

# Simone Young Johannes Brahms

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

**75** BRSO

23–24

**Donnerstag**  
**18. Januar 2024**  
**Freitag**  
**19. Januar 2024**

**20.00 – 22.00 Uhr**  
**Herkulesaal**  
**2. Abo C**

**23–24**

Konzerteinführung um 18.45 Uhr  
Moderation: Jörg Handstein  
Gast: Frank Reinecke

## **Mitwirkende**

Simone Young  
Dirigentin

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Bedauerlicherweise musste Herbert Blomstedt seine Mitwirkung an unseren Konzerten am 18. und 19. Januar 2024 aus gesundheitlichen Gründen absagen. Wir danken Simone Young, dass sie sich bereit erklärt hat, das Programm kurzfristig zu übernehmen.

**BR-KLASSIK: Live-Übertragung in Surround**  
im Radioprogramm  
Freitag, 19. Januar 2024, 20.05 Uhr  
Pausenzeichen: Bernhard Neuhoff im Gespräch mit Simone Young

**Audio on Demand**  
br-klassik.de und brso.de

## Programm

Johannes Brahms

### **Symphonie Nr. 3 F-Dur, op. 90**

- Allegro con brio
- Andante
- Poco Allegretto
- Allegro

Pause

Johannes Brahms

### **Symphonie Nr. 4 e-Moll, op. 98**

- Allegro non troppo
- Andante moderato
- Allegro giocoso
- Allegro energico e passionato

## Zwischen Kammermusik und großer Form

### **Zu Johannes Brahms' Dritter Symphonie**

Von Christian Thomas Leitmeir

#### **Lebensdaten des Komponisten**

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

#### **Entstehungszeit**

August und September 1883 in Wiesbaden

#### **Uraufführung**

2. Dezember 1883 in Wien durch die Wiener Philharmoniker unter der Leitung von Hans Richter

#### **Das Werk beim BRSO**

Erstaufführung: 12./13. November 1953 im Herkulesaal unter Eugen Jochum

Weitere Aufführungen unter Rafael Kubelík, Ernest Ansermet, Hans Schmidt-Isserstedt, Claudio Abbado, Leonard Bernstein, Sir Colin Davis, Lorin Maazel, Rafael Frühbeck de Burgos, Mariss Jansons, Herbert Blomstedt und Karl-Heinz Steffens

Zuletzt auf dem Programm: 5./6. Mai 2022 im Herkulesaal sowie im Anschluss auf Tournee in Hamburg und Paris unter Yannick Nézet-Séguin

Rückblickend erscheint die Dritte Symphonie von Johannes Brahms wie ein Werk des Übergangs: Nach jahrzehntelangem Ringen war ihm 1876 mit seiner c-Moll-Symphonie endlich der Durchbruch in jenem Genre gelungen, das seit Beethoven den Zenit der Orchestermusik markierte. Beflügelt von diesem Erfolg stellte er ihr gleich im Folgejahr die entspanntere Zweite zur Seite. Dieser symphonische Doppelschlag führte zu einer schöpferischen Pause, bis sich Brahms in den 1880er Jahren mit einem weiteren, aber umgekehrt gewichteten Paar zu Wort meldete. Die Vierte Symphonie (1885) wird dank ihrer unübertroffenen motivischen Konzentration und Stringenz zurecht als Ziel- und Endpunkt des Symphonikers Brahms wie der gesamten Gattung gefeiert. Gegen diesen Rang vermag die Dritte (1883) – ohnehin die kürzeste der Brahms-Symphonien –

nicht anzukommen. Dass sie unmittelbar zum Publikumsliebbling avancierte, machte sie in den Augen einer Musikkritik, die dem Urteil des breiten Publikums misstraute, überdies suspekt.

Um die Dritte Symphonie in ihrer Eigenart würdigen zu können, ist diese Gesamtschau indes hinderlich. In der Tat deuteten die historischen Umstände des Jahres 1883 eher auf einen Meilenstein hin. Brahms' 50. Geburtstag wurde auf dem Niederrheinischen Musikfest im Mai mit großer Opulenz begangen. Unter seiner Leitung erklang die Zweite Symphonie im Kölner Gürzenichsaal. Bei der umjubelten Aufführung des Zweiten Klavierkonzerts, seinem letzten abgeschlossenen symphonischen Werk, übernahm Brahms selbst den Solopart. Spätestens mit dem Tod Richard Wagners im Februar 1883 konnte ihm seine Stellung als führender deutscher Komponist kaum mehr streitig gemacht werden. Sogar die »Neudeutschen« kamen nicht mehr umhin, Brahms ihren Tribut zu zollen. Auf der Leipziger Jahresversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, dem Forum der »Zukunftsmusik« schlechthin, wurden das Violinkonzert und der *Gesang der Parzen* neben Werken von Wagner und Liszt aufs Programm gesetzt. Vielleicht war es diese versöhnliche Geste, die Brahms dazu bewog, seinem »Kontrahenten« Wagner ein klingendes Denkmal zu setzen. In den überleitenden Takten zum zweiten Thema des Kopfsatzes der Dritten Symphonie zitiert Brahms beiläufig einen Passus aus dem Sirenenengesang des von ihm besonders geschätzten *Tannhäuser*. Die eigenhändige Partitur der Pariser Venusberg-Szene zierte sogar seine Autographensammlung, bis Wagner ihn zur Rückgabe nötigte.

### Glückliche Sommerwochen in Wiesbaden

Ob Brahms tatsächlich, wie Robert Bailey vermutet, im zweiten Satz den Schlussakt der *Götterdämmerung* anklingen lässt (Brünnhilde: »lautrer als er liebte kein anderer!«), ist zweifelhaft. Wenn Brahms sich aber nicht vom Rhein des *Rings* inspirieren ließ, dann gewiss von der landschaftlichen Schönheit des Rheintals – einschließlich ihrem Niederschlag in der Kunst, wie die frappierende Ähnlichkeit des ersten Themas mit dem Beginn der *Rheinischen Symphonie* seines Mentors Robert Schumann verrät. Die Sommerfrische des Jahres 1883 verbrachte Brahms im Kurort Wiesbaden, wo er ausgedehnte Spaziergänge in den Taunus oder auf den Neroberg unternahm. Der langjährige Freund und Weingutsbesitzer Rudolf von Beckerath sorgte nicht nur für Logis, sondern steuerte auch einen guten Tropfen zu den vielen geselligen Abenden bei, die Brahms mit Besuchern verbrachte. Neben seiner langjährigen Vertrauten Clara Schumann traf sich Brahms besonders gerne mit der 26-jährigen Altistin Hermine Spies, der er künstlerisch und persönlich (bis hin zu vermuteten Heiratsabsichten) Zuneigung entgegenbrachte. All dies schuf ein quasi familiäres Umfeld, in dem Brahms ungestört und von äußerem Druck unbehelligt komponieren konnte.

