in nur wenigen Wochen im Herbst 1816 schuf, ist

allen stets die Nähe zu Mozart aufgefallen: etwa im Hauptteil des g-Moll-Menuetts, in dem Schubert die Anfänge des dritten und vierten Satzes der g-Moll-Symphonie KV 550 verschränkt; oder im *Andante con moto* mit seinen Anklängen an die *Zauberflöte* und den *Figaro* (das »Briefduett«). Doch mit solchen Beinahe-Zitaten und Reminiszenzen hat es nicht sein Bewenden.

O Mozart, unsterblicher Mozart

Im vorangegangenen Sommer, am 13. Juni 1816, hatte Schubert seinem Tagebuch anvertraut: »Ein heller, lichter, schöner Tag wird dieser durch mein ganzes Leben bleiben. Wie von ferne leise hallen mir noch die Zaubertöne von Mozarts Musik. So bleiben uns diese schönen Abdrücke in der Seele, welche keine Zeit, keine Umstände verwischen, u. wohlthätig auf unser Daseyn wirken. Sie zeigen uns in den Finsternissen dieses Lebens eine lichte, helle, schöne Ferne, worauf wir mit Zuversicht hoffen. O Mozart, unsterblicher Mozart, wie viele o wie unendlich viele solche wohlthätige Abdrücke eines lichtern bessern Lebens hast du in unsere Seelen geprägt.« Diese Zeilen ließen sich der B-Dur-Symphonie durchaus als eine Art Motto zuordnen, denn vom ersten Takt an strebt Schuberts Fünfte nach dem – mit Mozart identifizierten – Schönheitsideal eines »lichtern bessern Lebens«, nach einer heiteren, alle Schwermut lösenden Beschwingtheit. Aber diese Eigenschaften sind Schuberts Musik ohnehin nicht fremd: Es wäre falsch, ihn nur auf die Nachtseiten der Psyche und die »Finsternisse dieses Lebens« festlegen zu wollen.

Quartettübungen der Familie Schubert

Die Fünfte Symphonie wurde offenbar für ein Orchester geschrieben, dem Schubert nach seiner Gymnasialzeit als Bratschist angehörte. Der Ursprung dieses Orchesters ist im Lichtentaler Schulhaus zu suchen, in den Quartettübungen, die Vater Schubert am Violoncello mit seinen Söhnen Ferdinand (Erste Violine), Ignaz (Zweite Violine) und Franz (Viola) abhielt. Mit der Zeit vergrößerte sich der familiäre Kreis, Freunde gesellten sich hinzu, und da es für die zweimal in der Woche anberaumten Abende im Hause Schubert zu eng wurde, traf sich die ganze Gesellschaft in der Wohnung des Wiener Geschäftsmannes Franz Frischling. Bis dahin schon waren neben der Kammermusik Symphonien von Haydn und Mozart in Besetzungen für Streichquintett oder doppeltes Streichquartett erprobt worden; jetzt stießen auch Holz- und Blechbläser zu der musizierenden Schar, die sich daher nicht länger mit solchen Arrangements verträsten musste. Ab dem Herbst 1815 wandelten sich die Übungen zu privaten Orchesterkonzerten, Zuhörer fanden sich ein, und ein professioneller Musiker, der böhmische Geiger Otto Hatwig, Mitglied des Burgtheater-Orchesters, übernahm die Leitung. Sein Domizil im Schottenhof war fortan der Treffpunkt der Soireen. Die Musiker, größtenteils Juristen, Kaufleute und Beamte, wurden fallweise noch durch Gäste ergänzt oder ersetzt, und so konnten es sich diese Wiener Musikenthusiasten erlauben, Symphonien von Haydn, Mozart, Krommer und Beethoven einzustudieren und vor einem gleichgesinnten Auditorium aufzuführen.

»Um diese Zeit und für diese Unterhaltungen komponierte Franz Schubert eine liebliche Sinfonie in B-Dur »ohne Trompeten und Pauken«, dann eine größere in C-Dur und die bekannte Ouvertüre »in italienischem Stil«, bemerkte Leopold von Sonnleithner, ein Freund und Förderer Schuberts, 1862 in seinen *Musikalischen Skizzen aus Alt-Wien*. Nach diesem Zeugnis wäre folglich Schuberts Fünfte (und die Sechste sowie eine der beiden Ouvertüren »im italienischen Stile« D 590 oder 591) ausdrücklich für das »Hatwig'sche Orchester« komponiert und von diesem semiprofessionellen Ensemble »uraufgeführt« worden – unter Beteiligung des Komponisten! Mit den musikalischen Abenden bei Otto Hatwig öffnete sich ihm ein Forum, das er brauchte, um sich mit Ehrgeiz, aber ohne Zwang eine Gattung zu erobern, die durch Haydn, Mozart und Beethoven auf eine für junge Komponisten wahrlich ehrfurchtgebietende Höhe gelangt war. Schließlich aber wurde ihm dieser private Zirkel doch zu eng, den aufstrebenden Symphoniker drängte es in die Öffentlichkeit, zu einer Anerkennung, die ihm Hatwigs Musiker und die familiäre Hörerschaft nicht länger zu bieten vermochten.

Das Zauberwort ist getroffen

Unter Schuberts frühen Symphonien weist seine Fünfte die kleinste Besetzung auf: nur eine Flöte, keine Klarinetten, keine Trompeten, keine Pauke. Das mag mit den wechselnden Besetzungsverhältnissen bei den Treffen jenes Wiener Liebhaberorchesters zusammenhängen. Jedenfalls passt der kammerorchestrale Zuschnitt ideal zu der lichten Klangwelt, der anmutsvollen Melodik und der spielerischen Agilität dieser Musik. Als einzige unter den ersten sechs verzichtet die Fünfte Symphonie auch auf eine langsame Introduction zum Kopfsatz, der stattdessen, pianissimo, schwerelos und poetisch, von einem viertaktigen Vorspiel eröffnet wird: von einer Holzbläser-Kadenz, aus der sich eine absteigende Skala der Ersten Violinen löst. Das Zauberwort ist getroffen, die Welt hebt an zu singen, »ein seliges Instrument Gottes«.

»Die Meisterung der Form«

Johannes Brahms hielt Schuberts frühe Symphonien nur für »Vorarbeiten« und meinte allen Ernstes, sie »sollten nicht veröffentlicht werden, sondern nur mit Pietät bewahrt und vielleicht durch Abschriften Mehreren zugänglich gemacht werden«. Wie anders fiel dagegen das Urteil Antonín Dvořáks aus, der Ende des 19. Jahrhunderts noch eine krasse Außenseitermeinung vertrat, als er bekannte, ein »enthusiastischer Bewunderer« des Symphonikers Schubert zu sein, den er »weit über Mendelssohn wie auch weit über Schumann« stellte: »In der Originalität der Harmonien und Modulationen wie auch in seiner Begabung für die Orchesterfarben hatte Schubert keinen ihm Überlegenen.« Und dieses überschwängliche Lob bezog Dvořák keineswegs nur auf die *Unvollendete* und die »Große« in C-Dur, sondern auch auf die vorangegangenen Symphonien. »Die Meisterung der Form« habe Schubert von Anfang an beherrscht: »Dies wird durch seine frühen Symphonien verdeutlicht, von denen er fünf vor seinem 20. Lebensjahr schrieb, die ich, je länger ich sie studiere, umso mehr bewundere. Obwohl der Einfluss von Haydn und Mozart in ihnen deutlich ist, liegt Schuberts musikalische Individualität unverwechselbar im Charakter der Melodien, in der harmonischen Progression und in vielen exquisiten Details der Orchestrierung.«

Biographien

Maria João Pires

Die 1944 in Lissabon geborene Maria João Pires hatte ihren ersten öffentlichen Auftritt im Alter von vier Jahren und begann ihr Musik- und Klavierstudium bei Campos Coelho und Francine Benoît, das sie später in München bei Rosl Schmid und in Hannover bei Karl Engel fortsetzte. Als Gewinnerin beim Wettbewerb internationaler Rundfunkanstalten zum 200. Geburtstag Beethovens in Brüssel erregte sie 1970 erstmals internationales Aufsehen. 1987 begleitete sie das neu gegründete Gustav-Mahler-Jugendorchester auf seiner ersten Konzerttournee unter der Leitung von Claudio Abbado, der auch der Dirigent bei ihrem Debüt 1990 bei den Salzburger Osterfestspielen mit den Wiener Philharmonikern war.

Neben ihren zahlreichen Konzertauftritten hat Maria João Pires für renommierte Labels viele bedeutende Werke der Klavierliteratur eingespielt, darunter die Bach- und Mozart-Konzerte, Mozart-, Beethoven- und Schubert-Klaviersonaten sowie Klavierkonzerte, Préludes und Walzer von Chopin oder Schumanns *Kinderszenen*, *Waldszenen* und *Bunte Blätter*. Außerdem widmet sie sich schon seit den 1970er Jahren der Frage, welchen Einfluss die Kunst auf Bildung und Gesellschaft haben soll. 1999 gründete sie das Belgais Centre for Study of the Arts auf einem Landsitz in Portugal, 2012 initiierte sie ein weiteres Projekt zur Musikausbildung benachteiligter Kinder in Brüssel sowie eine Plattform für die Zusammenarbeit von Künstlern verschiedener Generationen. Dazu zählen die Partitura-Chöre oder der Hesperos-Chor und die Partitura-Workshops. Alle Partitura-Projekte verfolgen das Ziel, die Zusammenarbeit von Künstlern verschiedener Generationen zu fördern und ihnen Entwicklungsmöglichkeiten jenseits der Konkurrenz der internationalen Musikszene zu bieten. Diese Philosophie wird mittlerweile weltweit in Projekten und Workshops weitergetragen. Beim Symphonieorchester des Bayerischen

Rundfunks beeindruckte Maria João Pires bereits 2011 und 2012 mit ihren Beethoven- und Mozart-Interpretationen.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Mit Beginn dieser Saison begrüßte 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 dem klassisch-romantischen Repertoire 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, Sir Georg Solti, Carlo Maria Giulini und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Jakub Hrůša und Iván Fischer wichtige Partner. Tournéeen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Amerika. Für seine umfangreiche Aufnahme­tätigkeit erhielt das BRSO viele Preise. Simon Rattle hat die Diskographie bereits um wichtige Meilensteine erweitert, u. a. mit Werken von Mahler und Wagner. Einen großen Stellenwert in der Arbeit des Orchesters nimmt auch die Musikvermittlung ein. Unter dem Namen »BRSO und du« ist eine Fülle von Angeboten gebündelt, die musikbegeisterte junge Menschen auf unterschiedlichste Weise ansprechen. In einer vom Online-Magazin *Bachtrack* veröffentlichten und von führenden Musikjournalist*innen erstellten Rangliste der zehn besten Orchester der Welt belegte das BRSO kürzlich Platz 3.

Giovanni Antonini

Giovanni Antonini wurde in Mailand geboren und studierte dort an der Civica Scuola di Musica sowie am Centre de Musique Ancienne in Genf. Er ist Gründungsmitglied des Barockensembles Il Giardino Armonico, das er seit 1989 leitet. Mit diesem Ensemble tritt er als Dirigent und Solist auf der Blockflöte und Barockquerflöte in Europa, den USA, Kanada, Südamerika, Australien, Japan und Malaysia in Erscheinung. Seit 2013 ist er Künstlerischer Leiter des Wratlavia Cantans Festivals in Breslau und seit 2015 Erster Gastdirigent des Kammerorchesters Basel. Zu den renommierten Künstlerinnen und Künstlern, mit denen er zusammenarbeitet, zählen Cecilia Bartoli, Kristian Bezuidenhout, Isabelle Faust, Viktoria Mullova sowie Katia und Marielle Labèque. Dabei ist er bekannt für raffinierte und innovative Interpretationen des klassischen und barocken Repertoires, die er als Gast auch bei den Berliner Philharmonikern, beim Concertgebouworkest, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Mozarteumorchester Salzburg, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem London Symphony Orchestra, der Tschechischen Philharmonie und beim Chicago Symphony Orchestra realisiert.

Als Operndirigent profilierte sich Giovanni Antonini mit Händels *Giulio Cesare* und Bellinis *Norma* bei den Salzburger Festspielen. 2018 dirigierte er *Orlando* am Theater an der Wien und kehrte für *Idomeneo* an das Opernhaus Zürich zurück. 2019 folgten an der Mailänder Scala *Giulio Cesare* und 2021 *Così fan tutte*. Cavalieris *Rappresentazione di Anima, et di Corpo* führte ihn 2021 erneut ans Theater an der Wien. In der laufenden Saison leitet er die Bamberger Symphoniker, das SWR Symphonieorchester und die Tschechische Philharmonie.

Mit Il Giardino Armonico hat Giovanni Antonini zahlreiche Alben mit Instrumentalwerken von Vivaldi, Bach, Biber und Locke sowie Vivaldis Oper *Ottone in villa* und das Konzeptalbum *La morte della ragione* aufgenommen. Das Kammerorchester Basel war Partner bei einer Gesamteinspielung der Beethoven-Symphonien. Sein forschendes Interesse gilt der Epoche der Renaissance und der Erschließung von Sammlungen instrumentaler Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Giovanni Antonini ist Künstlerischer Leiter des Haydn2032-Projekts, bei dem er mit Il Giardino Armonico und dem Kammerorchester Basel sämtliche Haydn-Symphonien bis zu dessen 300. Geburtstag aufnehmen und aufführen wird. Beim BRSO ist er seit 2012 regelmäßig zu Gast.

Impressum

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Sir Simon Rattle

Chefdirigent

Nikolaus Pont

Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk

Rundfunkplatz 1

80335 München

symphonieorchester@br.de

brso.de

Programmheft

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk

Programmbereich BR-KLASSIK

Redaktion

Alexander Heintzel

Änderungen vorbehalten!

Textnachweis

Dr. Vera Baur: aus den Programmheften des BRSO vom 17./18. Dezember 2015; Dr. Renate Ulm: aus den Programmheften des BRSO vom 29./30. Oktober 2020; Wolfgang Stähr: aus den Programmheften des BRSO vom 13. November 2020; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks

Aufführungsmaterialien

© by Bärenreiter-Verlag, Kassel