

Thomas Hengelbrock Johannes Brahms

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

75 BRSO

23–24

Donnerstag
11. Januar 2024
Freitag
12. Januar 2024

20.00 – 22.00 Uhr
Herkulesaal der Residenz
2. Abo D

23–24

Konzerteinführung: 18.45 Uhr
Moderation: Jörg Handstein
Gast: Thomas Hengelbrock

Mitwirkende

Thomas Hengelbrock
Dirigent

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Bedauerlicherweise musste Herbert Blomstedt seine Mitwirkung an unseren Konzerten am 11. und 12. Januar 2024 aus gesundheitlichen Gründen absagen. Wir danken Thomas Hengelbrock, dass er sich bereit erklärt hat, das Programm kurzfristig zu übernehmen.

BR-KLASSIK: Live-Übertragung in Surround
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Freitag, 12. Januar 2024, 20.05 Uhr
Pausenzeichen: Bernhard Neuhoff im Gespräch mit Thomas Hengelbrock

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

Programm

Johannes Brahms

Symphonie Nr. 1 c-Moll, op. 68

- Un poco sostenuto – Allegro
- Andante sostenuto
- Un poco Allegretto e grazioso
- Adagio – Più Andante – Allegro non troppo, ma con brio – Più Allegro

Pause

Johannes Brahms

Symphonie Nr. 2 D-Dur, op. 73

- Allegro non troppo
- Adagio non troppo
- Allegretto grazioso (Quasi Andantino) – Presto ma non assai
- Allegro con spirito

»Eine Art Faustouvertüre«

Zu Johannes Brahms' Erster Symphonie

Von Barbara Eichner

Lebensdaten des Komponisten

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

Entstehungszeit

1862 bis 1876; im Sommer 1876 in Lichtenthal bei Baden-Baden fertiggestellt

Uraufführung

4. November 1876 in Karlsruhe mit dem großherzoglichen Hoforchester unter der Leitung von Otto Dessoff

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 5./6. Oktober 1950 in der Aula der Universität unter Eugen Jochum

Weitere Aufführungen unter André Cluytens, Rafael Kubelík, Rudolf Kempe, Karl Böhm, Carlo Maria Giulini, Bernard Haitink, Colin Davis, Lorin Maazel, Mariss Jansons und Daniel Harding

Zuletzt auf dem Programm: 14. Mai 2021 in der Philharmonie im Gasteig unter Jakub Hrůša (unter Corona-Auflagen)

Die Erwartungen waren hoch, als Johannes Brahms' c-Moll-Symphonie im Spätherbst 1876 ihre ersten Aufführungen erlebte. Zum einen galt die Komposition einer Symphonie nach wie vor als die »Königsdisziplin« der zeitgenössischen Musik, an der sich jeder Komponist von Rang messen lassen musste und mit der er (oder selten auch sie) bleibenden Eindruck hinterlassen wollte. Obwohl zahlreiche Symphonien geschrieben und oft auch mit Erfolg aufgeführt wurden – allein für den deutschsprachigen Raum lassen sich zwischen 1850 und 1875 über hundert Werke nachweisen –, schaffte es kaum eine neue Komposition, sich im allmählich verfestigenden Standardrepertoire neben Beethoven, Mendelssohn und Schumann auf Dauer zu behaupten.

Paradoxerweise mussten Symphonien sich sowohl in die klassische Tradition einordnen, als auch den Appetit des Publikums auf neue und neueste Musik befriedigen. Zum zweiten setzte die Uraufführung von Brahms' Symphonie ein Zeichen in den anhaltenden Grabenkämpfen zwischen den »Neudeutschen«, die musikalischen Fortschritt nur in Liszts Tondichtungen und Wagners Musikdramen gelten lassen wollten, und denjenigen, die an der ästhetischen Höherwertigkeit »absoluter« Instrumentalwerke festhielten. Der Rezensent der Signale für die musikalische Welt spöttelte daher über »ein förmliches Brahms-Partei-Meeting« anlässlich der Leipziger Erstaufführung, zu der Freunde und Förderer von Brahms bis aus Holland angereist waren, um die enthusiastische Aufnahme beim eher reservierten Gewandhauspublikum sicherzustellen. Brahms' Symphonie sollte also gleichsam die Daseinsberechtigung der Gattung überhaupt beweisen. Und schließlich hatte der Komponist selbst durch seine jahrelange Zurückhaltung die Erwartungen immer höher geschraubt. In den Konzertsälen waren seine Chor- und Kammermusikwerke bereits seit fast zwei Jahrzehnten fest etabliert, bis er mit der Ersten Symphonie an die Öffentlichkeit trat.

»Lang und nicht gerade liebenswürdig«

Obwohl auch in Brahms' Bekanntenkreis über »mehr als Eine Symphonie« gemunkelt wurde, die »in seinem Pult verschlossen« geblieben war (so der Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick), ist die c-Moll-Symphonie zum ersten Mal verlässlich im Jahr 1862 dokumentiert, als Brahms den ersten Satz – noch ohne langsame Einleitung – an Clara Schumann schickte. Erst 1874 nahm er die Arbeit wieder auf, nachdem er als musikalischer Leiter der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde und als international gefragter Gastdirigent reichlich Orchestererfahrung gesammelt hatte. Ihre definitive Gestalt erhielt sie jedoch im Sommer 1876 in Sassnitz auf Rügen, weshalb Brahms an seinen Verleger Fritz Simrock scherzhaft (und vielleicht inspiriert durch das berühmte Bild Caspar David Friedrichs) schrieb: »An den Wissower Klinken ist eine schöne Symphonie hängen geblieben.« Die Erinnerungen seines Freundes George Henschel berichten vom gemeinsamen Schwimmen – Brahms brachte dem jungen Bariton bei, mit offenen Augen zu tauchen –, herzhaften Abendessen und faulen Sommernachmittagen in der Hängematte; ein scharfer Kontrast zur ernsten und introvertierten Stimmung der Symphonie. Den letzten Schliff erhielt sie in Lichtenthal bei Baden-Baden, wo Brahms sie seiner musikalischen Beraterin Clara Schumann am Klavier vorspielte. Bis zur Uraufführung in Karlsruhe, die sein Freund Otto Dessoff übernommen hatte, blieb gerade noch Zeit, die Stimmen kopieren zu lassen und das Orchester an das neue Werk zu gewöhnen, denn wie Brahms den Dirigenten des Leipziger Gewandhausorchesters, Carl Reinecke, warnte: »meine ›Sinfonie‹ [ist] lang und nicht gerade liebenswürdig«. Er legte deshalb Wert darauf, sie nicht am Ende des Konzertabends zu platzieren, sondern in der Mitte, solange die Zuhörer noch aufnahmefähig waren, was bei den damals längeren und oft bunt gemischten Konzertprogrammen keine schlechte Idee war.

Ernste Grundstimmung

Die ersten Reaktionen auf die »nicht gerade liebenswürdige« Symphonie waren denn auch eher von Respekt für den hohen sittlichen Ernst der Symphonie als von überschäumender Begeisterung geprägt. Der Karlsruher Korrespondent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* betonte, das Werk sei »weniger populär als ernst und fordert auch vom musikalischen Dilettanten öfteres Hören«; mehrere Rezensenten hatten bereits die Proben besucht, um dem neuen Werk gerecht zu werden. Während sich die Wiener eher reserviert verhielten, begrüßte das Karlsruher Publikum *Andante* und *Finale* mit lebhafter Begeisterung und zollte auch den übrigen Sätzen Beifall – Klatschen zwischen den Sätzen war zu dieser Zeit durchaus üblich und willkommen. Brahms' Parteigänger Eduard Hanslick schlug in der *Neuen Freien Presse* ein Thema an, das seitdem die Rezeption bestimmt: »die enge geistige Verwandtschaft Brahms' mit Beethoven«. Nun wurde zwar praktisch jedes neue Werk am Maßstab Beethovens gemessen, und auch Brahms war sich bewusst, wie sehr seine Generation im Schatten des großen Vorgängers stand, klagte er doch einmal gegenüber Hermann Levi: »Du hast keinen Begriff, wie es unsereinem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen hinter sich marschieren hört!« Der Vergleich liegt allerdings bereits wegen der Wahl der Haupttonart c-Moll und der Disposition der Außensätze nahe, die sich wie Beethovens Fünfte und Neunte Symphonie »durch Nacht zum Licht«, von Moll nach Dur vorarbeiten. Brahms stellt seinem ersten Satz jedoch eine langsame Einleitung voran, beginnend mit gegenläufigen