Unter diesen Rahmenbedingungen ging Brahms seine »Wiesbadener Symphonie« (wie er sie selbst mitunter titulierte) relativ flott von der Hand. Die autographe Partitur weist ungewöhnlich wenige Korrekturen und Änderungen auf. Und der schnelle Kompositionsprozess beförderte eine besonders ausgewogene und stringente Gesamtkonzeption: Die beiden Außensätze sind durch frappierende Wechsel des Tongeschlechts kontrastierend miteinander verbunden. Während Moll-Symphonien den Weg zur Dur-Tonika beschreiten, verbleiben Dur-Symphonien normalerweise in der Dur-Tonart. Brahms dagegen wählt den Umweg über f-Moll, das sich hartnäckig behauptet, bis im *Finale* die Coda schließlich F-Dur in seine Rechte setzt. Die beiden Binnensätze bewegen sich ebenfalls auf der gleichen Tonstufe, die zuerst in Dur (*Andante*) erklingt und dann in Moll (*Poco Allegretto*). Mit dieser Abweichung vom herkömmlichen Tonartenschema schafft Brahms eine Balance aller vier Sätze, die sich symmetrisch in eine Dur- und eine Moll-Hälfte teilen.

Die näheren Entstehungsumstände der Symphonie liegen weitgehend im Dunkeln. Brahms ließ sich ungern in die Karten schauen, und dies erst recht, wenn er größere Projekte verfolgte. Dass die Komposition bereits abgeschlossen war, »entschlüpfte ihm nur so geräuschweise«, wie Clara Schumann anlässlich seines Geburtstagsbesuchs am 13. September in ihrem Tagebuch festhielt. Aber allein das gesteigerte öffentliche Interesse, das Brahms 1883 genoss, beförderte Gerüchte. Als ein gewisser »Mahr« (vermutlich der Joachim-Schüler Emil) im August in einer Zeitung ausplauderte, Brahms hätte eine neue Symphonie in Arbeit, übersandte er den Artikel im Sommer mit einem halbherzigen Dementi an seinen Verleger Simrock: »Aus Inliegendem können Sie

sehen, wie ich meine Zeit hinbringen – – – soll! Ich kenne aber einstweilen Herrn Mahr gar nicht, habe hier zum erstenmal den Namen gelesen!!« Zu diesem Zeitpunkt war die Symphonie tatsächlich bereits weit gediehen. Ausgewählte Kollegen, darunter der Dirigent Franz Wüllner, erhielten bei ihren Wiesbaden-Aufenthalten einen Einblick in die Partitur. Anderen spielte Brahms großzügig mehrere Sätze am Klavier vor. Dass selbst flüchtige Bekannte, wie der durchreisende Geiger Hubert Ferdinand Kufferath aus Brüssel, in den Genuss einer solchen Privatdarbietung kamen, ist ungewöhnlich, zeugt aber von den endgültig überwundenen Zweifeln daran, sich in der großen symphonischen Form ausdrücken zu können.

Das neu gewonnene Selbstvertrauen gründet, so paradox dies klingen mag, in einer kammermusikalischen Verankerung der »Dritten«. Im Gegensatz zu früheren Orchesterwerken, bei denen der Klavierauszug erst im Nachhinein für die breitere Vermarktung vom Verlag erstellt wurde, kümmerte sich Brahms hier von Anfang an um eine vollgültige Fassung für zwei Klaviere. Die Klavierfassung, die sogar noch wenige Wochen vor der Orchesterpartitur im Druck erschien, diente Brahms ferner zu einer Reihe von Vor-Premieren im Salon des Wiener Klavierbauers Friedrich Ehrbar. Zwischen dem 9. und 24. November 1883 spielte Brahms seine Symphonie im kleinen Kreis Freunden und Vertrauten vor. Diese Privataufführungen nutzte er obendrein, um den Dirigenten der öffentlichen Uraufführung, Hans Richter, mit dem Werk und seiner »authentischen« Realisierung vertraut zu machen. Die doppelte Konzeption für Salon und Konzertsaal sollte Brahms auch bei seiner Vierten Symphonie beibehalten. Noch in der späten Kammermusik blieb er dem Verfahren treu, neue Kompositionen zunächst im privaten Umfeld seiner nächsten Freunde und Vertrauten, deren Urteil ihm wichtig war, vorzutragen, bevor er den Schritt an die breite Öffentlichkeit wagte.

### **Motivische Arbeit über alle Formteile**

Wenn der Symphoniker Brahms insgesamt versuchte, wie Dahlhaus treffend formulierte, »zwischen kammermusikalischen Prämissen und dem Willen zur großen Form« zu vermitteln, so kommt der Dritten in dieser Hinsicht eine bahnbrechende Bedeutung zu. Die motivische Entwicklungsarbeit ist nicht auf die ohnehin äußerst knapp gehaltenen Durchführungen beschränkt, sondern zieht sich satzübergreifend durch das gesamte Werk. Bisweilen werden die Querbezüge dem Hörer mit großem symphonischem Gestus vorgeführt, etwa wenn das eröffnende Motto in der Coda des Finalsatzes prominent wieder erscheint. In den meisten Fällen aber ist die motivische Verzahnung so subtil in den Orchestersatz eingewoben, dass man sie nur mit kammermusikalisch geschulten Ohren erkennen kann. Auch wenn das thematische Material zunächst organisch und geschlossen erscheint, trägt es bereits den Keim seiner Destabilisierung in sich, die sich in tonaler Ambivalenz (in der Gravitation zur »falschen« Tonart) oder in das Taktgehäuse sprengenden metrischen Dehnungen und Verschiebungen äußert.

### **Changieren zwischen Dur und Moll**

Prägend für die gesamte Symphonie ist ein dreitöniges Kopfmotiv, das sich allerdings, anders als in der Zweiten, der variierenden Entwicklung widersetzt und meist unverändert wiederkehrt. Wie ein Orchestervorhang erheben sich zu Beginn drei mächtige Bläserakkorde, die als Harmonisierung der Tonfolge F-As-F (vielleicht ein Rekurs auf ein anderes Werk der Kammermusik, die dreißig Jahre zuvor komponierte F-A-E-Sonate) bereits Zweifel an der Grundtonart F-Dur säen. Dieses Changieren zwischen Dur und Moll bildet eines der motivisch-thematischen »Probleme«, die sich durch alle vier Sätze ziehen und damit so etwas wie das »abstrakte« Programm eines ansonsten als »absolute Musik« konzipierten Werkes bilden. Sogar seine engen Vertrauten, die programmatischen Deutungen sonst skeptisch gegenüberstanden, konnten sich einer poetischen Lesart der Dritten Symphonie nicht verschließen. Clara Schumann empfand sie als elegische »Wald-Idylle«, und Joseph Joachim fühlte sich unwillkürlich sogar an die griechische Mythologie erinnert: »Und sonderbar, so wenig ich das Deuteln auf Poesie in der Musik in der Regel liebe, werde ich doch bei dem Stück (und nur bei wenigen andern in dem ganzen Musikbereich geht es mir ebenso) ein bestimmtes poetisches Bild nicht los: Hero und Leander!« Dieser poetischen Dimension konnten sich nicht einmal die »Neudeutschen« entziehen. Ihre Versuche, die Wiener Uraufführung gezielt zu stören, verlief im Sande, weil auch die

unwilligen Zuhörer merkten, wie Brahms durch bestimmte formale Prozesse eine »Geschichte« unbestimmten Inhalts zu erzählen vermochte. Da Brahms die eigentliche Motivgeschichte aber erst in der abschließenden Coda enthüllt, konnte er gleichzeitig seinen Gegnern ein Schnippchen schlagen. Mit der Dritten feierte Brahms seinen größten unmittelbaren Erfolg über alle Lagerkämpfe hinweg. Dass dieser zugleich ein Bekenntnis zur absoluten Symphonie war, dürfte ihn insgeheim besonders gefreut haben.

## »Trotz der vielen großen Arbeit so voll tiefer Leidenschaft«

### Zu Johannes Brahms' Vierter Symphonie

Von Egon Voss

#### Lebensdaten des Komponisten

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

#### Entstehungszeit

Sommer 1884 (1. und 2. Satz) und 1885 (3. und 4. Satz) in Mürzzuschlag, Steiermark

#### Uraufführung

25. Oktober 1885 in Meiningen durch die Herzogliche Hofkapelle unter der Leitung des Komponisten

#### Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 20./21. Oktober 1949 in der Aula der Universität unter Eugen Jochum  
Weitere Aufführungen u. a. unter Otto Klemperer, William Steinberg, Karl Böhm, Michael Gielen, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Iván Fischer, Lorin Maazel, Fabio Luisi, Mariss Jansons, Andris Nelsons und Daniel Harding  
Zuletzt auf dem Programm: 10./11. Oktober 2019 im Münchner Herkulessaal sowie auf der anschließenden Herbsttournee unter Mariss Jansons. Die Vierte Symphonie stand auch auf dem Programm von Mariss Jansons' letztem Konzert am 8. November 2019 in der New Yorker Carnegie Hall.

Johannes Brahms repräsentierte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Gegenpartei zu den sogenannten »Neudeutschen«, wie man die Komponisten um Franz Liszt und Richard Wagner nannte. Sie waren die Fortschrittlichen, Brahms dagegen galt als konservativ, wenn nicht als rückschrittlich.

Völlig falsch war diese Einschätzung nicht, wie auch seine Vierte Symphonie zeigt. Allein schon die Tatsache, dass Brahms an der Gattung der Symphonie festhielt, deren Ende Wagner bereits um 1850 verkündet hatte, erweist ihn als Traditionalisten. Brahms komponierte absolute Musik und scherte sich nicht um Programmatik, wie sie die »Neudeutschen« – man denke an Liszts Symphonische Dichtungen – als das Nonplusultra moderner Musik ausgaben. Demgemäß hat seine Vierte Symphonie die klassischen vier Sätze: *Allegro*, *Andante*, *Scherzo*, *Allegro*, und auch in ihrer Ausdehnung – die Symphonie dauert 35 bis 40 Minuten – überschreiten diese vier Sätze die traditionell üblichen Maße nicht. Brahms lehnte den »sogen. freien künstlerischen Vortrag« der »Neudeutschen« ab, plädierte stattdessen für die Einheit des Tempos, in der er – wie die Wiener Klassiker – die Garantie für die Einheit des Symphoniesatzes sah. Selbst die zugrunde liegenden Formmodelle sind altbewährte Muster, wie man sie aus der Wiener Klassik kennt, auch wenn Brahms sie modifiziert. Mit der Form der Chaconne oder Passacaglia im vierten Satz wandte er sich noch weiter zurück, nämlich ins 17. und 18. Jahrhundert. Ihr Thema stammt nicht zufällig von Johann Sebastian Bach. Doch zugleich bezog er sich auf Beethoven. Als ihm entgegengehalten wurde, die Form des letzten Satzes sei »kein rechter Abschluß für die Symphonie«, erwiderte er, »das Finale der ›Eroica‹ sei zwar keine Chaconne, aber doch ein ziemlich strenger Variationensatz, der das festliegende Bassthema gehörig respektiere«.

## Augenmusik

Bezug zur älteren Musikgeschichte findet sich auch an anderen Stellen und in anderen Zusammenhängen. Im ersten Thema des zweiten Satzes verwendet Brahms die alte Kirchentonalart Phrygisch (ein e-Moll mit ›f‹ statt ›fis‹ als zweite Stufe), und in den Variationen 15 und 16 des vierten Satzes greift er den in der Barockzeit so beliebten Sarabanden-Rhythmus auf. Nicht zuletzt aber die satztechnische Kunstfertigkeit, die gleichsam Takt für Takt den Bezug zu den Traditionen des Komponierens verrät, weist Brahms als Meister seines Fachs aus. Diese Meisterschaft war wohl gemeint, als die Universität Breslau 1879 Brahms den Ehrendokortitel verlieh und dies mit der allerdings problematischen Begründung tat, er sei »artis severioris in Germania nunc princeps« (»derzeit der Führende der ernsteren Kunst in Deutschland«) – was den »Neudeutschen« verständlicherweise nicht gefiel. Wahrscheinlich aber sollte »severus« als »streng« verstanden werden, als Hinweis nämlich auf den »strengen Stil«, wie man die polyphone und kontrapunktische Satzkunst traditionellerweise nannte. Damit war der Ehrendoktor geradezu eine Verpflichtung zur traditionell-handwerklichen Gediegenheit des Komponierens. Und dieser kam Brahms nach, wie ganz besonders seine Vierte Symphonie von 1884/1885 zeigt.

Gerade durch ihre Verwurzelung in der Tradition ist diese Symphonie ein äußerst komplexes Werk. Das fiel schon Brahms' Zeitgenossen auf. Die mit Brahms befreundete Pianistin Elisabet [sic!] von Herzogenberg beispielsweise schrieb im September 1885, nachdem sie den ersten Satz (*Allegro non troppo*) kennengelernt hatte: »Es ist mir, als wenn eben diese Schöpfung zu sehr auf das Auge des Mikroskopikers berechnet wäre, als wenn nicht für jeden einfachen Liebhaber die Schönheiten alle offen da lägen, und als wäre es eine kleine Welt für die Klugen und Wissenden, an der das Volk, das im Dunkeln wandelt, nur einen schwachen Anteil haben könnte. Ich habe eine Menge Stellen erst mit den Augen entdeckt und mir gestehen müssen, daß ich sie nur mit den Ohren meines Verstandes, nicht mit den sinnlichen und gemütlichen aufgefaßt hätte, wenn mir die Augen nicht zu Hilfe gekommen wären.«

Was Elisabet von Herzogenberg beschrieb, nennt man gemeinhin »Augenmusik«. Der Begriff weist auf eine Konsequenz hin, die das Komponieren auf dem Papier, das Übersetzen der Musik in die Notenschrift fast zwangsläufig mit sich bringt. Komponieren ist nicht nur eine Sache der Ohren, sondern auch der Augen, was heißt, dass der Komponist Techniken anwenden kann, deren Resultate zwar in der Partitur zu erkennen, in der Aufführung aber nur schwer oder gar nicht zu hören sind, wie etwa Thementumkehrungen. Das Phänomen ist so alt wie das Aufzeichnen von Kompositionen selbst. Brahms steht auch damit in einer langen Tradition.

Aber auch jenseits dessen, was der Partiturläser entdeckt, dem Hörer aber eher entgeht, ist die Musik von Brahms' Vierte Symphonie voller satztechnischer Feinheiten und Raffinessen, seien es die motivischen Beziehungen, seien es die kanonischen Verknüpfungen. Brahms mutet dem Hörer allerhand zu. Sehr drastisch kommt das in einer Äußerung zum Ausdruck, die dem berühmten Wiener Kritiker und Brahms-Apologeten Eduard Hanslick zugeschrieben wird; er soll nämlich nach dem ersten Anhören des ersten Satzes (gespielt auf zwei Klavieren) gesagt haben: »Den ganzen Satz über hatte ich die Empfindung, als ob ich von zwei schrecklich geistreichen Leuten durchgeprügelt würde.«

## Spiel mit den Hörerwartungen

Es handelt sich – und darin mag für die Zeitgenossen das Problem bestanden haben – nicht nur um eine von der Tradition getragene Komplexität des Komponierens, sondern ebenso sehr um deren Verbindung zur aktuellen Musik der Zeit. Brahms war bei aller Tradition, an der er festhielt, kein Klassizist. Das zeigen etwa die Harmonik und die Rhythmik, die denen der »Neudeutschen« nicht nachstehen, nur dass Brahms das Avancierte eher versteckt als herausstellt und stets seine eigenen Wege geht. Brahms weckt die Erwartungen seiner Zuhörer, um dann mit ihnen zu spielen. Im ersten Satz scheint es so, als beginne nach Abschluss der Exposition deren Wiederholung, doch der Schein trügt. In Wahrheit beginnt die Durchführung, was der Hörer jedoch erst später merkt. Ähnlich verwirrend erscheint die Reprise. Sie tritt derart abgewandelt auf, dass sie wie ein Teil der Durchführung wirkt. Wieder wird der Hörer überrascht, der abermals erst im weiteren Fortgang der Musik begreift, dass er sich bereits im neuen Formteil befindet. Die pompöse Apotheose des Hauptthemas am Schluss des Satzes wirkt daher wie die eigentliche Reprise.

Der zweite Satz (*Andante moderato*) ist, grob betrachtet, vierteilig: Auf einen ersten Themakomplex in der Grundtonart folgt ein zweiter in der Dominante, danach werden beide Abschnitte wiederholt, wobei der zweite in der Grundtonart auftritt. Doch so klar und eindeutig ist die Lage in Wirklichkeit nicht. Das erste Thema wird bereits vor dem zweiten wiederholt, und an seine Wiederkehr nach dem zweiten Thema schließt sich etwas an, das nichts Anderes ist als eine Durchführung, wie überhaupt die permanente motivische Arbeit die Grenzen der vorgegebenen Form gleichsam permanent unterwandert.

Im dritten Satz (*Allegro giocoso*), dem die Sonatensatzform zugrunde liegt, erklingt das Hauptthema in der Reprise nicht im Zusammenhang, sondern irritierenderweise aufgeteilt in seine Bestandteile. Es schiebt sich jeweils Anderes dazwischen, vor allem ein Abschnitt in langsamerem Tempo, der wie das Trio in einem herkömmlichen Scherzo wirkt.

Das Spiel geht auch im vierten Satz (*Allegro energico e passionato*) weiter. Obwohl durch die altertümliche Form der Chaconne oder Passacaglia von der Sonatensatzform denkbar weit entfernt, gibt es doch eine Wiederkehr der Anfangsgestalt des Themas, die wie eine Reprise wirkt. Andererseits geht dieser Reprise ein Abschnitt voraus, der nach Taktart und Charakter wie der lyrische Mittelteil einer Bogenform wirkt. Das Thema des Satzes übernahm Brahms aus der Bach-Kantate *Nach dir, Herr, verlangst mich*, BWV 150, allerdings nicht, ohne es merklich zu verändern. Er dehnte es auf acht Takte aus und schob vor allem einen Takt mit einer chromatischen Erhöhung ein, wodurch es unüberhörbar in Brahms' eigene Zeit übersetzt erscheint. Und dass gerade diese »Modernisierung« Brahms besonders wichtig war, zeigt die Coda des Satzes. Der chromatische Anstieg vom »h« bis zum »f« ist gleichsam die Apotheose des in das Thema eingeschobenen Halbtonschritts.

Mit Chaconne oder Passacaglia bezeichnet man eine Variationenform, in der permanent an einem Thema, meist ausschließlich im Bass, festgehalten wird, zugleich aber alle übrigen Stimmen sich frei entfalten können. Im vierten Satz von Brahms' Vierte Symphonie folgen dem Thema nicht weniger als 30 Wiederholungen, und doch entsteht nicht der Eindruck der fortwährenden Repetition des Immergleichen. Vom Ostinato ist man weit entfernt, weil Brahms das Thema, das er einerseits zwar mit großer Eindringlichkeit präsentiert, andererseits aber immer wieder zugunsten der übrigen Stimmen ins Unauffällige zurücknimmt. Er versteckt es geradezu in Tonsatz und Harmonie. Man könnte meinen, er wolle die zugrunde liegende Form der Chaconne oder Passacaglia verschleiern. Dem steht jedoch entgegen, dass er streng dem Prinzip der festumrissenen Variation folgt. Der Satz ist eine Variationenfolge, in der sich Charakter an Charakter reiht, und dies gestaltet von einer schier unerschöpflichen Phantasie. Brahms' Biograph Max Kalbeck sprach deshalb von der »Krone aller Brahms'schen Variationensätze«.

Das Gegengewicht zur Fülle der unterschiedlichen und kontrastierenden Charaktere ist Brahms' subtile Fähigkeit, die Grenzen zu überspielen und zwischen den Variationen zu vermitteln, ein Vermögen, das Richard Wagners berühmter »Kunst des Ueberganges« nicht nachsteht. Elisabeth von Herzogenberg nannte das im September 1885 den »durchgehenden Zug, der aus der Vielheit eine Einheit macht«, womit sie sich auf den ersten Satz bezog.

Nun könnte man meinen, Brahms' Vierte Symphonie sei für den Hörer nichts anderes als eine harte Nuss, vergleichbar mit Kompositionen wie der *Kunst der Fuge* oder dem *Musikalischen Opfer* von Bach. Dem hat Brahms vorgebeugt. Auch in der Vierten Symphonie gilt, was seine gesamte Musik auszeichnet: Sie ist von einer Wärme und spontan wirkenden Lebendigkeit, dass auch derjenige seine Freude daran hat, dem die kompositorische Kunst verborgen bleibt. Hans von Bülow, der als erster nach Brahms die Symphonie dirigierte, sagte von ihr: »Athmet beispiellose Energie von a bis z.« Und Clara Schumann meinte: »trotz der vielen großen Arbeit so voll tiefer Leidenschaft«.



## Zu der Dritten und Vierten Symphonie von Johannes Brahms

*Die noch ungedruckte Dritte Symphonie von Brahms. Ein wahres Fest – mehr noch für den entzückten Menschen und Musiker in uns, als für den Kritiker, der hinterher beschreiben soll, wie die neue Symphonie von Brahms aussieht und was alles schön daran ist. Nun gehört es weder zu den seltenen, noch zu den unerklärlichen Mißgeschicken, daß die Beredtsamkeit des Kritikers um so tiefer sinkt, je höher die des Componisten sich emporgeschwungen. Die Wortsprache ist nicht sowohl eine ärmere, als vielmehr gar keine Sprache der Musik gegenüber, da sie letztere nicht zu übersetzen vermag. [...]*

*Hofcapellmeister Hanns Richter hat jüngst in einem sinnigen Trinkspruche die neue Symphonie auf den Namen »Eroica« getauft. In der That, wenn man die erste Brahmssche Symphonie in C-moll als »Pathetische« oder »Appassionata«, die zweite in D als »Pastoral-Symphonie« bezeichnet, so darf füglich die neue F-dur-Symphonie von Brahms seine »Eroica« heißen. Völlig zutreffend ist das Schlagwort freilich nicht, denn nur der erste und der letzte Satz will uns »heroisch« anmuthen. In seiner C-moll-Symphonie stürzte sich Brahms schon mit den ersten dissonirenden Tacten in verzweifelnder Leidenschaftlichkeit in ein finsternes Faustsches Grübeln; das an den Schlußsatz von Beethovens »Neunter« anklingende Finale ändert mit seiner spät errungenen Versöhnung nichts an dem wesentlich pathetischen, ja pathologischen Charakter dieser Tondichtung, in welcher ein leidendes, krankhaft aufgeregtes Individuum sich ausspricht. Zu dieser ersten Symphonie bildet die Zweite in D-dur ein friedliches, fast pastorales Gegenstück; während dort der Donner des alten Beethoven nachgrollt, hören wir hier wie aus holder Ferne die Stimmen Mozarts und Haydns. Brahms' Dritte Symphonie ist thatsächlich wieder eine neue. Sie wiederholt weder das schmerzliche Schicksalslied der Ersten, noch die heitere Idylle der Zweiten; ihr Grundton ist selbstbewußte, thatenfrohe Kraft. Das Heroische darin hat keinen kriegerischen Beigeschmack, führt auch zu keinerlei tragischem Akte, wie der Trauermarsch in der »Eroica« einer ist. In ihrem musikalischen Charakter erinnert sie an die gesunde Vollkraft der zweiten Beethovenschen Periode, nirgends an die Seltsamkeiten der letzten; zwischendurch zittert stellenweise das romantische Dämmerlicht Schumanns und Mendelssohns.*

*Eduard Hanslick, aus der Rezension zur Uraufführung der Dritten Symphonie*

*Es geht mir eigen mit dem Stück; je tiefer ich hineingucke, je mehr vertieft auch der Satz sich, je mehr Sterne tauchen auf in der dämmerigen Helle, die die leuchtenden Punkte erst verbirgt, je mehr einzelne Freuden habe ich, erwartete und überraschende, und um so deutlicher wird auch der durchgehende Zug, der aus der Vielheit eine Einheit macht. Man wird nicht müde, hineinzuhorchen und zu schauen auf die Fülle der über dieses Stück ausgestreuten geistreichen Züge, seltsamen Beleuchtungen, rhythmischer, harmonischer und klanglicher Natur, und Ihren feinen Meißel zu bewundern, der so wundersam bestimmt und zart zugleich zu bilden vermag; und so viel steckt darin, daß man gleichsam wie ein Entdecker und Naturforscher frohlockt, wenn man Ihnen auf alle Schliche Ihrer Schöpfung kommt!*

*Aber da ist auch der Punkt, wo ein gewisser Zweifel anhakt, der Punkt, den mir selber ganz klarzumachen mir so schwer wird, geschweige denn, daß ich 'was Vernünftiges darüber vorzubringen wüßte. Es ist mir, als wenn eben diese Schöpfung zu sehr auf das Auge des Mikroskopikers berechnet wäre, als wenn nicht für jeden einfachen Liebhaber die Schönheiten alle offen da lägen, und als wäre es eine kleine Welt für die Klugen und Wissenden, an der das Volk, das im Dunkeln wandelt, nur einen schwachen Anteil haben könnte. Ich habe eine Menge Stellen erst mit den Augen entdeckt und mir gestehen müssen, daß ich sie nur mit den Ohren meines Verstandes, nicht mit den sinnlichen und gemüthlichen aufgefaßt hätte, wenn mir die Augen nicht zu Hilfe gekommen wären. Schieben Sie das auf die abstrakte Art meiner Bekanntschaft mit dem Stück, das natürlich gehört sein will, um seine ganze Kraft zu offenbaren – etwas bleibt vielleicht wahr daran, wenn nicht, so bin ich selig, mich getäuscht zu haben. – Mich will bedünken, daß, wenn es in der Gesamtwirkung dennoch einfach und unmittelbar erscheint, es dies gleichsam nur auf Kosten der darüber ausgebreiteten Schlinggewächse geistreicher Detailkombinationen erreichen kann, über die man hinwegsehen muß, um den Kern voll und ganz zu schmecken und zu genießen. Man ist förmlich wie auf der Jagd nach einem Brocken dieses und jenes Themas, ja, wo es einmal auch nicht steckt, wittert man es und wird unruhig. Man möchte einmal die Hände*

*fallen, die Augen schließen und dumm sein dürfen, an dem Herzen des Künstlers ruhen, und nicht so rastlos von ihm in die Weite getrieben werden. Man fühlt wohl, wie man wächst in seiner Hand, und daß nur er so scharf blickt und uns geistig so erregen kann; aber da wir ihn auf andern Wanderungen schon kennen gelernt, wo er gewaltig und sänftigend zugleich auf uns wirkte, so träumen wir davon und möchten wieder ebenso an seiner Seite schreiten.*

*Elisabet von Herzogenberg, aus einem Brief an Johannes Brahms, September 1885*

Liebes Konzertpublikum,

zu unserem großen Bedauern musste Herbert Blomstedt seine Aufführungen der vier Brahms-Symphonien mit dem BRSO krankheitsbedingt absagen. Das Interview, das wir für die geplanten Konzerte mit ihm geführt haben, möchten wir Ihnen dennoch nicht vorenthalten. Wir freuen uns, dass er auf diese Weise mit seinen Gedanken unter uns sein kann.

## **Das Maß der Dinge**

### **Herbert Blomstedt im Gespräch über die Symphonien von Johannes Brahms**

*Sie bezeichnen Brahms einmal als einen Ihrer absoluten Favoriten. Wie hat sich Ihre Beziehung zu seiner Musik entwickelt? Gab es Erlebnisse, die Sie besonders geprägt haben?*

Das hat bereits in meiner Kindheit begonnen. Meine Mutter war Pianistin, vom Interpretationstyp her eine romantische Virtuosin. Aber sie hat auch die Brahms-Walzer gespielt. Das gehört zu meinen ersten Erinnerungen (*singt den Walzer in As-Dur aus op. 39*). Ich konnte nie genug davon bekommen. Vor allem die Modulationen haben mich sehr bewegt (*singt weiter*). Später, während der Zeit, in der unsere Familie in Göteborg lebte, ging ich zweimal wöchentlich ins Symphoniekonzert. Das Konzerthaus war damals ganz neu und akustisch eines der besten der Welt. Und es kamen regelmäßig großartige Gastdirigenten nach Göteborg, zum Beispiel Wilhelm Furtwängler. Von ihm erhielt ich mein erstes Autogramm, ich war 13 oder 14 Jahre alt, das war unvergesslich. In dieser Zeit jedenfalls habe ich auch die Brahms-Symphonien oft gehört. Die Klangwelt dieser Musik hat mich sofort umfassen, sowohl intellektuell als auch emotional. Es waren für mich immer Höhepunkte.

*Was ist das Spezifische an der Brahms'schen Klangwelt? Eigentlich passiert im Orchester nichts Spektakuläres, und doch ist der Klang so eigen.*

Das ist ein Mirakel. Es ist alles sehr gekonnt und ausgeklügelt, aber man merkt es nicht. Man spürt nur die Wärme, die Natürlichkeit und den Fluss. Auch ich kann schöne Melodien schreiben, aber das klingt dann sehr gewollt und hat nicht diesen Zauber. Einen solchen Klang wie den von Brahms kann nur ein Komponist erschaffen, der dies alles bereits in sich hat. Brahms instrumentiert seine Orchesterwerke mit demselben Orchester wie Beethoven, es gibt nur wenige Unterschiede. Drei Posaunen kommen hinzu, manchmal eine dritte Trompete, in der Zweiten Symphonie gibt es eine Tuba, in der Vierten Symphonie eine Piccoloflöte. Aber Brahms wendet das Orchester in einer anderen Weise an. Er instrumentiert sehr detailreich und mit größtem Gespür für die besondere Qualität jedes einzelnen Instrumentes. Es wäre nicht vorstellbar, dass eine Melodie der Oboe plötzlich von einem ganz anderen Instrument gespielt wird. Alles ist sehr charakteristisch. Brahms hatte da große Vorbilder, er kannte zum Beispiel hervorragende Klarinettenisten, deren Spiel ihn bis an sein Lebensende bezaubert hat. Das hört man auch in seiner späten Kammermusik für Klarinette, etwa im Klarinettenquintett.

*Gerade die Klarinette, aber auch das Horn, setzt Brahms besonders warmtönend ein ...*

Ja, es umfängt einen. Zugleich ist alles so intelligent ausbalanciert, dass es nie zu viel und nie zu wenig ist. Das ist eben das Maß der Dinge. Wenn Brahms etwas sehr Schönes gefunden hat, verwendet er es nie im Übermaß. Es gibt immer eine emotionale Bremse. Brahms sagte ja über sich selbst, er sei ein totaler Melancholiker. Vollkommen glücklich war er nie. Selbst in den schönsten Momenten und in den hellsten Dur-Werken wie der Zweiten Symphonie zaubert er auf einmal einen Moll-Akkord hinein, und zwar so geschickt, dass man es nicht als fremd wahrnimmt. Zum Beispiel beim ersten Einsatz der Posaunen im ersten Satz. Vor dem Akkord der Posaunen erklingt ein Paukenwirbel. Dadurch bekommt die Stelle etwas Ominöses, etwas Erschreckendes, und doch passt es sehr gut in diese elegische Stimmung. Das ist einfach seine Kunst. Wenn jemand eine große Erfindung macht, muss er nicht gleich die ganze Welt davon überzeugen – wie Mahler (*schmunzelt*). Mahler kennt keine Grenzen. Aber bei Brahms gibt es immer eine Grenze, sie liegt sehr tief, und er liebt es, dem Hörer nur Andeutungen zu geben. Das ist ein wesentlicher Teil des Zaubers seiner Musik. Man streckt einfach die Waffen und ergibt sich. Hier liegt übrigens auch die Gefahr für den Interpreten. Man darf nicht zu sehr schwelgen und muss immer die Kontrolle wahren.

*Brahms' Musik ist auf der einen Seite strukturell extrem dicht und durchgearbeitet – Vieles ist voneinander abgeleitet und aufeinander bezogen. Und trotz dieser Strenge spricht sie den Hörer so unmittelbar an. Wie kommt das?*

Das ist menschlich – musikalisch ist menschlich. Das Schönste an der Musik ist, dass sie das totale Erlebnisspektrum unserer Seele abbildet. Brahms' Musik ist sehr anspruchsvoll und gleichzeitig sehr direkt, keine Musik nur für Kenner, sondern für jeden. Sie geht tief in den Hörer hinein, auch wenn man nicht versteht, warum. Mozart hat ja so schön gesagt, er komponiere »Musik für aller Gattung Leute – ausgenommen für lange Ohren nicht«.

*Hören Sie in der Musik auch Brahms' Persönlichkeit?*

Brahms war ein sehr komplizierter Mensch, wie eigentlich jeder von uns. Wir verbergen das nur, weil wir uns wünschen, eindeutig so oder so zu sein. Brahms akzeptierte sich selbst, aber er gewährte nur in wenigen Momenten seiner Musik Einblicke in seine Persönlichkeit. Er musste sich ja geradezu verteidigen, weil die Zweite Symphonie so glücklich war, und so betonte er, dass er ein melancholischer Mensch sei – was in der Symphonie tatsächlich auch zum Vorschein kommt. Ich finde, gerade diese Doppelbödigkeit macht den Menschen reich und interessant. Bei einem schaffenden Künstler sollte alles aus einem reichen Fundus kommen, nicht von einem Charakter, der nur eine Richtung kennt. Brahms' Vater war Restaurantmusiker, und so wusste Brahms ganz genau, welche Knöpfe er drücken musste, um auch einfache musikalische Bedürfnisse zu erfüllen. Aber er selbst war ein Suchender und äußerst wählerisch, das kann man auch an seinen Symphonien sehen. An der Ersten Symphonie hat er jahrelang gearbeitet. Das Material lag da und hat geglüht, aber er konnte die Glut noch nicht entfachen. Als er die Symphonie endlich vollendet hatte, war sie ungemein reich. Man kann diese komplizierte Seele nur ahnen. Aber das macht es eben groß.

*Wie anspruchsvoll ist es für den Hörer, die vielen motivischen Bezüge zu hören?*

Das ist sehr anspruchsvoll, wenn er es überhaupt hört. Die Musik ist so komponiert, dass man sie auch oberflächlich hören kann und ein großes Erlebnis hat. Schon von dieser ersten Begeisterung kann man sehr lange zehren, aber natürlich erlebt man die Musik viel intensiver, wenn man tiefer in sie hineinhört. Die Erfahrung wird reicher, und auch das emotionale Verständnis wächst. Dafür muss man ein bisschen selektiv und analytisch hören können, was gar nicht so kompliziert ist, wie es klingt. Es braucht nur eine gewisse Aufmerksamkeit und vielleicht auch etwas Anleitung von Kollegen, die anderes hören als man selbst.


*Diente Brahms die musikalische Komplexität auch als Mittel, um sich vor zu viel Emphase zu schützen?*

Ja, das hat er auch selbst gesagt. Brahms war ein extrem scheuer Mensch. Er gab nur stückweise etwas von sich preis, und er liebte es zu täuschen. Dass er über seine Zweite Symphonie sagte, sie sei ein so trauriges Stück, und seinem Verleger empfahl, die Partitur mit einem Trauerrand zu drucken, war ein Täuschungsmanöver. Natürlich gibt es in der Symphonie kleine Momente von Abgründen, aber sie gehen schnell wieder vorbei. Der Durchschnittshörer merkt das zunächst gar nicht. Erst im Nachhinein wird einem bewusst, dass man auf gefährlichem Eis war. Genau das ist typisch für Brahms. Er war so ein überlegener Intellekt. Er spielt mit den Gefühlen seiner Hörer und hat Spaß daran, sie irrezuleiten. Aber das ist niemals böse gemeint, eher selbstkritisch. Sein Humor geht nie auf Kosten anderer. Brahms ist einerseits sehr direkt, zugleich macht er verborgene Mitteilungen, die man heraushören muss.


*Zum Beispiel?*

Zum Beispiel in der Dritten Symphonie. Sie ist ja die kürzeste der vier Symphonien, wenn auch nur um einige Minuten. Und diejenige, die am meisten vollgestopft ist mit Details. Ich habe sie oft dirigiert, aber erst vor ein paar Jahren entdeckt, dass die Sätze 2, 3 und 4 mit demselben Ton anfangen, mit einem C (*singt die Anfangsthemen der drei Sätze*). Und erst am Schluss des vierten Satzes geht das C zurück zur Hauptnote F, der Haupttonart, in der er schließen möchte. Die Symphonie endet mit einer wunderbaren, langen Abenddämmerung, in der man die Motive noch einmal hören kann. In den letzten Takten erklingt das Hauptmotiv vom Anfang der Symphonie in den Ersten Geigen, aber nicht wörtlich (*singt das Thema vom Beginn des 1. Satzes*), sondern verschleiert (*deutet die Schlussequenz an*):

Thema aus dem ersten Satz



Schlussequenz aus dem Finale



Das ist sehr schwer darzustellen, weil diese Stelle in den Geigen so leise und zart ist. Die Bläser können sich da kaum genug zurücknehmen. Brahms fordert das Unmögliche, und nur so erweitert er unseren Horizont.

*Die Zweite Symphonie eröffnet Brahms mit einem viertönigen Motto, das er, in Abwandlungen, über das ganze Werk hinweg immer wieder in seine Themen einflieht. Das kann man eigentlich ganz gut hören, oder?*

Auch nicht immer. Zum Beispiel das Thema im Finale (*singt*). Das hat einen völlig anderen Charakter, aber in den ersten vier Noten ist das Motto wieder versteckt. Oder das Thema des dritten Satzes (*singt*): Note und Nebennote – wieder dieselbe Idee.

Erster Satz



Dritter Satz



Vierter Satz

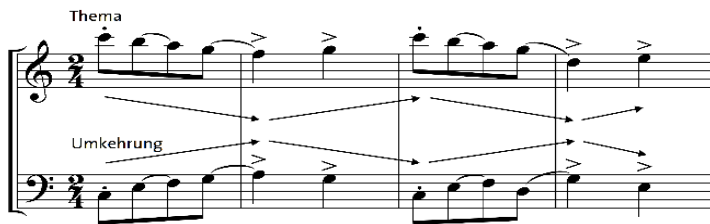


*Hat Brahms damit gerechnet, dass seine Hörer diese Dinge bemerken?*

Er wusste, dass in seinem Publikum Menschen sitzen, die sehr gute Ohren haben. Vielleicht hat er da ein bisschen Katz und Maus gespielt. Einen seiner größten Bewunderer, Eduard Hanslick, hat er völlig irreführt. Nachdem Hanslick eine erste Aufführung der Vierten Symphonie in einer Fassung für zwei Klaviere gehört hatte, sagte er, er habe sich gefühlt, wie wenn er von zwei sehr intelligenten Menschen durchgeprügelt worden wäre – und das, obwohl er als Kritiker, Musiker und Analytiker ein bestens trainiertes Gehör hatte. Das war also kein Lob (*lacht*). Viele von Brahms' besten Freunden haben seine Werke durchgesehen, bevor sie sie hören konnten, und haben das Bauwerk, das intelligente Gerüst studiert. Aber das Einfache, das für jeden Spürbare ist immer da, und das ist das Wesentliche.

*Nach der Vierten Symphonie war Brahms noch viele Jahre schöpferisch tätig. Warum hat er keine weitere Symphonie mehr geschrieben?*

Das ist eine interessante Frage. Ja, es sind nur vier Symphonien, aber was für welche! Das sind Riesen! Sie verdienen es natürlich, dass man sie mit einer Sonderlupe anschaut. Aber es ist auch wichtig, sich bewusst zu machen, dass Brahms nicht nur Symphoniker war. Er war – etwas aus der Ferne betrachtet – vor allem Liedkomponist. Das Sangbare hat ihn unendlich fasziniert. Er hatte ja seine professionelle Laufbahn als Musiker auch bei Chören begonnen, in Detmold und in Hamburg. Dort konnte er seinen Sinn für Alte Musik, die alten Tonarten und Gefühlswelten entwickeln. Wie sehr Brahms generell vom Liedhaften kommt, spürt man auch in seinen Instrumentalkompositionen, zum Beispiel in den vielen tänzerischen Sätzen. Nehmen wir das *Scherzo* der Vierten Symphonie (*singt das Thema*). Da steckt so viel Humor drin, aber auch so viel technischer Zauber (*singt die Umkehrung, die gleichzeitig erklingt*).



Brahms baut seine Werke wie ein geschickter Baumeister auf. Aber es bleibt immer sangbar, das ist ein Wunder.

*Lieben Sie alle vier Symphonien gleichermaßen, oder haben Sie einen heimlichen Favoriten?*

Mein Favorit ist immer die Symphonie, in die ich mich gerade vertiefe. Das ist wie mit den Kindern. Ich habe vier Töchter, also brauche ich vier Symphonien (*schmunzelt*). Die vier Töchter sind völlig verschieden, aber ich freue mich jedes Mal wieder darüber, wenn ich diese Verschiedenartigkeit sehe. Und ich merke entfernt, wie die Keime dafür in mir selbst stecken.

*Sie sprachen schon von der Gefahr für die Interpreten, zu sehr ins Schwelgen zu geraten. Gibt es weitere Herausforderungen für das Brahms-Spiel?*

Nein, das sind eigentlich die ganz normalen Dinge. Wir wollen es perfekt machen, nicht nur perfekt in jedem Detail, sondern auch in der Balance aller Details, damit es durchhörbar ist. Das kommt nicht von selbst und ist natürlich Teil der täglichen Probenarbeit. Ein Orchester schult sich und wächst an diesen Werken. Vieles wird dann automatische Gewohnheit. Man weiß irgendwann einfach, wo man sich zurückhalten oder sogar sehr zurückhalten muss. Ich habe großen Respekt vor den heutigen Orchestern. Was sie bewältigen müssen, ist unglaublich. Als Dirigent kann ich ein Programm wochenlang, jahrelang vorbereiten. Aber die Orchester haben jede Woche neue Stücke, vielleicht Stücke, die sie vorher noch nie gespielt haben. Und sie machen das mit der größten Sensibilität, ohne Ermüdungserscheinungen. Das ist eine enorme Leistung.

*Was gibt Brahms den Interpreten mit seinen Vortragsbezeichnungen vor? Haben sie auch eine spezifische Handschrift?*

Ja, das haben sie. Manchmal auch in ihrer unspezifischen Art. Was bedeutet zum Beispiel »Poco Allegretto«? Das ist nicht dasselbe wie »Un poco Allegretto«. Das ist sehr ausgeklügelt. Aber ab einem gewissen Stadium des Studiums sind die Bezeichnungen sehr klar, so als wolle Brahms sagen: Was wollt ihr von mir? Öffnet eure Ohren! Dann könnt ihr alles herauslesen! – Wir sind ja keine Analphabeten, denen man jedes Wort buchstabieren muss (*lacht*). Natürlich bedeuten diese Angaben bei jedem Komponisten etwas anderes. Bei Brahms ist zum Beispiel ein »dolce« ein Hinweis darauf, dass die Phrase besonders leise und zurückhaltend gespielt werden soll, also eine Begleitstimme ist. Aber bei Beethoven steht »dolce« immer bei Hauptstimmen, bei prägnanten, durchaus auch lustigen Themen, also nicht unbedingt nur bei träumerischen Stellen, wie man vielleicht vermuten würde. »Dolce« heißt bei Beethoven also »hervortretend« – hier ist die wichtigste Stimme. Man muss diese Dinge genau studieren, und man muss bereit sein zu vergleichen. Ganz wichtig dabei ist, dass man misstrauisch gegenüber sich selbst bleibt und nicht denkt: Jetzt habe ich viel Erfahrung, jetzt weiß ich Bescheid und stülpe es den anderen über. Das wäre Scharlatanerie und würde die Hörer völlig kalt lassen. Tolstoi hat das am Ende seines Lebens so wunderbar formuliert: Man muss als Künstler ein Suchender sein. – Nur dann kann man überzeugen. Nur zu zeigen, was man kann, ist nicht genug. Natürlich ist es wunderbar, dass es so viele Könnere gibt, dadurch haben wir ein hohes Niveau erreicht. Aber wir müssen noch etwas darüber hinaus sagen, etwas, das jedem Hörer die Möglichkeit gibt, seinen Horizont zu erweitern. Das ist natürlich bei jedem etwas anderes. In einem Saal mit 2000 Plätzen hören keine zwei Menschen dasselbe. Aber es muss für jeden etwas Wahrhaftiges dabei sein, das seine Gedanken und Ideen erweitert. Und wir müssen bereit sein, das zu geben. Und das können wir nur, wenn wir Suchende sind, das heißt, wenn wir uns selbst entwickeln.

*Das Gespräch führte Vera Baur.*

## **Biographien**

### **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.

## Simone Young

Simone Young gehört seit vielen Jahren zu den bedeutendsten Dirigent\*innen unserer Zeit. Seit 2022 leitet sie als Chefdirigentin das Sidney Symphony Orchestra. Zuvor war sie Erste Gastdirigentin des Orchestre de Chambre de Lausanne (2017–2020), Intendantin der Staatsoper Hamburg und Generalmusikdirektorin des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg (2005–2015), Künstlerische Leiterin der Australian Opera (2001–2003), Erste Gastdirigentin des Gulbenkian Orchestra (2007–2012) sowie Chefdirigentin des Bergen Philharmonic Orchestra (1998–2002). Schon zu Beginn ihrer Karriere hatte sie sich besonders als Strauss- und Wagner-Dirigentin einen Namen gemacht. Sie leitete komplette Zyklen des *Rings des Nibelungen* an den Staatsoper in Wien, Berlin und Hamburg. An der Bayerischen Staatsoper war sie u. a. mit *Elektra*, *Die Walküre*, *Aus einem Totenhaus*, *Die Frau ohne Schatten*, *Ariadne auf Naxos*, *Die Meistersinger von Nürnberg* sowie mit Pfitzners *Palestrina* zu erleben. Simone Young erhält Einladungen von weiteren renommierten Opernhäusern wie der Opéra National de Paris, der Staatsoper Berlin, dem Royal Opera House in London oder der New Yorker »Met«. Seit ihrem Debüt 1993 ist sie insbesondere der Wiener Staatsoper eng verbunden, die sie 2022 zum Ehrenmitglied ernannt hat. Auf dem Konzertpodium arbeitet sie u. a. mit den Wiener und den Berliner Philharmonikern, dem London Philharmonic Orchestra und den führenden amerikanischen Orchestern zusammen.

Zu den bisherigen Highlights der aktuellen Saison zählen die Neuproduktion von *Peter Grimes* in der Inszenierung von Robert Carsen an der Mailänder Scala im Herbst, gefolgt von Strauß' *Fledermaus* an der Wiener Staatsoper über den Jahreswechsel. Im Sommer wird Simone Young mit *La fanciulla del West* und *Chowanschtschina* an der Berliner Staatsoper zu erleben sein. Auf CD erschienen neben Aufnahmen der Staatsoper Hamburg wie *Mathis der Maler* und *Der Ring des Nibelungen* auch Einspielungen mit den Hamburger Philharmonikern: sämtliche Bruckner-Symphonien in der Urfassung, die vier Brahms-Symphonien sowie die Zweite und Sechste von Mahler. Simone Young erhielt zahlreiche Auszeichnungen. Sie ist Ehrendoktorin der Universitäten von Sydney und Melbourne, Professorin der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, Trägerin der Orden »Member of the Order of Australia« und »Chevalier des Arts et des Lettres« sowie der Goethe-Medaille. Außerdem erhielt sie den Brahms-Preis Schleswig-Holstein. Am Pult des BRSO war sie zuletzt 2018 mit Mozarts *Jupiter-Symphonie* und Strauss' *Ein Heldenleben* 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

**Druck**

Gotteswinter und FIBO Druck- und Verlags-GmbH, München

Änderungen vorbehalten!

**Textnachweis**

Christian Thomas Leitmeir: Originalbeitrag; Egon Voss: aus den Programmheften des BRSO vom 10./11. Oktober 2019; Interview Herbert Blomstedt: Vera Baur; Biographien: Vera Baur (Young); Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO).

Notenbeispiele: Notensatz: [kon-sonanz.de](http://kon-sonanz.de) – Alexander Heinkel

**Aufführungsmaterial**

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden