

Programm

Felix Mendelssohn Bartholdy 1809-1847

Ouvertüre zu „Ruy Blas“

Peter Tschaikowsky 1840-1893

Konzert D-Dur für Violine und Orchester, op. 35

1. Allegro moderato
2. Canzonetta: Andante
3. Finale: Allegro vivacissimo

Pause

Robert Schumann 1810-1856

Sinfonie Nr. 4 d-Moll, op. 120

1. Ziemlich langsam – Lebhaft
2. Romanze: Ziemlich langsam
3. Scherzo – Trio: Lebhaft – Langsam
4. Lebhaft

Triumph des Lebens – Peter Tschaikowskys Violinkonzert in D-Dur

Das Violinkonzert in D-Dur von Peter Iljitsch Tschaikowsky (1840-1893) darf mit Fug und Recht zu den beliebtesten und meist gespielten Instrumentalkonzerten der klassischen Musikkultur gezählt werden. 1881 uraufgeführt, avancierte das dreisätzig Opus 35 – das einzige Konzert für Solovioline im Oeuvre des großen russischen Romantikers – in kurzer Zeit zu einem bei Publikum wie Interpreten gleichermaßen beliebten und gefeierten Lieblingswerk, das sich mühelos in die erhabene Tradition der drei großen B – der legendären Violinkonzerte von Bach, Beethoven und Brahms – einfügte und seit beinahe einem Jahrhundert zum Standardrepertoire eines jeden Soloviolinisten gehört. Neben Sinfonien und sinfonischen Dichtungen wie der 6. Sinfonie *Pathétique* und *Romeo und Julia* oder dem berühmten Klavierkonzert in b-Moll behauptet das Violinkonzert einen souveränen Rang innerhalb des Gesamtwerkes von Tschaikowsky und ist mit eines der am meisten aufgeführten seiner Werke.

Die überwiegende Zustimmung, mit der man dem Werk heute begegnet – Kurt von Wolfurt nennt es das „Lieblingsstück aller Geiger“ –, war zum Zeitpunkt seiner Entstehung indes keineswegs vorauszusehen. Nach der Uraufführung am 4. Dezember 1881 in Wien unter dem Dirigenten Hans Richter – den Solopart übernahm der Geiger Adolf Brodski, nachdem der berühmte Leopold Auer, dem Tschaikowsky das Konzert ursprünglich zueignen wollte, es als unspielbar zurückgewiesen hatte – war sich das Publikum in seiner Ablehnung des als kapriziös und vulgär gescholtenen Stückes einig. Ein Übriges taten die Anfeindungen des damaligen Kritikerpapstes Eduard Hanslick, eine Art Sainte-Beuve der Musikkritik des neunzehnten Jahrhunderts, der anlässlich des Tschaikowskykonzertes in seinen Schmähungen zu einer Hochform auflief, die er nicht einmal gegenüber den Schöpfungen seines Intimfeindes Richard Wagner erreicht hatte: „Friedrich Vischer behauptet einmal, es gebe Bilder, ‚die man stinken sieht‘. Tschaikowskys Violinkonzert bringt uns zum ersten Mal auf die schauerliche Idee, ob es nicht auch Musikstücke gibt, die man stinken hört.“

Das böse Wort von der ‚stinkenden Musik‘ ist dem Wiener Musikkritiker indes bald vorwurfsvoll nachgetragen worden, denn das Violinkonzert erwarb sich nach dem Durchfall bei der Erstaufführung alsbald die allgemeine Gunst der Hörer. Bezeichnend für den Stimmungsumschwung ist vielleicht die Kehrtwende, die Leopold Auer in seiner Bewertung des Konzertes vollzog, der sich nachmals zu einem „leidenschaftlichen Vorkämpfer“ (Hans Renner) für dieses Werk entwickelte und es selber oft zur Aufführung brachte. Auch das Odium der Unspielbarkeit – ein Vorwurf, mit dem seit Beethoven wohl jeder große Komponist des neunzehnten Jahrhunderts irgendwann einmal in seinem Schaffen konfrontiert wurde – wich bald

enthusiastischer Zustimmung von Seiten der Solisten, die zwar „große Schwierigkeiten zu meistern“ haben, sich indes nach der Ansicht Hans Renners „kaum eine dankbarere Aufgabe wünschen“ können; in dieser Hinsicht erfüllten sich die schlechten Voraussagen der Erstbegutachter bezüglich des Violinkonzertes ebenso wenig wie im Falle des ersten Klavierkonzerts von 1875, das der große Nikolaj Rubinstein nach dem ersten Anhören als schlichtweg „wertlos“ und „völlig unspielbar“ gebrandmarkt hatte.



Tschaikowsky schrieb das Konzert im März 1878 während eines Erholungsaufenthaltes am Genfer See, wohin er sich unter dem niederschmetternden Eindruck der Ehekrise des Jahres 1877 geflüchtet hatte. Der Komponist, dem sein introvertierter Charakter und seine homosexuelle Veranlagung zeit seines Lebens eine echte Zuneigung zum anderen Geschlecht unmöglich machen sollten, hatte sich nach nur dreimonatiger Ehe unter teilweise katastrophalen Begleitumständen von seiner Frau Antonina Iwanowa getrennt und war, ausgerüstet mit einer stattlichen Apanage durch seine bewundernde Gönnerin Nadeshda von Meck, in die französische Schweiz gereist, wo er sich erst in Montreux, schließlich in Clarens niederließ, um

von dem traumatischen Erlebnis der gescheiterten Liaison Abstand zu gewinnen. Vor dem Hintergrund dieser mehr als problematischen seelischen Disposition verwundert es einmal mehr, mit welcher Energie und Schaffenskraft der psychisch zerrüttete Komponist die Niederschrift seines zweiten Instrumentalkonzerts binnen weniger Wochen bewältigte. Bedenkt man, dass zum Beispiel Felix Mendelssohn Bartholdy über insgesamt sechs Jahre hinweg an seinem Violinkonzert in e-Moll arbeitete, erscheinen die Schnelligkeit der Komposition wie auch die innere Kohärenz und strukturelle Geschlossenheit des Stückes geradezu unglaublich. Vor allem aber besticht der ausgesprochen bejahende, durchweg glücklich bis euphorisch gestimmte Grundtenor des Werkes, der so gar nicht die betrübenden Umstände erahnen lässt, auf deren Hintergrund es entstand.

Es scheint, die Arbeit an der Komposition habe ihrem Schöpfer seine Lebensfreude zurückgegeben. Dabei gehört es zu den viel besprochenen charakterlichen Eigentümlichkeiten des Tondichters, dass er trotz – oder vielleicht gerade wegen? – seiner negativen psychischen Grundstimmung als Komponist ohne weiteres zu Höchstleistungen fähig war; ja, sein Biograph Everett Helm geht so weit, zu

behaupten, Tschaikowsky habe in der Musik „seine Rettung“ gefunden. Jedenfalls lässt der unbedingt lebensbejahende Gestus, der das Violinkonzert vom ersten Takt an durchzieht und ihm sein eigentümliches Gepräge verleiht, vermuten, es sei tatsächlich die Arbeit an seiner Musik gewesen, die den Komponisten – einen menschenscheuen, unsicheren und depressiven Charakter, der überdies vom Großvater eine epileptische Erkrankung ererbt hatte – vor der totalen Verzweiflung gerettet habe.

Über seine ungewohnt zufriedene Stimmung im unmittelbaren Umfeld der Niederschrift gibt Tschaikowsky selbst Auskunft, wenn er am 10. März 1878 an Frau von Meck schreibt: „In solchem Gemütszustand verliert das Schaffen gänzlich das Gepräge der Arbeit; es ist reinste Seligkeit. Während des Schreibens spürt man gar nicht, wie die Zeit vergeht.“ Bereits der erste Höreindruck scheint diese Selbstauskunft zu beglaubigen und auf den Außenstehenden zu übertragen: Auch der Zuhörer im Konzertsaal merkt kaum, dass zwischen dem Einsetzen des lyrischen Orchestervorspiels und dem furiosen Finale des dritten Satzes beinahe vierzig Minuten liegen, so sehr schlagen einen die strenge Themengestaltung, das ausgewogene Wechselspiel von Solo- und Orchesterpart in ihren Bann.

Der erste Satz hebt an mit einem singenden D-Dur-Motiv in den Violinen, das später in der Melodie nicht mehr wiederkehrt. Das eigentliche erste Thema unter der für den ganzen Satz maßgebenden Tempobezeichnung *Moderato assai* wird nach achtundzwanzig Takten von der Sologeige selbst eingeführt – vergleichbar dem Mendelssohnkonzert, dessen Hauptthema auch von der Violine selbst vorgestellt wird. Während sein synkopischer und punktierender Rhythmus Schwung und Energie verheißen und zu einer variantenreichen Weiterentwicklung Anlass geben, nimmt sich das in Takt 69 nach einer kurzen, virtuoson Stretta eingeführte zweite Thema in A-Dur betrachtend und kantabel aus. Ihm schließt sich eine ausgesprochen virtuose Überleitung an, in der der Solist gleichsam im Vorgriff auf die Kadenz seine Künste voll entfalten darf, bis schließlich in Takt 127 das Hauptthema als Motiv eines triumphalen, vom ganzen Orchester im Fortissimo vorgetragenen Marsches wiederauftaucht. Dieser Marsch bildet zugleich den Abschluss der Exposition; in geschickter Engführung lässt ihn der Komponist in die Durchführung gleichsam übergleiten, deren grüblerisches, scheinbar richtungsloses Wechselspiel zwischen Bläsern und Streichern erst mit dem Wiedereinsetzen der Solovioline in Takt 160 ein Ende findet. Die folgenden achtundzwanzig Takte gehören dem Solisten, bis eine Tutti-Wiederholung des Marsches aus der Exposition mit chromatischen Tonleitern und blitzartigen Sechzehntelfiguren die Spannung auf die Spitze treibt, woraufhin in Takt 211 die Kadenz des Solisten – übrigens in A-Dur – einsetzt. Es erübrigt sich beinahe zu sagen, dass dieser reine Solopart – von Tschaikowsky auskomponiert, was eine seit dem neunzehnten Jahrhundert bei Instrumentalkonzerten gängige

Praxis bezeichnet (man denke auch hier wieder an Mendelssohns e-Moll-Konzert) – dem Violinisten ein Höchstmaß an Könnerschaft abfordert: gebrochene Dreiklänge in Zweiunddreißigsteln, Doppelgriffe, Flageolets und Sextgänge über mehrere Lagen – die Liste der zu bewältigenden Schwierigkeiten ist lang. Endlich setzt nach beinahe drei Minuten die Reprise ein. Das vertraute Motiv des Hauptsatzes wird durchvariiert, das Thema des Seitensatzes in Takt 252 steht nunmehr interessanterweise in D-Dur. Nach einer spannungsreichen Überleitung beginnt in Takt 331 unter der Tempoangabe *Allegro giusto* die Coda, die den Satz nach einer virtuosen Stretta des Solisten mit strahlendem Pathos beschließt.

Während der erste Satz insgesamt beinahe zwanzig Minuten dauert, sind es beim zweiten Satz, einer elegischen Canzonetta, gerade einmal fünf bis sechs, beim Finale etwas weniger als zehn; der erste Satz ist also so lang wie die beiden anderen zusammen, ein spätestens seit Beethoven typisches Merkmal für das Zeitverhältnis der Sätze in Instrumentalkonzerten zueinander. Auch im zweiten Satz ist es die Solovioline, die das singende Klagemotiv in g-Moll nach kurzem Orchestervorspiel dem Publikum vorstellt. Nach einem variantenreichen Verharren hierauf setzt, für den unwissenden Hörer völlig unerwartet, nach einer *attaca*-Überleitung (wiederum ein für romantische Solokonzerte typisches Merkmal) das fulminante Finale ein: Das energische, tänzerische Hauptmotiv, hier noch in A, späterhin in D-Dur, platzt im Fortissimo in die ersterbende Idylle des zweiten Satzes und wird vorerst ohne klare Bestimmung vom Orchester mehrmals stur wiederholt, bis die Solovioline mit ihrer Kadenz beginnt. Nach diesem kurzen Zwischenspiel beginnt der Satz eigentlich seinen Lauf zu nehmen. Ein ‚non plus ultra‘ geigerischer Virtuosität – so Hans Renner – entfaltet sich, in dessen Verlauf das Thema des Hauptsatzes vielfältig moduliert wird. In Takt 148 schließlich erscheint – wie die Tempobezeichnung *Poco meno mosso* anzeigt, etwas getragener als das *Allegro vivacissimo* des ersten Themas – das zweite Thema in A-Dur. Eine Art drittes Thema dient der Überleitung zu einem Mittelteil, in dem die beiden Hauptthemen durchvariiert werden. Nach abermaligem Auftauchen dieses beschaulichen Überleitungsmotives und einem kurzen Solopart (*Poco a poco stringendo*), den man kaum als Kadenz bezeichnen kann, beginnt die ‚Reprise‘ Takt 460, die zur furiosen Darbietung geigerischen Virtuositäts wird. Ab Takt 540 entspinnt sich die Coda des Finales, die vierundzwanzig Takte später nach einem starken *crescendo* in einen pathetisch-triumphalen Dialog über das Hauptthema im Fortissimo zwischen Orchester und Solovioline mündet, der das Konzert beschließt – eine Gestaltung, die ihre Orientierung an der Coda im Finale des Beethovenschen Violinkonzertes nicht verleugnen kann.

Die Musikwissenschaftlerin Natalja Schumskaja spricht von der „Keckheit und Ungezügeltheit dieser tänzerischen Musik“ und trifft damit das Kapriziöse, Zigeunerhaft-Ungebundene, das dieses Finale durchweg charakterisiert. Dabei

erreicht es die Verbindung von typischen Momenten romantischer Komposition und dem speziell „russischen Profil“, von dem Hans Renner spricht. Dem Finale fehlt, wie schon dem Kopfsatz, ganz das Grüblerische, die weltflüchtig-transzendente Abschweifung der Epoche, und in vielen seiner Momente spürt man etwas vom unreflektierten *élan terrible*, der die Euphorik frühromantischer Kompositionen, etwa der Musik Hummels oder Mendelssohns, auszeichnet, erweitert natürlich um das spezifisch slawische Element in der melodischen Gestaltung, das dem Stück im Ganzen sein eigentümliches Gepräge verleiht.

Tschaikowskys Violinkonzert in D-Dur ist ganz sicher ein „Standardwerk der einschlägigen Literatur“ (Antoine Cherbuliez). Es erfreut sich nach wie vor einer denkbar großen Popularität und wird von allen bedeutenden Virtuosen aufgeführt. Seine besondere Auszeichnung ist der optimistische, bejahende Gestus: keine *per-aspera-ad-astra*-Tragik wie in den Konzerten Mendelssohns und Brahms', sondern „lyrischer Zauber“ und „überschäumende Lebensfreude“ (Natalja Schumskaja). Anders als in seinen Sinfonien tritt uns hier ein heiterer, vorwärts blickender Tschaikowsky entgegen, den man so gelöst und ungebunden nicht einmal in seinem Klavierkonzert in b-Moll erlebt. Hier bestätigt sich wirklich die Rede eines Musikwissenschaftlers vom Violinkonzert als musikalischem Ausdruck der „Überzeugung Tschaikowskys vom Sieg des Lebens über den Tod“.

Konstantin Johannes Sakkas

„Eine Sinfonie der offenen Form“ - Robert Schumanns 4. Sinfonie d-Moll op. 120

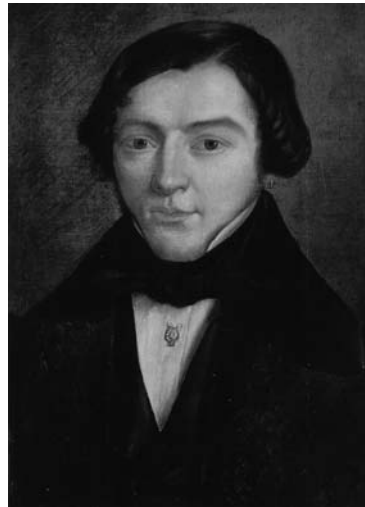
Zur Werkentstehung

Schumanns d-Moll-Sinfonie entstand im Jahre 1841, unmittelbar nach dem als Fantasie für Klavier und Orchester komponierten ersten Satz des späteren Klavierkonzerts op. 54. Wie schon bei den beiden vorangegangenen sinfonischen Werken des Jahres 1841, der Sinfonie B-Dur op. 38 und *Ouvertüre, Scherzo und Finale* op. 52 ging die Komposition äußerst rasch vonstatten. Das Partiturmanuskript trägt das Datum *7 Juni 1841*, die Kompositionsskizze wurde also noch vor Schumanns 31. Geburtstag am 8. Juni fertig gestellt.

Für die Instrumentierung der Sinfonie brauchte Schumann offensichtlich mehr Zeit als für die Komposition – ein für Schumann bezeichnender Vorgang und ein Argument für die Kritiker seiner Instrumentation. Für den ersten Satz brauchte Schumann fast ein Vierteljahr. Die Schlussseite trägt im Partiturmanuskript das Datum *31 August 41*. Jedoch war Schumann zu dieser Zeit nicht nur mit der Arbeit an der d-Moll Sinfonie beschäftigt, sondern auch mit Korrekturen an der Fantasie für Klavier und Orchester

und der Sinfonie B-Dur op. 38 „Frühlingssinfonie“, die zum Druck vorbereitet wurde. Auch begann Schumann in dieser Zeit mit dem Text zum Oratorium *Das Paradies und die Peri* und beschäftigte sich mit Opernplänen und auch die Redaktion seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* nahm natürlich nicht wenig Zeit in Anspruch. Vollendet wurde die Sinfonie schließlich am 9. September 1841. Auf Seite 175 des Partiturmanuskripts findet sich der Eintrag: *Geendigt Leipzig den 9ten September 1841 / Robert Schumann*. Auch das Schumannsche ‚Haushaltsbuch‘ führt dieses Datum als das der Vollendung der Sinfonie an, was nahe legt, dass die häufig zu lesende Angabe, die Sinfonie sei erst am 13. September – Clara Schumanns Geburtstag – fertig geworden, falsch ist.

In einem Konzert am 6. Dezember 1841 schließlich wurde die Sinfonie im Leipziger Gewandhaus als zweite Sinfonie zum ersten Mal aufgeführt. Dirigent war der Konzertmeister Ferdinand David. Im gleichen Konzert erklang auch Schumanns *Ouvertüre, Scherzo und Finale* zum ersten Mal. Das Konzert wurde für Schumann ein mäßiger Erfolg. Es waren nicht seine Werke die im Mittelpunkt des Konzerts standen, sondern der gemeinsame Auftritt seiner Frau Clara mit dem wohl berühmtesten Klaviervirtuosen seiner Zeit, Franz Liszt. Beide brachten am Ende des Konzerts Liszts_Duo für zwei Klaviere zur Aufführung. Auch die Interpretation und Ausführung der Sinfonie war wohl nicht die beste und nicht wirklich zufrieden



stellend für Schumann. Er selbst kommentierte das Konzert in einem Brief vom 8. Januar 1842 mit den Worten: „Die beiden Orchesterwerke, eine zweite Sinfonie und eine Ouvertüre, Scherzo und Finale, die in unserem letzten Concert aufgeführt worden, haben den großen Beifall nicht gehabt, wie die erste. 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 auch geltend machen.“

Schumann ließ die Sinfonie nun zunächst liegen. 1843 oder 1844 bot er sie als *2te Sinfonie in D Moll op. 50* einem Verleger an, der sie jedoch ablehnte. Danach schien er sich bis 1851 nicht mehr mit ihr beschäftigt zu haben. Vielleicht angeregt durch den Erfolg der 1850 komponierten dritten Sinfonie, der „Rheinischen“ begann er im Dezember des darauf folgenden Jahres seine zweite Sinfonie einer Bearbeitung zu unterziehen. Er überarbeitete sowohl die Instrumentierung als auch teilweise die

Komposition. So beginnt beispielsweise die Sinfonie in der ersten Fassung volltaktig mit der ersten Zählzeit, während in der zweiten Fassung, dem ersten Dreivierteltakt noch eine Viertelnote vorangestellt ist, und die Überleitung zum Finale wurde in der zweiten Fassung um drei Takte verlängert. Auch wurde zu Beginn des Finales die Wiederkehr des Hauptmotivs des ersten Satzes eingefügt, um nur einige wenige wichtige Veränderungen zu nennen. Schumann fügte seine Veränderungen und Korrekturen nicht in das alte Partiturmanuskript von 1841 ein, sondern fertigte eine ganz neue Partitur an. Sie ist überschrieben mit dem Titel *Symphonistische Phantasie für grosses Orchester. Skizzirt im J. 1841. Neu instrumentirt 1851*. Dieser überraschende neue Titel wird in der Schumann-Literatur mit beiden Fassungen der Sinfonie, sowohl mit der ersten als auch mit der zweiten in Verbindung gebracht. Auffallend am neuen Titel auf dem neuen Deckblatt ist auch, dass die Sinfonie 1841 nur „skizziert“ worden sein soll. Schumann betrachtete anscheinend, auch vor sich selbst, die erste Version der Sinfonie nicht als vollgültige Ausführung, sondern als Entwurf, der noch nach gründlicher Ausarbeitung verlangte.

Zur ersten Aufführung der Sinfonie in der neuen Version kam es am 3. März 1853 im Allgemeinen Musikverein in Düsseldorf. Geleitet wurde die Aufführung von Schumann selbst. Bei diesem Konzert figurierte sie eben auch wieder als solche, als Sinfonie. Schumann hatte den Titel *Phantasie* auf der ersten Notenseite des Autographs gestrichen und Ende des Jahres auch das Titelblatt ersetzt. Als *Sinfonie (D-Moll) für Orchester* widmete Schumann schließlich das Werk dem Geiger Joseph Joachim, wenn auch nur im Stillen. In die Druckausgabe übernahm Schumann den Widmungstext der neuen Titelseite nicht. Die Sinfonie hat keinen offiziellen Widmungsträger.

„Eine Sinfonie der offenen Form“

Schumann verfolgte mit der d-Moll Sinfonie eine der Sinfonie zugrunde liegende und leitende Idee, die der „Sinfonie in einem Satz“. Noch bevor Schumann das Werk konkret zu komponieren begann, schien diese Idee bestanden zu haben, wie ein Eintrag in Clara Schumanns Tagebuch vom 31. Mai 1841, das erste Dokument zur Entstehung der Sinfonie, vermuten lässt. Äußerlich kommt dieses „in einem Satz“ dadurch zum Ausdruck, dass die Sinfonie sozusagen ohne Unterbrechungen, also ohne die üblichen Pausen zwischen den Sätzen zu spielen ist. Die Pausen zwischen den Sätzen sind Generalpausen, mithin Bestandteile der Komposition und damit auch Bestandteile der Musik. Sie haben nicht, wie bei mehrsätzigen Kompositionen dieser Zeit eigentlich üblich, eine die Sätze trennende Funktion.

Die Sinfonie besteht traditionell aus vier Sätzen mit einer langsamen Einleitung des ersten Satzes und einer ebenfalls langsamen Überleitung vom dritten Satz, dem

Scherzo, zum vierten Satz des Werkes. Das „Prinzip der offenen Form“ zeigt sich darin, dass Schumann die den Sätzen zugrunde liegenden Formanlagen, offen lässt. Er erfüllt die geweckten Erwartungen nicht. So folgt im ersten Satz - *Ziemlich langsam/Lebhaft* -, dem seiner Anlage nach die Sonatenhauptsatzform zugrunde zu liegen scheint, der Durchführung keine Reprise. Selbst der Eintritt der Repräsentation, der Grundtonart des Satzes – in diesem Falle D-Dur statt d-Moll -, wird weit hinausgezögert. Er erfolgt erst kurz vor Schluss, so dass sich die Tonart nicht mehr voll, im Sinne einer Schlussart, entfalten kann. Mit der Auslassung der Reprise vermeidet Schumann einen prägnanten Schlusseffekt. Auf die Schlusswirkung der Dominante am Ende des Satzes wird verzichtet. Nicht A-Dur, sondern G-Dur, die Subdominante, bestimmt die Kadenz zur Tonika D-Dur und die Schwächung der Kadenzwirkung setzt sich dadurch fort, dass die Subdominante G-Dur nicht als Grundakkord, sondern als Quartsextakkord erklingt.

Das der in d-Moll beginnende Satz nicht auch in d-Moll endet sondern in D-Dur, ist nicht ungewöhnlich und zeigt eine Tendenz an, die sich in den folgenden Sätzen fortsetzt, nämlich die Sätze nicht in ihrer Anfangstonart enden zu lassen.

So endet auch der zweite Satz - *Romanze, Ziemlich langsam* - nicht in seiner Anfangstonart d-Moll sondern in A-Dur. Dieser Schluss entsteht durch eine drastische Verkürzung des letzten Teils des Satzes, der in seiner Anlage dem Schema A-B-A folgt. Der dritte, den ersten wiederholende Teil, ist jedoch auf seinen ersten Abschnitt, die ersten zehn Takte, reduziert. Der zweite Abschnitt kehrt nicht wieder. An seine Stelle tritt das Scherzo. Wie im ersten Satz bleibt die Form unvollständig und der Harmonieverlauf unabgeschlossen.

Selbiges gilt für den dritten Satz - *Scherzo, Lebhaft*. Er zielt, nach Beethovenschem Vorbild, auf die fünfteilige Anlage: Scherzo-Trio-Scherzo-Trio-Scherzo. Der fünfte Teil, die zweite Wiederholung des Scherzos, fällt jedoch aus. Der Satz endet somit nicht in d-Moll, der Tonart des Scherzos, sondern in B-Dur, der Trio-Tonart. An die Stelle der erneuten Wiederholung des Scherzos tritt die Überleitung zum Finale.

Der Schlusssatz – *Langsam/Lebhaft* – hingegen, endet nun, im Unterschied zu den vorangegangenen Sätzen, in seiner Anfangstonart und auf den Überraschungseffekt der Unvollständigkeit der Form am Ende des Satzes wird verzichtet. Doch das Prinzip ebendieser Unvollständigkeit wirkt auch hier noch nach. So lässt die Reprise zentrale Expositionsteile – Hauptsatz und Überleitung zum Seitensatz – aus und setzt sogleich mit dem Seitensatz selbst ein.

Stellung im Werk Schumanns

Die erste Fassung der Sinfonie entstand in einer sehr produktiven Schaffensperiode Schumanns, dem so genannten „Sinfonienjahr“ 1841, das den Mittelpunkt von

Schumanns sinfonischem Schaffen bildet. Doch war diese nicht die erste Zeit, in der er sich mit den oft so genannten „großen Gattungen“ der Musik beschäftigte. Die Vorstellung, dass Schumann sich bis zum Jahre 1840 ausschließlich mit der Komposition von Klaviermusik und Liedern beschäftigt habe, ist insofern nicht zutreffend, als er bereits 1829 in einem Brief an seinen späteren Schwiegervater Friedrich Wieck bemerkte: „manche Sinfonie angefangen und nichts vollendet zu haben.“ Tatsächlich lassen sich bis 1833 mehrere Pläne Schumanns zu sinfonischen Werken nachweisen. Gleichwohl war es erst die Bekanntschaft mit der von Schumann im Jahre 1839 selbst entdeckten großen C-Dur Sinfonie Franz Schuberts, die ihn geradezu begeisterte und ihn ermutigte, seine „Sinfonieskrupel“, wie er sie selbst in einem Eintrag in sein Haushaltsbuch vermerkte, zu überwinden und eigene Vorstellungen über die Vorbilder der Sinfonien Beethovens hinaus zu entwickeln. Schumann war es auch, der die erste Aufführung der Sinfonie, welche am 21. März 1839 im Leipziger Gewandhaus unter der Leitung Felix Mendelssohn Bartholdys stattfand, in die Wege leitete und in einem begeisterten Artikel in seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* auf das Werk aufmerksam machte. Zu dieser Begeisterung für die Sinfonie Schuberts, welche das „Sinfonienjahr“ wohl wesentlich auslöste, kam die lang ersehnte Hochzeit mit Clara Wieck, welche am 12. September 1840 stattfand. Auch diese Verbindung schien ihm die Selbstbestätigung und die Kraft gegeben zu haben, sich erneut mit der Gattung Sinfonie zu beschäftigen. Am 11. Dezember 1839 schrieb er an Clara, seine Braut: „Clara, heute war ich selig. In der Probe wurde eine Sinfonie von Franz Schubert gespielt. Wärest Du da gewesen. Die ist Dir nicht zu beschreiben; das sind Menschenstimmen, alle Instrumente, und geistreich über die Maßen, und diese Instrumentation trotz Beethoven – und diese Länge, diese himmlische Länge wie ein Roman in vier Bänden, länger als die neunte Sinfonie. Ich war ganz glücklich und wünschte nichts, als Du wärest meine Frau und ich könnte auch solche Sinfonien schreiben.“

Schumann war mit der zweiten Fassung seiner d-Moll Sinfonie, welche der Chronologie nach eigentlich die zweite ist, zufrieden. Ihre Nummerierung als vierte erhielt sie, weil ihre zweite, endgültige Version, erst nach der dritten Sinfonie vollendet wurde. Diese Fassung überzeugte nicht nur Schumann sondern auch das Publikum, womit sich der bis dahin teilweise ausgebliebene Erfolg für diese begeisternde Sinfonie einstellte.

Benedikt Herrmann

MICHAEL RIEDEL

studierte Schulmusik, Instrumentalpädagogik und historische Aufführungspraxis mit dem Hauptfach Traversflöte an der Hochschule der Künste Berlin, sowie Geschichte an der TU Berlin. Seine Dirigierausbildung erhielt er bei Marc Piollet, Prof. Christian Grube (Chorleitung) und in Kursen des Deutschen Musikrates. Er ist Musiklehrer an der Emil Molt Schule in Zehlendorf und unterrichtet außerdem an den Musikschulen Charlottenburg-Wilmersdorf und Spandau. Mit dem Jugendorchester Charlottenburg brachte er u.a. Mendelssohns Oratorium „Paulus“ zur Aufführung. Im Saalbau Neukölln dirigierte er Opernproduktionen von Mozarts „Schauspieldirektor“, Suppés „Die schöne Galathee“, Poulencs „Die menschliche Stimme“ und Menottis „The Telephone“ mit dem Sinfonieorchester des Jungen Ensemble Berlin. Gemeinsam mit der Regisseurin Cordula Däuper gründete er „operjetzt!“, ein Team junger Opernschaffender, mit dem Poulencs „Die Brüste des Tiresias“ als Berliner Erstaufführung auf die Bühne gebracht wurde, ebenfalls unter Mitwirkung des JEB-Sinfonieorchesters, das er seit 1997 leitet.



ANDREAS BUSCHATZ, VIOLINE

studierte in Dortmund bei Prof. Wolfgang Rausch und in Berlin bei Prof. Thomas Brandis, wo er 2003 mit dem Violinkonzert von Brahms – begleitet vom Sinfonieorchester des Jungen Ensemble Berlin – sein Konzertexamen mit Auszeichnung abschloss. Andreas Buschatz war Stipendiat der „Studienstiftung des Deutschen Volkes“ und jeweils 1.Preisträger beim „Jakob-Stainer-Violinwettbewerb“, beim Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“, sowie beim „Ibolyka-Gyarfas-Violinwettbewerb“. Als Solist war er bereits u.a. mit dem Westfälischen Sinfonieorchester, dem Philharmonischen Staatsorchester Bremen und dem Philharmonischen Orchester des Staatstheaters Mainz zu hören. Beim WDR Köln erfolgten Rundfunkaufnahmen. Seit Beginn der Spielzeit 2003 ist er stellvertretender Konzertmeister des Deutschen Symphonieorchesters Berlin. Ab der kommenden Spielzeit wird Andreas Buschatz als 1.Violinist dem Berliner Philharmonischen Orchester angehören.



DAS SINFONIEORCHESTER DES JUNGEN ENSEMBLE BERLIN

Das Junge Ensemble Berlin ist ein traditionsreicher Berliner Jugendmusikverein, dem – gegründet 1958 – drei Ensembles angehören: ein Chor, ein sinfonisches Blasorchester und ein Sinfonieorchester.

Das Sinfonieorchester - bestehend aus etwa 65 Schülern, Studenten und jungen Berufstätigen – hat seine musikalische Arbeit in den vergangenen Jahren auf drei Betätigungsfelder konzentriert: die Aufführung sinfonischer Konzertprogramme im Kammermusiksaal der Philharmonie, die Teilnahme an Opern- und Operettenprojekten im Saalbau Neukölln und die Einstudierung chorsinfonischer Werke.



Im Kammermusiksaal gelangten bislang u.a. Beethovens 5.Sinfonie und seine Musik zu Goethes Trauerspiel „Egmont“ in einer halbszenisch Darbietung zur Aufführung, Brahms' Violinkonzert (Solist: Andreas Buschatz) und seine 2.Sinfonie, Dvoráks 8. Sinfonie, sowie Klavier- und Violoncellokonzerte von Schostakowitsch.

In Zusammenarbeit mit Studierenden des Studiengangs „Oper“ und „Opernregie“ der Hochschule für Musik Hanns Eisler nahm das Orchester im Jahr 2000 an sechs

Aufführungen von Mozarts „Schauspieldirektor“ im Saalbau Neukölln teil. Nur ein halbes Jahr später - im April 2001 – wurde mit der Operette „Die schöne Galathee“ von Franz von Suppé das zweite erfolgreiche Projekt in diesem Rahmen in Angriff genommen. Es folgten im Sommer 2004 unter dem Motto „Verbindung halten“ zwei Kurzopern des 20. Jahrhunderts, die durch ihren gemeinsamen Gegenstand - den Umgang des Menschen mit dem Telefon – thematisch verknüpft wurden: Francis Poulencs „Die menschliche Stimme“ und Gian Carlo Menottis „The Telephone“. Zuletzt nahm das Orchester an der Berliner Erstaufführung von Poulencs Oper „Die Brüste des Tiresias“ teil, die vor ausverkauftem Haus viermal im Saalbau Neukölln über die Bühne ging – kombiniert mit der Cinema-Fantasie „Le boeuf sur le toit“ von Darius Milhaud, dem Widmungsträger der Poulenc-Oper. (www.operjetzt.de)

Ein chorsinfonischer Höhepunkt war der Besuch des Lehigh-University-Choir aus Philhadelpia/USA, mit dem ein gemeinsames Konzert im Kammermusiksaal u.a. mit der europäischen Erstaufführung von Steven Sametz' „Carmina Amoris“ gegeben wurde. In regelmäßigen Kooperationsprojekten mit dem Chor des JEB und dem „CantusDomus“ wurden u.a. Mendelssohns 42. Psalm (Solistin: Annette Dasch), Brahms „Schicksalslied“ und „Ein Deutsches Requiem“, das „Requiem für Mignon“ von Schumann, sowie zuletzt Mendelssohns „Elias“ zur Aufführung gebracht.

Seit 1997 leitet Michael Riedel das Orchester. Als Stimmführer unterstützen erfahrene Musikstudenten die Probenarbeit, die meist durch eine intensive Arbeitsphase außerhalb Berlins abgeschlossen wird. Konzertreisen führten das Orchester nach Italien, Frankreich, Dänemark, in die Schweiz und die USA. Im Juni 2001 waren einige unserer Orchestermmitglieder vom deutsch-französischen Jugendwerk eingeladen, zur Sommersonnenwende auf der Insel La Réunion (Indischer Ozean) zu musizieren, woraufhin eine zweite Einladung nach Litauen erfolgte.

Neue Orchester-Mitglieder sind willkommen, die Proben finden Donnerstags abends statt. Weitere Informationen unter Tel.: 341 29 20 oder www.j-e-b.de.

1. Violinen

Ruth Gerner

Thorsten Lohan
Juliane Schlenstedt
Martin Schlunk
Judith Stichtenoth
Tanja Stolle
Andreas Storek
Justus Thorau
Christoph Wendelmuth
Markus Wollgarten
Kerstin Wulff-Woesten

2. Violinen

Helena Lünenbürger

Verena Bärmann
Anne Bulling
Roland Castringius
Clara Christ
Sabine Drexler
Natalie Liverakos
Valeria Mommert
Muriel Raillard
Julia Vettin
Matthias vom Heede

Bratschen

Arp Dinkelaker
Christoph Heintze
Benedikt Herrmann
Kim Roloff
Regina Richter
David Schroeren
Julia Wiesner
Anna Zander

Violoncelli

Jorma Lünenbürger

Agnes Bohnert
Judith Klank
Melanie Koeßler
Holger Meinicke
Sophie Schlunk
Henriette Thorau
Ronja Inger Zern

Kontrabässe

Othmar Gimpel
Stefan Bleier

Flöten

Christoph Oelmüller
Mirja Söder

Oboen

Ann Kathrin Heroven
Christof Balzer

Klarinetten

Cornelia Fehmann
Jonas Mlynek

Fagotte

Katharina Buchwald
Martin Griebenow

Hörner

Sebastian Grüner
Tanja Ludwig
Ephraim Krause
Vincent Wischinsky

Trompeten

Tobias Haußig
Timofey Stordeur

Posaunen

Michael Wolter
Rebecca Göhrt
Daniel Moy

Pauken

Semjon Burda



Junges
Ensemble
Berlin e.V.

Sinfonieorchester
Chor
Blasorchester

**Wir sind als gemeinnütziger Verein auf
Spenden angewiesen und freuen uns
über jede Unterstützung.**

Postbank Berlin
Bankleitzahl 100 100 10
Kontonummer 4359 65 104
Kontoinhaber: Junges Ensemble Berlin e. V.

Kontaktadressen der einzelnen Ensembles finden Sie unter
www.j-e-b.de

Die Postanschrift lautet:
Junges Ensemble Berlin e.V. – Rubenstr. 3 – 12159 Berlin



Buch- und Musikalienhandlung

Kantstraße 139 · 10623 Berlin · Fon 030 - 31 10 23 61 · Fax 030 - 31 10 23 63
e-mail: info@cantus139.de · www.cantus139.de

FLÖTEN
KLARINETTEN
SAXOPHONE
OBOEN
FAGOTTE
BLOCKFLÖTEN
TROMPETEN
POSAUNEN
HÖRNER



GROSSE AUSWAHL AN
HOLZBLASINSTRUMENTEN,
SÄMTLICHES ZUBEHÖR, NOTEN,
ANSPIELRÄUME, GÜNSTIGE PREISE
VERMIETUNG, AN- UND VERKAUF

MEISTERWERKSTATT IM HAUSE
REPARATUREN, GENERALÜBERHOLUNGEN

KATALOG BITTE ANFORDERN!

**INNSBRUCKER STR. 35
10825 BERLIN-SCHÖNEBERG
TELEFON 030/781 39 93 • FAX 782 06 98
MEISTERWERKSTATT 782 42 73
INTERNET [WWW. HOLZBLAESER.COM](http://WWW.HOLZBLAESER.COM)
E-MAIL POSTBOX@HOLZBLAESER.COM**

DIE HOLZBLÄSER