Linien von Streichern und Holzbläsern über dramatischen Paukenschlägen, aus denen sich erst allmählich das unruhig auffahrende Hauptthema herauschält. Der Seitensatz wendet sich zwar erwartungsgemäß nach Es-Dur, kann sich allerdings gegen die düstere Grundstimmung nicht durchsetzen, die bis zum Ende anhält – »eine Art Faustouvertüre«, wie Brahms' Freund Theodor Billroth empfand.

Die Mittelsätze sind dagegen auf Kontrast angelegt: Das *Andante sostenuto* steht in hellem E-Dur und bietet den Zuhörern nach den zerrissenen Motiven des ersten Satzes einen Halt mit regelmäßiger gebauten Phrasen und einer sehnsüchtigen Oboen-Kantilene, die bei ihrer Wiederkehr am Satzende von der Solo-Violine in höchster Lage ins Schwärmerische gesteigert wird. Doch auch in die »himmelblaue Schönheit« (so Billroth) des *Andantes* dringen immer wieder Anklänge an die schmerzhaften chromatischen Reibungen des ersten Satzes ein. Das *Allegretto* dauert gerade einmal halb so lang und stellt eher ein Intermezzo dar, das geradezu mutwillig mit dem Wechsel von geraden und ungeraden Taktarten spielt und auch durch Synkopen den Rhythmus immer wieder verunklart, eines der stilistischen Markenzeichen des Komponisten.

Alphornweise und Freudenhymne

Da die beiden Mittelsätze den vom ersten Satz aufgestellten Problemen ausweichen, bringt erst das *Finale* die Lösung: den Durchbruch nach C-Dur und die Verfestigung der stürmischen Motive in stabile Themen. Brahms taucht noch einmal tief in die c-Moll-Sphäre ab mit einer dramatischen langsamen Einleitung; nach einem wütenden Streicher-Unisono und Akkordschlägen setzen die Hörner mit einem Thema ein, das Brahms auf einer Postkarte an Clara Schumann festhielt mit den Worten: »Also blus das Alphorn heut: Hoch auf'm Berg, tief im Thal, grüß' ich dich viel tausendmal!« Wie von Sonnenlicht wird der freundliche Gruß vom Flirren der Geigen umstrahlt und führt schließlich ins *Allegro non troppo*. Das in entspannten Vierteln dahinfließende Hauptthema erinnert vor allem im Mittelteil an Beethovens *Ode an die Freude*, was schon von den Zeitgenossen teils hämisch, teils beifällig kommentiert wurde; Brahms reagierte stets ungehalten, wenn ihn jemand auf die Ähnlichkeit aufmerksam machte: »Jawohl, und noch merkwürdiger ist, dass das jeder Esel gleich hört.« Zusammen halten das Alphorn- und das Hymnenthema die sich immer wieder einschleichende Verdüsterung nach Moll im Zaum, bis der Satz in einer triumphierenden *Stretta* kulminiert.

Dass Brahms selbst es ablehnte, seine Instrumentalwerke mit programmatischen Hinweisen zu kommentieren, hielt seine Zeitgenossen durchaus nicht davon ab, ihrer Fantasie die Zügel schießen zu lassen: »Die Geschichte eines edlen, schwer geprüften, aber siegenden Menschenherzens klingt so vernehmlich und ergreifend aus diesem grandiosen Tongemälde, daß man sie niederzuschreiben vermöchte, [...] und der musikalische Eindruck ist zugleich ein unmittelbar poetischer.« Brahms hatte also nicht nur nach langjähriger Vorbereitungszeit eine Symphonie geschaffen, die seinen eigenen hohen Ansprüchen genügte, sondern auch die Zeitgenossen und Nachwelt überzeugt, dass nach Beethoven und neben Liszt durchaus noch Platz für großformatige Orchesterwerke war.

»Beethovens Geist aus Schuberts Händen«

Zu Johannes Brahms' Zweiter Symphonie

Von Peter Rummenhüller

Lebensdaten des Komponisten

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

Entstehungszeit

1877 in Pörschach am Wörthersee und Wien

Uraufführung

30. Dezember 1877 in Wien mit den Wiener Philharmonikern unter der Leitung von Hans Richter

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 16. Juli 1951 im Kongresssaal des Deutschen Museums unter Leopold Stokowski
Weitere Aufführungen unter Eugen Jochum, Jan Koetsier, Joseph Keilberth, Sir John Barbirolli, Rafael Kubelík, Bernard Haitink, Colin Davis, Lorin Maazel, Wolfgang Sawallisch, Thomas Dausgaard und Mariss Jansons

Zuletzt auf dem Programm: 11. Februar 2012 in der Philharmonie im Gasteig sowie im Mai 2014 auf Tournee in Buenos Aires, São Paulo und New York, jeweils unter Mariss Jansons

Johannes Brahms und die Symphonie – das ist ein eigenes und eigenartiges Kapitel in der Werkgeschichte des Komponisten, voller Schwierigkeiten, Siege, Niederlagen und letztlich voller großer Triumphe. Seine Erste Symphonie hatte gleich nach ihrer Uraufführung, ja bereits schon während der Entstehung, ihre Legende. Es ist immer und immer wieder beschrieben worden, welche Schwierigkeiten und Skrupel Brahms hatte, welche Umwege er ging – stets hörte er »den Riesen Beethoven hinter sich marschieren« –, um zu seinem symphonischen Erstling zu gelangen. Der Komponist war immerhin schon 43 Jahre alt, und Hans von Bülow hatte ihm bescheinigt, die »Zehnte Symphonie Beethovens« geschrieben zu haben.

Mit dieser plastischen Aura faustischen Ringens hat die Zweite, rund ein Jahr danach am 30. Dezember 1877 von Hans Richter und den Wiener Philharmonikern uraufgeführt, nie aufwarten können. Sie ist von Anfang an selbstverständlicher aufgenommen worden, als habe man zur Kenntnis genommen, dass Brahms hier zur endgültig souveränen Verfügung über die symphonische Komposition gekommen sei: Es wäre wohl niemandem mehr eingefallen, von »Beethovens Elfter« zu sprechen, wohl aber von Brahms' »Pastoraler« (Walter Niemann). Ähnlich Beethovens Sechster zwischen der Fünften und Siebten galt Brahms' Zweite innerhalb seines symphonischen Gesamtwerks lange Zeit als eher idyllisch, lyrisch-heiter, »anacreontisch«. Zwar hatte Brahms an Joseph Joachim, seinen Vertrauten in kompositorischen Dingen, geschrieben: »Ich bin Dir von Herzen verbunden, und zum Dank soll's auch, wenn ich Dir etwa den Winter eine Symphonie vorspielen lasse, so heiter und lieblich klingen, daß du glaubst, ich habe sie extra für Dich oder gar Deine junge Frau geschrieben! Das ist kein Kunststück, wirst Du sagen, Brahms ist pfiffig, der Wörther See ist ein jungfräulicher Boden, da fliegen die Melodien, daß man [sich] hüten muß, keine zu treten.« Zugleich aber mystifizierte er gegenüber Freunden (außer Joachim), Bekannten und dem Verleger den Charakter des zu erwartenden Werkes schon während der Komposition. Mit dem ihm eigenen befremdlichen Humor teilte er wiederholt in Briefen mit, die neue Symphonie sei »so melancholisch, daß Sie es nicht aushalten«, er habe »noch nie so etwas Trauriges, Molliges« geschrieben, und überhaupt, die Partitur müsse »mit Trauerrand« erscheinen. Die Ironie ist sicher nicht im Sinne einer »Umkehrung ins Gegenteil« zu verstehen, sondern eher als Schutz und Abwehr in der Besorgnis, man könnte unter der weniger kantigen Oberfläche den großen Ernst des Werkes nicht erkennen. In der Tat wäre diese Besorgnis nicht unbegründet gewesen, denn die Symphonie fand zwar schnelle Verbreitung, vor allem aber musste sehr häufig der dritte Satz wiederholt werden, also eben jener, der dem idyllisch heiteren Klischee am ehesten entspricht.

»Romantisch entgrenzt«

Brahms' Zweite Symphonie knüpft nicht mehr unmittelbar bei Beethoven an, allenfalls ließe sich sagen, sie empfinde »Beethovens Geist aus Schuberts Händen«, besonders aus dessen *Großer C-Dur-Symphonie*, an deren Ton vor allem der dritte Satz gemahnt. Schubertisch ist auch die größere Gelassenheit, mit der sich – gegenüber der Ersten – das thematisch-motivische Material des ersten Satzes etwa entfaltet. Doch sollte diese Gelassenheit nicht mit Spannungslosigkeit verwechselt werden. Die dissonanten Ballungen in der Durchführung und die für Brahms typische Neigung zum widerborstigen Zwei-gegen-Drei-Rhythmus sprechen dagegen. Das vom Bläserklang bestimmte romantisierende KopftHEMA und das joviale Seitenthema sind längst keine Kontraste mehr im Sinne der alten Sonatenform. Motivisch-thematische Arbeit dagegen beginnt gleich in der Exposition, kontrapunktisch wie so oft bei Brahms: Schon von daher ist von »Idylle« nichts zu verspüren. Eine über zwei Oktaven springende dritte thematische Gestalt in scharf punktiertem Rhythmus und das drängende, über den Taktstrich hinweg-Musizieren sorgen für die dramatischen Akzente. Sollte vom »romantischen Brahms« die Rede sein, dann vor allem an jener Stelle, von der der Verfasser gesteht, sie nie ohne Anrührung hören zu können: Bevor der Kopfsatz in seine Coda mündet, gibt es eine Hornpassage, die als der Inbegriff des Abschieds, des Eingedenkens im romantischen Sinne par excellence erscheint. Aus dem Beginn der Coda löst sich die Stimme des ersten Horns zu einer Art Abschiedsgesang. Hier ist alles »romantisch entgrenzt«, der Rhythmus, die Melodie, die Harmonik und allem voran der Klang: das Horn als romantisches Symbol der »entgrenzten Landschaft«, der Reises Sehnsucht und des Fernwehs (Posthorn), musikalisches Symbol des Waldes (Webers *Freischütz*), der runde, satte Klang, den bereits die Mannheimer Schule schätzte, als sie das Horn dem Orchester zuführte. Auch der Rhythmus der zitierten Stelle ist »romantisch entgrenzt«, indem der 3/4-Takt permanent unterwandert wird, so dass sich kaum je eine betonte Zählzeit auf ihrem Platz befindet. Soll diese Stelle insgesamt bewertet werden, so ist sie von ebenso kalkulierter Romantik wie konstruierter Unschärfe. Romantische Requisiten wie der Hörnerklang, die rhythmische Verschiebung und die Chromatik sind hier im Dienste der Formrealität der Symphonie eingesetzt. Nicht die Symphonie ist romantisch, sondern ihre Formstrategie ist so angelegt, dass solche Teile, die zu ihrer Verdeutlichung romantische Requisiten benötigen, diese auch bekommen. So zum Beispiel die Coda des ersten Satzes. »Coda« als Formteil bedeutet zugleich auch Abschied. Und wie Beethoven ein Meister dieses Coda-Abschieds war, folgt ihm sein gelehriger Schüler Brahms nach. Im Gegensatz zu Beethoven jedoch greift Brahms hier zu romantischen Mitteln: Das Horn singt dem durchaus lyrischen Symphoniesatz seinen Abschied, das musikalisch-formale Element geht unmerklich in einem inhaltlich-psychologischen auf, eine künstliche Romantik.

Klassizistischer Zuschnitt

Auf den sonst eher klassizistischen Charakter der Symphonie weist bereits die Orchesterbesetzung hin, die sich im anbrechenden Zeitalter der Mammut-Orchesterpalette eines Bruckner, Mahler oder Strauss betont bescheiden in den Maßen der Mendelssohn-Schumann-Ära hält: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Streicher.

Klassizistisch im Sinne der von Schubert über Schumann an Brahms weitergereichten Wiener Klassik ist auch die Viersätzigkeit der symphonischen Gesamtanlage, klassizistisch auch die Lösung des »Problems des letzten Satzes« als wiederaufgenommene modifizierte Sonatensatzform, klassizistisch schließlich Folge und Charaktere der beiden Innensätze als langsam und tänzerisch. Bemerkenswert dabei ist die Tonartenfolge der Sätze D-Dur – H-Dur – G-Dur – D-Dur: das nach unten absteigende Prinzip »mediantischer Terzverwandtschaft«. Auch der im eher tragischen Ton gehaltene zweite Satz suspendiert die motivisch-thematische Arbeit nicht, sein Mittelteil hat Durchführungscharakter. Der beliebte dritte Satz wirkt durch vertrackte Tempo- und Taktwechsel der allzu bequemen Auffassung von bukolischer Ländler-Seligkeit entschieden entgegen.

Hatten seit Schumanns *Rheinischer Symphonie* rund zwei Jahrzehnte vergehen müssen, ehe Brahms mit seiner Ersten eine neue Phase symphonischer Komposition in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einleitete, so können wir in Brahms' Zweiter Symphonie eine souveräne Konsolidierung dieser musikgeschichtlichen Etappe sehen. Wir möchten – auf Widerspruch gefasst –

hinzufügen: Diese Symphonie stellt die Bewältigung, den Abschied und die Überwindung der musikalischen Romantik dar.

Zu der Ersten und Zweiten Symphonie von Johannes Brahms

Der Tonfall des Redens ist der reifen Musik von Brahms in einem Maße eigentümlich, das stilbestimmend wirkt. [...] Uns will scheinen, dass das Phänomen [...] musikalischer Monolog zu nennen wäre. Denn diese Musik nimmt niemals den Gestus des Erzählerischen an [...]; auch kenn ihr Redendes nicht die An-Rede, das für oder zu jemandem Sprechen. Sie spricht gleichsam zu sich über sich, ihr Musiksein ist der Inhalt ihrer Rede, und ihr »gewisser sprechender Ausdruck« (um ein bedeutsames Beethoven-Wort anzuwenden) scheint – gegründet auf die immerwährende Variation – Nachbedenken und Vorausbesinnen in einem zu sein. Als innerer Monolog des Tonkünstlers ist sie dem des modernen Schriftstellers artverwandt, jedoch überlegen, indem sie durch Harmonik und Polyphonie die Simultaneität mehrschichtiger Tiefenvorgänge darzustellen vermag.

Notwendiger Weise haftet solchem Reden Einsamkeit an, die Introversion des Modernen überhaupt, und begreiflicherweise musste gerade dies dem Missverständnis ausgesetzt sein in einer Zeit, wo noch viele und große Musiker sich ihrer Hörer mit gewaltsamem, bisweilen vergewaltigendem Zureden, mit Signal und Fanfare bemächtigen. Brahms berührt uns eben dadurch, dass er niemanden direkt anrührt. Das Redende seiner Musik betrifft uns, weil es nichts anderes vorgibt, als sich selbst zu betreffen. Auch ein so oft aber falsch als »hymnisch« charakterisiertes Thema wie der krönenden Schluss der ersten Sinfonie ist hiervon nicht auszunehmen. Richtig interpretiert, das heißt beim ersten Male quasi sotto voce und mit einem deutlichen ritenuto vorgetragen, wird dieses Thema zum inneren Résumé des ganzen Werkes, zu einer letzten sinnenden Selbstbestätigung, die nicht nach außen gerichtet ist, sondern auf sich zurück, ähnlich wie der verhaltene Schluss-Seufzer in Eichendorffs Taugenichts » – und es war alles, alles gut!«

Hans Wilhelm Kulenkampf: Warum ist Brahms berühmt?
In: *Neue Zeitschrift für Musik*, CXXX, 1969

Ein großer, ganz allgemeiner Erfolg krönte die Novität; selten hat die Freude des Publikums an einer neuen Tondichtung so aufrichtig und warm gesprochen. Die vor einem Jahre aufgeführte erste Symphonie von Brahms war ein Werk für ernste Kenner, die dessen verzweigtes Geäder ununterbrochen verfolgen und gleichsam mit der Loupe hören konnten. Die zweite Symphonie scheint wie die Sonne erwärmend auf Kenner und Laien, sie gehört allen, die sich nach guter Musik sehnen, mögen sie die schwierigste fassen oder nicht. [...] Brahms' neue Symphonie leuchtet in gesunder Frische und Klarheit; durchweg faßlich, giebt sie doch überall aufzuhorchen und nachzudenken. Allenthalben zeigt sie neue Gedanken und doch nirgends die leidige Tendenz, Neues im Sinne von Unerhörtem hervorbringen zu wollen. Dabei kein schielender Blick nach fremden Kunstgebieten, weder verschämtes noch freches Betteln bei der Poesie oder Malerei – Alles rein musikalisch empfangen und gestaltet, und ebenso rein musikalisch wirkend. Als ein unbesiegbare Beweis steht dies Werk da, daß man (freilich nicht jedermann) nach Beethoven noch Symphonien schreiben kann, obendrein in den alten Formen, auf den alten Grundmauern. [...]

Zu der C-Dur-Symphonie [sic!] von Brahms bildet die in D mehr ein Gegen- als ein Seitenstück. Auch in der Wirkung auf das Publikum. Dieses mochte beim Anhören der ersten Symphonie oft die Empfindung haben, als lese es ein wissenschaftliches Buch voll tiefer philosophischer Gedanken und geheimnisvoller Fernsichten. Brahms' Neigung, alles zu verschleiern oder abzdämpfen, was nach »Effekt« aussehen könnte, machte sich in der C-Symphonie bedenklich geltend; die Hörer vermochten unmöglich all die Motive und Motivtheilchen aufzufassen, welche da bald wie Blümchen unter dem Schnee schlummern, bald wie ferne Punkte über den Wolken schweben. Einen Satz von dem großartigen Pathos des Finales der ersten Symphonie hat die zweite nicht aufzuweisen, dafür besitzt sie in ihrer einheitlichen Färbung und sonnigen Klarheit einen nicht zu unterschätzenden Vorzug vor jener. Die vornehme, aber gefährliche Kunst, seine Ideen unter

polyphonem Gewebe zu verstecken oder contrapunktisch zu durchkreuzen, hat Brahms diesmal glücklich zurückgedrängt, und erscheint die thematische Verarbeitung hier weniger erstaunlich als dort, so sind doch die Themen selbst fließender, frischer und ihre Entwicklung natürlicher, durchsichtiger, darum auch wirksamer. Wir können unsere Freude darüber nicht laut genug verkünden, dass Brahms, nachdem er in seiner ersten Symphonie dem Pathos faustischer Seelenkämpfe gewaltigen Ausdruck verliehen, nun in seiner zweiten sich der frühlingsblühenden Erde wieder zugewandt hat.

Eduard Hanslick in der *Neuen Freien Presse* vom 3. Januar 1878

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 Virtuosa. 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*).

The image shows a musical score for a Scherzo in 2/4 time. The top staff is labeled 'Thema' and the bottom staff is labeled 'Umkehrung'. The 'Thema' consists of a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The 'Umkehrung' is the exact intervallic inversion of the 'Thema' in the bass clef: G3, F3, E3, D3, E3, F3, G3. Arrows point from each note in the 'Thema' to its corresponding note in the 'Umkehrung', demonstrating the intervallic relationship.

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, 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 weltweit führenden Musikjournalist*innen erstellten Rangliste der zehn besten Orchester der Welt belegte das BRSO kürzlich den dritten Platz.

Thomas Hengelbrock

Thomas Hengelbrock gehört zu den vielseitigsten und interessantesten Künstlern seiner Generation. Seine Arbeit ist epochen- und spartenübergreifend und stets das Ergebnis einer detaillierten Auseinandersetzung mit dem musikalischen Text, Sinn und Gehalt der Werke. Mit dem Balthasar-Neumann-Chor und -Orchester gründete er zwei Originalklang-Spitzenformationen,

mit denen er seit über 25 Jahren international Erfolge feiert. Auch für Klangkörper wie die Wiener Philharmoniker, das Royal Concertgebouw Orchestra, die Münchner Philharmoniker, das Orchestre de Paris, das Orchestre National de France oder das Tonhalle-Orchester Zürich ist er ein gefragter Partner. Als begeisterter Musikentdecker widmet sich Thomas Hengelbrock einem Repertoire, das von der Alten Musik über das 19. und 20. Jahrhundert bis hin zu zeitgenössischen Werken reicht und alle Genres umfasst. Legendär sind seine epochenübergreifenden Konzertprogramme, die oft verblüffende musikalische Verwandtschaften aufdecken und ausgewählte Themen kreativ umkreisen. Auch beim BRSO hat Thomas Hengelbrock wiederholt mit solchen Programmen Akzente gesetzt.

Zuletzt war er 2013 mit Schuberts *Unvollendeter* und Beethovens C-Dur-Messe in München zu Gast. Im Rahmen von Assistenztätigkeiten kam Thomas Hengelbrock früh mit bedeutenden Persönlichkeiten der zeitgenössischen Musik wie Witold Lutosławski, Mauricio Kagel und Antal Doráti in Kontakt. Neben der historisch informierten Aufführung alter Musik bildet daher die Musik der unmittelbaren Gegenwart einen wichtigen Teil seines Wirkens. So leitete er die Uraufführungen von Jan Müller-Wielands Oratorium *Maria* bei der Ruhrtriennale 2018 und von Wolfgang Rihms *Reminiszenz* bei der Eröffnung der Elbphilharmonie 2017. Als Operndirigent ist Thomas Hengelbrock an u. a. an der Opéra national de Paris, dem Théâtre des Champs-Élysées, dem Teatro Real in Madrid, dem Londoner Royal Opera House, der Berliner Staatsoper sowie bei den Festivals in Baden-Baden, Aix-en-Provence und Salzburg zu erleben. 2020 eröffneten Thomas Hengelbrock und die Balthasar-Neumann-Ensembles außerdem eine eigene Résidence Artistique im Château de Fontainebleau, die unter der Schirmherrschaft der UNESCO steht. Thomas Hengelbrock ist ein enthusiastischer Musikvermittler und fördert junge Künstler*innen u. a. im Rahmen der von ihm gegründeten Balthasar-Neumann-Akademie und seiner Cuban-European Youth Academy (CuE). Seiner umfangreichen Diskographie fügte er zuletzt die Urfassung von *Cavalleria rusticana* hinzu, ein Mitschnitt der gefeierten Produktion aus Baden-Baden von 2022.

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

Barbara Eichner: aus den Programmheften des BRSO vom 18./19. Juni 2015; Peter

Rummenhüller: aus den Programmheften des BRSO vom 11./12. Oktober 2001; Interview Herbert

Blomstedt: Vera Baur; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks.

Notenbeispiele: Notensatz: kon-sonanz.de – Alexander Heinkel

Aufführungsmaterial

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden