

Semyon Bychkov Mao Fujita

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

75 BR SO

23–24

Donnerstag

8. Februar 2024

Freitag

9. Februar 2024

20.00 – 22.00 Uhr

6. Abo A

Samstag

10. Februar 2024

19.00 – 21.00 Uhr

2. Abo S

Isarphilharmonie

23–24

Konzerteinführung um 18.45 Uhr

Moderation: Robert Jungwirth

Gäste: Mao Fujita und Frank Reinecke

Mitwirkende

Semyon Bychkov

Dirigent

Mao Fujita

Klavier

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

BR-KLASSIK: Live-Übertragung in Surround

im Radioprogramm

Freitag, 9. Februar 2024, 20.05 Uhr

Pausenzeichen: Robert Jungwirth im Gespräch mit Mao Fujita

Audio on Demand

br-klassik.de und brso.de

Programm

Wolfgang Amadeus Mozart

Klavierkonzert d-Moll, KV 466

- Allegro
- Romance
- Allegro assai

Pause

Franz Schubert

Symphonie Nr. 8 C-Dur, D 944

»Große C-Dur-Symphonie«

- Andante – Allegro ma non troppo
- Andante con moto
- Scherzo. Allegro vivace – Trio
- Finale. Allegro vivace

Furien und Dämonen

Zu Wolfgang Amadeus Mozarts Klavierkonzert d-Moll, KV 466

Von Susanne Stähr

Lebensdaten des Komponisten

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

Entstehungszeit

Anfang 1785; Mozart arbeitete noch am Tag der Uraufführung daran.

Uraufführung

11. Februar 1785 im Saal »Zur Mehlgrube« in Wien; Mozart übernahm selbst den Solopart und die musikalische Leitung in einer von ihm veranstalteten Akademie.

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 9./10. Dezember 1954 im Herkulessaal mit Edwin Fischer unter Eugen Jochum
Weitere Aufführungen mit Rudolf Firkušný, Géza Anda, Alfred Brendel, Murray Perahia und Andrés Schiff

Zuletzt auf dem Programm: 19./20. Januar 2012 mit Maria João Pires unter Bernard Haitink

Stellt man sich so einen typischen Mozart vor? Mit grollendem Furor, in finsterem d-Moll, beginnt das Klavierkonzert KV 466, das fast bis zum Ende, bis zur Coda des Schlusssatzes, seinen pessimistischen Grundcharakter wahrt und dabei auf schroffe Kontraste und dramatische Zuspitzungen setzt. Mozart, der Apolliniker, der Meister des klassisch ausgewogenen Ebenmaßes, dessen elysische Musik nicht mehr von dieser Welt zu sein scheint, ist hier nicht zuhause. Wie überhaupt so viele Mozart-Klischees von diesem Konzert Lügen gestraft werden: Weder klingt es zart wie Nymphenburger Porzellan, noch taugt es dazu, »von Engeln musiziert« zu werden (was der Schweizer Theologe Karl Barth einmal pauschal der Musik Mozarts unterstellte). Nein, dieser Mozart wühlt das Gemüt auf, er verfügt eher über teuflische als paradiesische Qualitäten.

Auch ein anderes »on dit« wird von der Entstehungsgeschichte dieses Werks widerlegt: Man behauptet gerne, Mozart habe seine Musik für die Ewigkeit geschaffen. Im Falle des Klavierkonzerts d-Moll KV 466 aber muss man ganz profan feststellen, dass Mozart es in erster Linie für das Wiener Publikum und das nächste Konzert bestimmt hatte. Es entstand Anfang 1785, in einem seiner produktivsten und arbeitsreichsten Jahre, in dem er allein zehn Akademie-Konzerte auf eigenes wirtschaftliches Risiko veranstaltete: als Komponist, Interpret und Manager in Personalunion. Gleich im ersten Konzert dieses Zyklus, das am 11. Februar im Saal »Zur Mehlgrube« stattfand, gelangte das Werk zur Uraufführung. Mozart muss es in großer Eile vollendet haben, denn die Kopisten waren bis unmittelbar vor Beginn der Veranstaltung noch mit dem Ausschreiben der Stimmen befasst, und es blieb ihm auch nicht die Zeit, die Kadenzen zu notieren – Mozart dürfte sie, während er das Konzert erstmals zu Gehör brachte, frei improvisiert haben. Am gleichen Tag war Mozarts Vater Leopold zu einem zehnwöchigen Besuch in Wien eingetroffen und wohnte dem großen Ereignis bei. Am 16. Februar berichtete er in einem Brief an seine Tochter Nannerl über das »neue vortreffliche Clavier Concert vom Wolfgang« und schwärmte von dem bemerkenswerten Aufstieg, den sein Sohn in der Donaumetropole genommen hatte. Leopold würdigte das »schöne quartier mit aller zum Hauß gehörigen Auszierung«, das Mozart junior in der Großen Schulerstraße bewohnte, und er staunte, dass der jungen Familie trotz der enormen Mietbelastung noch genügend Geld übrig bleibe: »Ich glaube, daß mein Sohn, wenn er keine Schulden zu bezahlen hat, itzt 2.000 fl in die bank legen kann.« Zu den hohen Einnahmen, die Mozart mit seinen eigenen Akademien erzielte, kamen seine Tantiemen als Gast fremder Konzerte und nicht zuletzt die Honorare, die er als gutbezahlter Klavierlehrer einfordern konnte. Mehr noch als die pekuniären Erfolge dürfte den Vater indes das Lob beeindruckt haben, das der berühmte Joseph Haydn seinem jungen Kollegen zollte. »Ich sage ihnen vor gott, als ein ehrlicher Mann, ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und den Nahmen nach kenne: er hat geschmack, und über das die größte Compositionswissenschaft«, gestand Haydn dem verblüfften Leopold, der sich in allen früheren Bedenken widerlegt sah.

Konzerte für die Crème der Wiener Gesellschaft

Wolfgang Amadeus Mozart hatte tatsächlich etwas gewagt und schien gewonnen zu haben, vorerst zumindest. Als er am 8. Juni 1781 den ungeliebten Dienst beim Salzburger Fürsterzbischof Colloredo kündigte, um sich als freischaffender Künstler in Wien niederzulassen – »für mein Metier der beste ort von der Welt«, wie er glaubte –, ging er ein immenses Risiko ein. Aber es gelang ihm in kurzer Frist, die Crème der Wiener Gesellschaft für seine Kunst zu begeistern. Von den 175 Subskribenten seiner Akademien, die namentlich bekannt sind, stammten mehr als 90 % aus der Aristokratie oder dem Finanzadel. Mozart war »en vogue« in den erlauchtesten Kreisen, und wer mitreden wollte über den »dernier cri« in der Musik, der musste seine Aufführungen besuchen. Freilich bedeutete das im Umkehrschluss, dass erhebliche Erwartungen mit Mozarts Auftritten verbunden waren, weshalb er sich nicht nur mit bereits bekanntem Repertoire präsentieren durfte, sondern ohne Unterlass komponieren und immer neue Partituren aufbieten musste.

Die Romantik zum Greifen nahe

Obwohl es schon erstaunlich ist, dass Mozart sein strenges Pensum überhaupt bewältigte, beeindruckt noch mehr die Tatsache, welche epochale Werke er unter äußerstem Zeitdruck zu schaffen vermochte. Ja, er fand sogar Mut und Muße, völlig neue Wege zu beschreiten: Davon kündet, wie kaum ein zweites Opus, das d-Moll-Klavierkonzert. Bereits die Wahl der Tonart sichert dem Werk eine Sonderstellung, denn zum ersten Mal entschied sich Mozart in dieser Gattung für eine Moll-Komposition – eine Setzung, die er durch den subjektiven, leidenschaftlichen Charakter der Musik noch verstärkt. Ebenso auffallend ist der gewichtige und eigenständige Anteil des Orchesters, das durch Pauken und Trompeten erweitert wird und keineswegs auf die Ausgestaltung der Vor- und Zwischenspiele bzw. eine stützende Begleitung des Solisten beschränkt bleibt. Mozart schuf dadurch den Prototyp eines symphonischen Konzerts, an den später Beethoven und Brahms anknüpfen konnten; insofern verwundert es auch kaum, dass gerade diese beiden Komponisten eigene Kadenzen zu KV 466 beisteuerten. Ohnehin scheint der Geist der Romantik hier schon zum Greifen nahe zu sein – und dies nicht nur der geschärften Dissonanzen in den Ecksätzen wegen.

Ein anderer Mozart in d-Moll kommt einem in den Sinn, wenn man den Beginn des Kopfsatzes mit seinen Streichersynkopen, den drohend rollenden Bassfiguren und plötzlichen Forte-Ausbrüchen hört: Es ist die zwei Jahre später komponierte Höllenfahrt des Don Giovanni, die hier vorweggenommen scheint. Die unheilvolle, dämonische Aura dieser Musik wird auch gewahrt, wenn das Klavier mit einem völlig neuen Gedanken einsetzt. Und er bleibt nicht der letzte, denn Mozart exponiert insgesamt vier Themen in diesem einleitenden *Allegro* – und fordert damit das Erinnerungsvermögen seiner Hörer heraus. Der Widerstreit zwischen dem Kollektiv und dem Individuum, der Masse und dem Einzelnen, prägt den gesamten Satz, in dem die Kontraste nie eingeebnet werden, wie der Mozart-Forscher Alfred Einstein betonte: »Die Auseinandersetzung erlaubt keine Verständigung; sie verschärft sich nur noch in der Durchführung. Auch die Reprise bringt keine Lösung – wenn der Satz im Pianissimo ausklingt, ist es, als ob die Furien sich lediglich ermüdet, aber immer noch grollend zur Ruhe legten, bereit, in jedem Augenblick wieder aufzufahren.«

Dies geschieht dann auch im zweiten Satz, einem Rondo mit zwei Couplets, den Mozart als *Romance* bezeichnet hat. Der paradiesische Frieden, der hier mit ariosen Kantilenen zunächst entfaltet wird, erweist sich spätestens als trügerisch, wenn das zweite Couplet in g-Moll hereinbricht und mit seinen Sechzehntel-Triolen neuerlich die dunklen Mächte des Kopfsatzes wachruft. Auch das *Finale (Allegro assai)* bleibt lange dem erregten, dramatischen Grundcharakter des Werks treu und scheint gar – aller zwischenzeitlichen Aufhellungen zum Trotz – auf eine tragische Klimax zuzulaufen. Doch nach der Kadenz wendet Mozart das musikalische Geschehen endgültig nach Dur und kreiert ein charmantes »Lieto fine«, das abermals Assoziationen an den *Don Giovanni* und dessen »Scena ultima« zu wecken vermag. Dachte Mozart womöglich daran, mit dieser Geste sein verstörtes Publikum zu versöhnen?

Auf Dauer sollte selbst dieser Kunstgriff Mozart nichts nützen – der Zeitgeist wandte sich bald gegen ihn. Schon 1786 begannen sich die Stimmen zu mehren, die Mozarts Musik als zu künstlich und »zu stark gewürzt« bezeichneten: Die besseren Kreise langweilten sich mit einem Mal bei seinen Werken, und Mozart musste nicht nur die Reihe der eigenen Akademien einstellen; auch die Serie der großen Wiener Klavierkonzerte gelangte zu einem vorläufigen Abschluss. Am Ende hatte Mozart seine Musik also doch für die Ewigkeit geschaffen – und nicht für das launische Wiener Publikum, das alle Tage nach etwas Neuem verlangte.

Die Vollendete

Zu Franz Schuberts *Großer C-Dur-Symphonie*

Von Jörg Handstein

Lebensdaten des Komponisten

31. Januar 1797 im Himmelpfortgrund bei Wien – 19. November 1828 in Wien

Entstehungszeit

Begonnen vielleicht schon im Sommer 1824 oder Frühjahr 1825, Hauptarbeit im Sommer 1825

Widmung

Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Uraufführung

Erste bekannte öffentliche Aufführung am 21. März 1839 im Gewandhaus Leipzig unter der Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 26./27. Oktober 1950 in der Aula der Universität unter Eugen Jochum

Weitere Aufführungen unter Karl Böhm, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Leonard Bernstein, Lorin Maazel, Riccardo Muti, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Sir John Eliot Gardiner und Mariss Jansons

Zuletzt auf dem Programm: 18. Dezember 2020 im Herkulessaal unter Herbert Blomstedt (unter Corona-Auflagen)

Im Herbst des Jahres 1838 begab sich Robert Schumann, Redakteur der *Neuen Zeitschrift für Musik* und wenig erfolgreicher Komponist von Klaviermusik, nach Wien. Hier wollte er sein Glück machen und endlich eine gesicherte Existenz aufbauen, ohne die der Vater der geliebten Clara Wieck niemals in die Heirat eingewilligt hätte. Hier, in der Metropole der klassischen Musik, sah er für seine Zeitschrift die beste Zukunft. Selbst die Vorsprache bei dem berüchtigten Polizei- und Zensurchef Sedlnitzky verlief ermutigend. Doch fünf Monate später musste der hoffnungsfrohe Existenzgründer unverrichteter Dinge wieder abziehen. Und so blieb das ertragreichste Ereignis in Wien der Besuch bei Ferdinand Schubert. Der hütete viele unveröffentlichte Werke seines verstorbenen Bruders Franz und ließ Schumann gerne in diesen Schätzen stöbern. Da war zum Beispiel eine dicke Orchesterpartitur. Interessant: eine unbegleitete Melodie in den Hörnern? Hat je eine Symphonie so angefangen? Sollte dies – ein einsamer, wie in der Ferne verhallender Ruf – etwa das Hauptthema sein? Das Tempo lautet allerdings *Andante*. Beim Weiterblättern bestätigt sich, dass die Hornmelodie zur langsamen Einleitung gehört. Erst einige Seiten später beginnt das *Allegro ma non troppo* und damit das Hauptthema. Und seltsam, so wunderte sich Schumann, »das Tempo scheint sich gar nicht zu ändern, wir sind angelandet, wissen nicht wie«.

Von der Vollendung zum Fragment

Mit 16, im Jahr 1813, hatte Schubert seine erste Symphonie geschrieben. Bis 1818 folgten fünf weitere Werke. Der Einfluss Haydns, Mozarts und anderer Wiener Meister ist spürbar, doch ausgerechnet Beethoven, der wichtigste zeitgenössische Symphoniker, hat darin wenig Spuren hinterlassen. Wie einige klassizistisch orientierte Kritiker und wohl auch sein Lehrer Antonio Salieri, tadelte Schubert damals Beethovens »Bizzarerie«. Da ließ er sich lieber noch von Gluck und Rossini inspirieren! Allerdings gewann er zunehmend an Souveränität. Manch zweitrangiger Komponist wäre froh um derart vollendete Werke gewesen. Warum Schubert nach seiner Sechsten Symphonie nicht mehr über Entwürfe und Fragmente hinaus kam, lässt sich schwer sagen. Erst gegen Ende 1822 glückten ihm wieder zwei vollständige Symphoniesätze: die sogenannte *Unvollendete*. Hier fand er zu einer neuartigen symphonischen Konzeption, die ganz auf eigenen Füßen stand. Um Beethoven machte er noch immer einen großen Bogen: Außer dem Anspruch auf ein bedeutungstiefes, absolut individuelles Werk gibt es keine Berührungspunkte. Die Tonart h-Moll trug noch keine Symphonie, und drei Posaunen hatte selbst Beethoven nur für bestimmte Stellen verwendet. Das schon zeigt Schuberts Willen, Klangraum und Ausdrucksmittel massiv zu erweitern. Bereits die fertigen Sätze der *Unvollendeten*, aufgespannt über Idyllen und Abgründe, ergaben ein exorbitantes Werk, und Schubert sah wohl selbst ein, dass seine Mitwelt es kaum akzeptieren würde.

Der Weg zum Gipfelwerk

Nach seiner schweren Erkrankung, wahrscheinlich der Syphilis, ging es Schubert Ende 1823 wieder besser, aber im Frühjahr 1824 erlitt er einen Rückfall. Außerdem waren seine großen Opernpläne tragisch gescheitert. In einem Brief vom 31. März bezeichnete er sich »als den unglücklichsten, elendsten Menschen auf der Welt«. Doch genau in diesem depressiven Brief fällt auch der vielzitierte Satz, er wolle sich »den Weg zur großen Sinfonie bahnen«. Weniger bekannt ist der Hintergrund dieser Absicht: In Wien hatte sich die sensationelle Nachricht verbreitet, dass Beethoven seine Neunte Symphonie sowie Teile der *Missa solennis* uraufführen werde. Bezogen auf dieses wohl größte musikalische Event des Jahrzehnts (das am 7. Mai 1824 stattfinden sollte) meinte Schubert: »Wenn Gott will, so bin auch ich gesonnen, künftiges Jahr ein ähnliches Concert zu geben.« Man bedenke, dass selbst Beethoven nur ganz selten ein eigenes Symphoniekonzert veranstalten konnte! So erscheint Schuberts Vorhaben geradezu utopisch. Die Symphonie musste jedenfalls auch »ähnlich« konzipiert sein: monumental, repräsentativ, an die große Öffentlichkeit

gerichtet, nicht so subjektiv und gebrochen wie die h-Moll-Symphonie. Und Schubert musste sich messen lassen an Beethoven – er kam jetzt nicht mehr an ihm vorbei. Laut Moritz von Schwind saß er im August 1824 bereits am Werk: »Es geht ihm wohl und er ist fleißig. So viel ich weiß, an einer Symphonie.« Vielleicht begann er auch erst im Frühjahr 1825. Die Hauptarbeit erfolgte aber im Sommer 1825. Schubert befand sich, gemeinsam mit Michael Vogl, dem großen Sänger und väterlichen Freund, auf der längsten Reise seines Lebens. Es ging über Linz und Steyr, über Gmunden, dessen Umgebung er »wahrhaftig himmlisch« fand, und Salzburg bis hinauf nach Bad Gastein, wo er imposante Gipfel vor Augen hatte.

»Denke Dir einen Garten, der mehrere Meilen im Umfange hat [...], denke Dir einen Fluß, der sich auf die mannigfaltigste Weise durchschlängelt, denke Dir Wiesen und Aecker, wie eben so viele Teppiche von den schönsten Farben [...] und endlich stundenlange Alleen von ungeheuren Bäumen, dieses Alles von einer unabsehbaren Reihe von den höchsten Bergen umschlossen, als wären sie Wächter des himmlischen Thals [...].« So beschrieb Schubert seinem Bruder Ferdinand die Landschaft südlich Salzburgs. Auf der Weiterfahrt nach Gastein beeindruckte ihn besonders der Pass Lueg, der sich immer mehr zu einem finsternen Tal verengt: »so sieht man plötzlich, indem der höchste Punkt des Berges erreicht ist, in eine entsetzliche Schlucht hinab, und es droht einem im ersten Augenblick einigermäßen das Herz zu erschüttern.« Es erstaunt, wie stark diese Beschreibungen Schuberts Instrumentalmusik ähneln. Über die romantische Ästhetik hinaus spiegelt die Landschaft die Weiträumigkeit, die Flächenbildung, den Farb- und Variantenreichtum, den ruhigen, epischen Fluss – mit einem Wort jene vielzitierte »himmlische Länge der Symphonie«, wie sie Robert Schumann preisen sollte. Aber es gibt auch die Schauer und Schrecken, die sich, wie in der *Unvollendeten*, in all das Schöne einschneiden. Man darf nicht einfach behaupten, die Landschaftserfahrung habe auf die neue Symphonie abgefärbt. Im Gegenteil: Der reisende Schubert projizierte seine musikalischen Visionen auf die Umgebung. Dort fühlte er sich künstlerisch heimisch, und dies wirkte dann zurück auf das gerade entstehende Werk. Nicht zuletzt der unbeschwerte Sommerurlaub ermöglichte endlich wieder das Gelingen einer kompletten Symphonie – der »Großen«.

Der Kreis öffnet sich: der erste Satz

Die Hörner rufen eine pastoral getönte Idylle herbei, die Posaunen, ernst und feierlich, wecken die Vorstellung von erhabener Größe. Dem hellen C-Dur ist mit der parallelen Moll-Tonart eine Spur von Melancholie beigemischt, und für einen Moment öffnet die Harmonik auch eine geheimnisvolle Tiefe. Schnell aber führt ein hymnischer Melodiebogen zurück ans klare Licht. Damit steckt die Einleitung den Stimmungsrahmen der ganzen Symphonie ab. Hier muss weder etwas erkämpft werden wie bei Beethoven, noch gibt es jähe Kontraste wie in der *Unvollendeten*. Das Werk ist auffallend einheitlich und organisch gebaut, und bereits die Anfangsmelodie trägt die Keimzellen in sich: das Intervall der Terz und den punktierten Rhythmus, aus dem gleich das *Allegro* so wundersam nahtlos herauswächst. Statt einer weiteren Melodie liefert dieses Hauptthema die rhythmischen Impulse, die den ersten Satz in Gang setzen.

Schumanns Behauptung, die Symphonie stehe in »völlige[r] Unabhängigkeit [...] zu denen Beethovens«, stimmt nicht ganz: Diesmal hat sich Schubert von ihm viele Anregungen geholt, insbesondere aus der Siebten Symphonie. Dort bereits sind Einleitung und Hauptteil rhythmisch verädelt, und auch der Bewegungscharakter ist über die Sätze hinweg vereinheitlicht. Schubert, der romantische Wanderer, wählt eine Marschbewegung, die vielfältig variiert von gemächlichem Schlendern bis hin zu eiligem Vorwärtsdrang. Die im klassischen Sonatensatz zwischen zwei Tonarten aufgespannte Exposition erstreckt sich über nicht weniger als vier tonale Felder (C-Dur, e-Moll, G-Dur, as-Moll), die von den Themen gleichsam durchschritten werden. Dafür lassen sie sich Zeit, und so trifft Schumanns Wort von der »himmlischen Länge« schon auf diesen ersten Teil zu. Im Gegensatz zu anderen Werken schweift Schubert aber harmonisch nicht sofort aus. Als wolle er seinen Kritikern zuvorkommen, baut er die tonale Architektur erstaunlich stabil. So wirkt der Wechsel ins e-Moll des zweiten Themas sehr stark: Plötzlich ist man ganz woanders, wie von einem Filmschnitt in eine andere Szenerie versetzt. Das dunkle as-Moll mit den leise dräuenden Posaunen lässt sogar erschauern, und in Kenntnis von Beethovens as-Moll-Trauermarsch der Klaviersonate op. 26 kann man diesen unheimlichen Schatten leicht als den des Todes

interpretieren. Aber die jubelnde Hymne vertreibt ihn gleich wieder mit ihrem Licht. Die Durchführung und der Rest des Satzes intensivieren und steigern diesen Verlauf, bis am Ende der strahlende Gipfel erreicht ist – wo wieder die Anfangsmelodie erklingt.

Auch himmlisch lang: die Mittelsätze

Die langsamen Sätze aus Beethovens Dritter und Siebter Symphonie standen wohl Pate für das *Andante con moto*, aber trotz der Tonart a-Moll ist es weit weniger traurig gestimmt. Das Marschthema in der Oboe artikuliert sich eher wie ein Wanderer, der etwas melancholisch, aber durchaus beschwingt vor sich hin pfeift oder singt. Wiederholt bremsen allerdings zwei lange Viertelnoten die Bewegung – wie oft zwei langsame Schritte in Trauermärschen. Diese zwei Töne haben motivisches Gewicht, ja sind bisweilen bedeutungsschwer ausgestellt. Schließlich führen sie eine dramatische Entwicklung herbei, die in einer schrecklichen Dissonanz stecken bleibt. Es ist der katastrophische Höhepunkt, oder vielmehr Abgrund der sonst so gemäßigten Symphonie. Vielleicht spiegelt er Schuberts Empfindungen am Pass Lueg, wo in den Napoleonischen Kriegen ein grausames Schlachten stattfand. Dort gedachte Schubert angesichts der schreckenvollen Natur der »noch schreckenvolleren Bestialität« der Menschen. Unsagbar sacht und zögerlich beginnen die Celli wieder zu singen, der wohl berührendste Moment des ganzen Werkes. Nach dem dann doch sehr trüben, von den stockenden Viertelnoten besiegelten Ende des *Andante* schwenkt das *Scherzo* abrupt um in die Welt der lustigen Landleute: Ruppig, wild und etwas unbeholfen, wie in klobigen Stiefeln, setzen die Streicher das Hauptmotiv, dem die Bläser mit einem neckisch leisen, ja kichernden Nachsatz antworten. Dazu gesellt sich eine fröhliche Melodie, und der Tanz bewegt sich hemmungslos durch alle möglichen Tonarten. Hier erst lässt Schubert seiner viel kritisierten »Modulationsmanie« freien Lauf. So ist das *Scherzo* ein humoristisches Spiel im Geiste Beethovens. Das wunderbare *Trio* aber will ernst genommen werden in seiner nicht enden wollenden, bald innigen, bald schmerzlichen, bald hymnischen Walzer-Seligkeit. Damit dehnen sich auch die Mittelsätze zu epischer Breite, so dass Schumanns Bild, die ganze Symphonie sei »wie ein dicker Roman in vier Bänden«, nicht zu weit hergeholt ist.

Der Kreis schließt sich: das *Finale*

Das krönende *Finale* erhebt den im ersten Satz partiell erreichten Jubel zur Grundstimmung: Alle dort angeknüpften Fäden der musikalischen Erzählung laufen hier zusammen und werden zu besonderer Intensität gebündelt. Den euphorisch aufspringenden Fanfaren folgen zwei weitere, melodisch sehr simple und eingängige Themen. Beide umkreisen engräumig die Terz und erinnern darin an das berühmte »Freude, schöner Götterfunken«. Zu Beginn der Durchführung gewinnt die Ähnlichkeit dann eine beinahe zitathafte Deutlichkeit: Mit lieblichen Holzbläsern grüßt die Symphonie Beethovens Neunte, folgt dann aber wieder ihrem ganz eigenen Weg. Mit diesem Gruß, der aufgrund der Terz-Thematik dem ganzen Werk eingeschrieben ist, stellt sich Schubert selbstbewusst neben den Titanen. Variative Prozesse, kühne Gänge durch ferne Tonarten und spannungssteigernde Maßnahmen treiben das Gefühl euphorischer Begeisterung schließlich auf die Spitze. Auch Schuberts Freude über die vollendete, als perfekter Zyklus gelungene große Symphonie mag sich darin aussprechen.

Die 130 Blätter starke Partitur schenkte und widmete er der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde, die sich mit 100 Gulden revanchierte und sogar schon die Orchesterstimmen ausschreiben ließ. Zu einer Aufführung kam es dann aber doch nicht, wohl weil das Orchester dem Werk nicht gewachsen war. Dass Schuberts Konzertplan utopisch blieb, versteht sich von selbst. So war es Schumann, der die Uraufführung durch Felix Mendelssohn Bartholdy in die Wege leitete. Sein berühmter Artikel über die Symphonie, den er mit einer auf Beethovens Grab gefundenen Stahlfeder geschrieben haben will, sollte die Bedeutung seiner Entdeckung herausstellen. Dazu gab er dem Artikel Züge einer romantischen Novelle, die auch das Werk selbst in eine gewisse Aura hüllten. Tatsächlich hat Schuberts »Vollendete« die Symphonik des 19. Jahrhunderts stark beeinflusst, und manchmal lassen sich erstaunliche Voraussetzungen von Schumann, Bruckner, Brahms, ja sogar Tschaikowsky und Mahler vernehmen. Als Schumann sie erstmals hörte, schrieb er Clara: »Ich war ganz glücklich und wünschte nichts, als Du wärest meine Frau und ich könnte auch solche Sinfonien schreiben.«

Biographien

Mao Fujita

Mit seiner angeborenen musikalischen Sensibilität und Natürlichkeit hat der 24-jährige Pianist Mao Fujita innerhalb kürzester Zeit international Aufsehen erregt. Er studierte noch am College of Music seiner Heimatstadt Tokio, als er 2017 beim renommierten Concours International de Piano Clara Haskil in der Schweiz den Ersten Preis, den Publikumspreis, den Prix Modern Times und den Prix Coup de Cœur gewann, was ihn erstmals ins Blickfeld der internationalen Musikwelt brachte. 2019 wurde ihm zudem die Silbermedaille beim Tschaikowsky-Wettbewerb in Moskau verliehen.

Zu den Höhepunkten der Saison 2023/2024 zählen Tourneen mit dem Gewandhausorchester Leipzig unter Andris Nelsons, der Tschechischen Philharmonie unter Semyon Bychkov und dem Orchestre Philharmonique de Monte Carlo unter Kazuki Yamada, Konzerte mit dem Israel Philharmonic, dem Los Angeles Philharmonic, den Wiener Symphonikern und dem hr-Sinfonieorchester, sein Debüt beim BRSO in dieser Woche sowie Recitals u.a. in der Elbphilharmonie, beim Heidelberger Frühling, beim Klavier-Festival Ruhr und auf Tourneen in Japan und China. Mao Fujita arbeitete bereits mit Dirigenten wie Riccardo Chailly, Marek Janowski, Lahav Shani, Christoph Eschenbach, Vasily Petrenko oder Ryan Bancroft beim Concertgebouw Orchestra, Lucerne Festival Orchestra, bei den Münchner Philharmonikern, beim Konzerthausorchester Berlin, DSO Berlin, Orchestre Philharmonique de Radio France, bei der Filarmonica della Scala, beim Cleveland Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, Yomiuri Nippon und Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra. Als Kammermusiker spielt er u. a. an der Seite von Renaud Capuçon, Antoine Tamestit, Kian Soltani, Zlatomir Fung, Marc Bouchkov und Makoto Ozone.

Mao Fujita ist Exklusivkünstler bei Sony Classical und legte 2022 mit einer Gesamteinspielung der Mozart-Sonaten sein Debütalbum vor, das einhellig für seine durchsichtigen Klangwelten und lebendig-detaillierte Interpretation gefeiert wurde. Den gesamten Zyklus spielte er beim Verbier Festival, in der Wigmore Hall und in den großen Konzertsälen Japans. Mao Fujita, der dreijährig mit dem Klavierunterricht begann, gewann 2010 seinen ersten internationalen Preis bei der World Classic in Taiwan. Es folgten Preise beim Rosario Marciano International Piano Competition in Wien (2013), beim Zhuhai International Mozart Competition for Young Musicians (2015) und beim Gina Bachauer International Young Artists Piano Competition (2016). 2022 zog er nach Berlin, um bei Kirill Gerstein weiter zu studieren.

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, 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, Andris Nelsons, Jakub Hrůša und Iván Fischer wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Amerika. Für seine umfangreiche Aufnahmetätigkeit 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 führenden Musikjournalist*innen erstellten Rangliste der zehn besten Orchester der Welt belegte das BRSO kürzlich den dritten Platz.

Semyon Bychkov

Semyon Bychkov wurde 2018 zum Chefdirigenten und Musikdirektor der Tschechischen Philharmonie ernannt. Gleich zum Auftakt ihrer Zusammenarbeit unternahm er mit dem Orchester eine Tournee, die von Prag nach London, New York und Washington führte. Zugleich erreichte *Das Tschaikowsky-Projekt* seinen Höhepunkt mit einer Reihe von internationalen Residenzen und der Veröffentlichung einer sieben CDs umfassenden Box mit dem symphonischen Schaffen Tschaikowskys. In den letzten zwei Jahren hat sich der Schwerpunkt ihrer Arbeit auf die Musik von Gustav Mahler verlagert. Mit der Vierten und Fünften Symphonie erschienen 2022 die ersten CDs des Zyklus, gefolgt von der Zweiten und Ersten 2023. Die aktuelle Spielzeit steht in Prag wie auf Tournee durch Asien und Europa im Zeichen des »Jahres der tschechischen Musik«, das 2024 anlässlich des 200. Geburtstages von Smetana und des 120. Todestages von Dvořák in ganz Tschechien gefeiert wird. Im kommenden Sommer wird Semyon Bychkov für die Neuproduktion von *Tristan und Isolde* nach Bayreuth zurückkehren.

Semyon Bychkov, der insbesondere für seine Interpretationen des Kernrepertoires hochgeschätzt ist, hat auch mit vielen zeitgenössischen Komponisten zusammengearbeitet, darunter Luciano Berio, Henri Dutilleux und Mauricio Kagel. In jüngerer Zeit hat er gemeinsam mit der Tschechischen Philharmonie, dem Royal Concertgebouw Orchestra, den Wiener, Berliner, New Yorker und Münchner Philharmonikern sowie dem BBC Symphony Orchestra Werke von Julian Anderson, Bryce Dessner, Detlev Glanert, Thierry Escaich und Thomas Larcher uraufgeführt. 1952 in Leningrad geboren, emigrierte Semyon Bychkov 1975 in die Vereinigten Staaten und lebt seit Mitte der 1980er Jahre in Europa. Seit frühester Kindheit genoss er eine privilegierte und von der strengen russischen Pädagogik geprägte Musikausbildung. Sein Studium absolvierte er an der Glinka-Chorschule und bei dem legendären Ilya Musin am Konservatorium in Leningrad. 2015 wurde Semyon Bychkov bei den International Opera Awards zum »Dirigenten des Jahres« gewählt. 2022 erhielt er die Ehrendoktorwürde der Royal Academy of Music und den Preis für den »Dirigenten des Jahres« von *Musical America*. Seit Februar 2022 hat Semyon Bychkov auf dem Prager Wenzelsplatz, in Radio und Fernsehen in Tschechien, Frankreich, Deutschland, Österreich, England und den USA zur Unterstützung der Ukraine gesprochen. Er schrieb für *The Economist* und war zu Gast bei HARDtalk der BBC. Dem BRSO ist Semyon Bychkov seit 1986 verbunden, zuletzt war er 2008 in München 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

Dr. Vera Baur

Graphisches Konzept / Art Direktion / Design

Stan Hema, Berlin

in Zusammenarbeit mit Corporate Design, BR

Umsetzung

Antonia Schwarz

Änderungen vorbehalten!

Textnachweis

Susanne Stähr: aus den Programmheften des BRSO vom 19./20. Januar 2012; Jörg Handstein: aus den Programmheften des BRSO vom 18. Dezember 2020; Biographien: Vera Baur (Fujita; Bychkov); Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO).

Aufführungsmaterial

© Breitkopf & Härtel (Mozart);

© Bärenreiter-Verlag, Kassel (Schubert).