

**Sir Simon
Rattle**

**Thomas
Adès
Pastorale**

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

75 BR SO

23–24

Donnerstag
14. März 2024
Freitag
15. März 2024

20.00 – 22.00 Uhr
Herkulesaal der Residenz
3. Abo B

23–24

Konzerteinführung um 18.45 Uhr
Moderation: Maren Ulrich

Mitwirkende

Sir Simon Rattle
Dirigent

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

BR-KLASSIK: Live-Übertragung in Surround
im Radioprogramm
Freitag, 15. März 2024, 20.05 Uhr
Pausenzeichen:
Viktoria Kassel im Gespräch mit Thomas Adès
Bernhard Neuhoff im Gespräch mit Sir Simon Rattle

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

Programm

Richard Wagner

Vorspiel und Liebestod aus »Tristan und Isolde«

- Langsam und schmachkend –
- Sehr mäßig beginnend – Etwas bewegter

Thomas Adès

»Aquifer« für Orchester

Auftragswerk des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks für die erste Spielzeit seines Chefdirigenten Sir Simon Rattle mit Unterstützung der Carnegie Hall und der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien
(Uraufführung)

Pause

Ludwig van Beethoven

Symphonie Nr. 6 F-Dur, op. 68

»Pastorale«

- Angenehme, heitere Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen. Allegro ma non troppo
- Szene am Bach. Andante molto moto
- Lustiges Zusammensein der Landleute. Allegro –
- Donner. Sturm. Allegro –
- Hirtengesang. Wohltätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm. Allegretto

Sich sehnen und sterben

Vorspiel und Liebestod aus Wagners *Tristan und Isolde*

Von Jörg Handstein

Lebensdaten des Komponisten

22. Mai 1813 in Leipzig – 13. Februar 1883 in Venedig

Entstehungszeit

Konzeption der Oper im Herbst 1854, Komposition von 1857 bis August 1859

Uraufführung

Das Vorspiel allein am 25. Januar 1860 in Paris, gekoppelt mit dem orchestralen Liebestod am 26. Februar 1863 in St. Petersburg, beides unter der Leitung des Komponisten. Das komplette Werk am 10. Juni 1865 in München unter der Leitung von Hans von Bülow

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 7./8. Dezember 1961 im Herkulesaal unter Rafael Kubelík

Weitere Aufführungen unter Iván Fischer, Lorin Maazel, Mariss Jansons und Daniele Gatti

Zuletzt auf dem Programm: 12./13./14. Mai 2016 in der Philharmonie im Gasteig unter Herbert Blomstedt

Eine junge Frau öffnet die Augen, langsam, wie gelähmt von der Depression, die ihr ins Gesicht geschrieben steht. Dazu erklingt der berühmte Tristan-Akkord, und während der Schmerzensklang vergeblich nach Auflösung tastet, fallen, noch immer ganz langsam, tote Vögel vom Himmel. Eine riesige Sonnenuhr wirft zwei Schatten, ebenso die Bäume eines gezirkelten Schlossparks. Als wäre das nicht rätselhaft genug, öffnet sich plötzlich der Blick ins nachtschwarze All, beherrscht von einem riesigen, fremdartigen Planeten, der sich der Erde nähert. Mit inniger Wärme singen die Violoncelli das Liebesthema ... So beginnt Lars von Trier seinen Film *Melancholia* (2011). Richard Wagners Vorspiel zu *Tristan und Isolde* dient als Soundtrack, nein, sogar als akustisches Trägermedium der traumgleichen Bilder. Es ist wirklich erstaunlich, wie gut die Musik in den völlig anderen Kontext passt! Wagner hätte wohl nichts gegen die Verwendung gehabt, handelt *Melancholia* doch von nichts Geringerem als dem Weltende ...

Wenn sich Wagner an ein Bühnenwerk macht, geht er immer aufs Ganze. Was der Stoff an Gefühlen, Gedanken und Bezügen bietet, wird in einen weltumspannenden und philosophisch fundierten Zusammenhang gestellt, bis in feinste Verästelungen ausgearbeitet und emotional ausgereizt ins Extrem. Das ist für die Zuhörer, die dazu vier Stunden still sitzen müssen, recht anstrengend – aber auch eine tiefgreifende Erfahrung, die über einen normalen Opernbesuch hinausgeht. So begnügt sich Wagner nicht, einfach die mittelalterliche Liebesgeschichte von Tristan und Isolde zu vertonen. Um die Liebe an sich, die absolute, ideale und metaphysisch begründete Liebe geht es, gegen den Rest der Welt und bis in die letzte Konsequenz. »Da ich nun aber doch im Leben nie das eigentliche Glück der Liebe genossen habe, so will ich diesem schönsten aller Träume noch ein Denkmal setzen, in dem vom Anfang bis zum Ende diese Liebe sich einmal so recht sättigen soll: ich habe im Kopfe einen Tristan und Isolde entworfen, die einfachste, aber vollblutigste musikalische Conception; mit der ›schwarzen Flagge‹, die am Ende weht, will ich mich dann zudecken um – zu sterben.« Gewohnt theatralisch weihte Wagner im Dezember 1854 Franz Liszt in seinen Plan ein. Die Vollendung des *Rings des Nibelungen* stand in weiter Ferne, und mit einer dazwischengeschobenen Oper hoffte Wagner, derzeit Asylant in Zürich, Geld in seine chronisch leere Kasse zu bekommen. Unbefriedigend war auch seine eigene Liebesgeschichte mit der jungen Kaufmannsgattin Mathilde Wesendonck. Dabei hatte es so vielversprechend begonnen: »Ein feuchtglänzendes Frauenaug durchdringt mich oft wieder mit neuer Hoffnung.« Aber wie bei Tristan und Isolde standen die ehelich-gesellschaftlichen Verhältnisse der Beziehung entgegen. Erst als die Wagners im Frühjahr 1857 in das Gartenhäuschen neben der Villa Wesendonck zogen, kam es zu einer heißen Phase. Seine Frau Minna glaubte Wagner abgelenkt: »Namentlich nimmt ein Gemüsegarten ihre Sorge in Beschlag.« Wagner begann mit der Arbeit am *Tristan*.

»Nun weiß ich, wenn der letzte Morgen seyn wird – wenn das Licht nicht mehr die Nacht und die Liebe scheucht – wenn der Schlummer ewig und nur ein unerschöpflicher Traum seyn wird.« Die *Hymnen an die Nacht* von Novalis (1800) gehören zu den Gründungsdokumenten der deutschen Romantik, und Wagner dienten sie dazu, der Handlung eine mystische Tiefe zu geben: Tristan und Isolde weihen sich dem »Wunderreich der Nacht« als einer dem »öden Tag« entrückten Gegenwelt. Eine etwas weniger romantische, aber entscheidende Inspirationsquelle war Arthur Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung* (1819). Den »Brennpunkt des Willens« sah Schopenhauer in der Geschlechtsliebe, dem unstillbaren und deshalb ewig leidvollen Drang des Lebens nach sich selbst. Als einziges Heilmittel empfahl der Philosoph die Askese. Da aber musste Wagner ihn korrigieren: Für ihn führt der wahre »Heilsweg zur vollkommenen Beruhigung des Willens durch die Liebe«! Und so können Tristan und Isolde dann auch singen, die »Nacht der Liebe« lösche »des Wähnens Graus / welterlösend aus«.

»Eine Art chromatischen Stöhnens«

Es sind nur wenige Töne, ein Akkord, eine chromatisch steigende Linie. Aber sie haben Musikgeschichte geschrieben: Harmonisch ist der Tristan-Akkord, jener süß und sehrend ins Ohr fallende Klang, kaum zu enträtseln. Er will seine Auflösung in einen anderen Klang, doch die Richtung ist unklar; nur der Wille teilt sich fühlbar mit. Diesen Tönen entspringt nun eine völlig neuartige Musik, »eine Art chromatischen Stöhnens, aber voll dissonierender Akkorde, deren

grausame Wirkung durch lange, an die Stelle der wirklichen Harmonienote tretende Vorhalte noch verstärkt wird«. Hector Berlioz, selbst ein großer Neuerer, war darüber gar nicht begeistert. Wie viele andere Kritiker vermisste er Melodie und klare Tonalität. Die grausamen Vorhalte haben jedoch ihren Sinn: Denn diese Art der Liebe ist nicht Harmonie. Sie ist unstillbares Begehren, ein unentwirrbares Geflecht aus Lust und Schmerz, der stete Wechsel von fieberhafter Erregung und nur zeitweilig erfüllter Ruhe. In wenigen Tönen, in der musikalischen Struktur selbst, kristallisiert sich die ganze Idee der Handlung. Leitmotivische Bedeutung kommt ihnen erstmals zu, wo vom magischen Liebestrank die Rede ist. Ausführlich erklingt die Musik des Vorspiels, als Tristan und Isolde ihn trinken und sich damit gegenseitig verfallen. Das geheimnisvolle harmonische Gebräu symbolisiert damit das metaphysische, rational nicht zu ergründende Wesen der Liebe. Es ist aber auch das Motiv der ewigen, unauflösbaren Sehnsucht. Dazu gesellt sich der warme und innige Gesang der Celli. Er klingt erstmals an, wenn Isolde berichtet, wie sie Tristan töten wollte und es nicht vermochte: »Er sah mir in die Augen.« Allerdings weiß zu diesem Zeitpunkt nur das psychologisch informierte Orchester von der entscheidenden Bedeutung dieses Blickes, bei Isolde schlummert die Liebe noch im Unbewussten. Die aus süßem Dunkel aufsteigende Melodie, auch »Blick-Motiv« genannt, bezeichnet die erwachende und wachsende Liebe. Das ganze Vorspiel entfaltet sich aus diesen beiden Motiven, die sich zunehmend durchdringen, verschlingen und einem ekstatischen Höhepunkt zustreben. Aber der sich aufgipfelnde Bogen bricht vorher zusammen, und die Reprise verebbt in melancholischem Dunkel.

Auflösung des Individuums

Wie keine Ouvertüre zuvor enthält das *Tristan*-Vorspiel die emotionale Essenz der Oper, in konzentrierter Form, aber auch schon in reichen Nuancen entwickelt. Symphonische Techniken generieren einen kohärenten Prozess der Gefühle. Auch während Tristan und Isolde singen, verläuft die psychische Handlung im Orchester. Es ist ein fortwährendes Spiel von Steigerung und Verzögerung, ein ruheloses Modulieren, eine Polyphonie schmachsender und jubelnder Stimmen, ein Fließen und Stocken in feinsten Übergängen. Über drei lange Akte geht es fast ausschließlich durch die Innenwelt zweier Personen. Aber man kann auch die Abkürzung nehmen. Wagner selbst hat das Vorspiel mit Isoldes Schlussgesang gekoppelt, um dem Publikum einen Vorgeschmack auf das Werk zu bieten, dessen komplette Aufführung sich jahrelang verzögerte. Aufgrund des symphonischen Orchesterparts konnte er sogar die Singstimme weglassen, ohne die Substanz der Musik zu schmälern. Der Titel *Liebeshod* stammt allerdings aus der Klavierbearbeitung von Franz Liszt, Wagner selbst nannte die Szene »Isoldes Verklärung«. Dramaturgisch steht sie in der Tradition der Wahnsinnsarien (wie etwa Lucia di Lammermoors »Il dolce suono«). Gebeugt über die Leiche Tristans wähnt ihn Isolde im blühenden Leben und gerät in einen Zustand völliger Entrückung. Die Melodie greift eine Stelle im großen Duett des zweiten Aktes auf: »So stürben wir, um ungetrennt, ewig einig, ohne End'«. Ob Isolde nun wirklich stirbt, ist sekundär. Es geht eher um die Auflösung des Individuums, in der Verschmelzung mit dem Geliebten, nach Schopenhauer aber auch im »Schoß der Natur«. Dann erst erlischt die ewig brennende Sehnsucht. Noch einmal gipfelt sich die Musik ekstatisch auf. Jetzt aber, »in des Welt-Atems wehendem All«, findet sie ihr Ziel und entlädt sich, unendlich befreiend, mit einem gleißenden und jubelnden E-Dur-Akkord. Schließlich wird sogar dem Tristan-Akkord seine Auflösung zuteil. Das Orchester verharrt, die Tonart gleichsam transzendierend, im fernen Licht des finalen H-Dur. So tragisch die Geschichte ausgeht (mit drei bis vier Leichen) – musikalisch ist es ein Happy End.

Alles im Fluss

Aquifer für Orchester von Thomas Adès

Von Susanne Schmerda

Geburtsdatum des Komponisten

1. März 1971 in London

Entstehungszeit

2023

Uraufführung

14. März 2024 im Münchner Herkulessaal mit dem BRSO unter der Leitung von Sir Simon Rattle

Thomas Adès brilliert in vielen Disziplinen, er ist ein exzellenter Pianist, Dirigent und Komponist und als solcher in allen musikalischen Gattungen und Stilen bewandert: Vom Klavierquintett bis zu symphonischer Musik, Instrumentalkonzerten und drei Opern reicht sein vielseitiger Werkkatalog, vom verfremdeten elisabethanischen Lautenlied über Klassik bis Blues und Jazz sein Ausdruckspektrum. Immer trifft seine Musik sein Publikum direkt in Mark und Herz, stets entfaltet sie in ihrer schillernden Komplexität und Virtuosität einen fesselnden Sog. Das ist auch bei seinem neuesten Orchesterwerk *Aquifer* nicht anders, das er Ende 2023 vollendet hat: Über rund 15 Minuten trägt die immens dicht und kunstvoll gearbeitete Partitur Orchester und Publikum in einem durchgehenden Melodie- und Klangstrom fort, angereichert mit luziden Themen, vielschichtigen Rhythmen und betörenden Instrumentalfarben. Ruhige kammermusikalische Momente bringen den stringenten Energiefluss dabei immer wieder zum Stocken.

Geboren 1971 in London, gilt Thomas Adès als der bedeutendste englische Komponist seiner Generation in der Tradition Benjamin Britzens. Seinen Durchbruch erlebte der Brite 1995 mit der zweiaktigen Kammeroper *Powder Her Face* für vier Sänger und 15 Spieler über die skandalumwitterte englische High Society-Ikone Margaret Whigham. Ein Geniestreich des damals erst 24-jährigen Komponisten mit vibrierend-rastloser Musik im Flair der 1930er Jahre, heute längst ein weltweit nach gespielter Klassiker der Moderne. Auch seine zweite Oper, die Shakespeare-Adaption *The Tempest*, 2004 am Royal Opera House in London uraufgeführt, war ein großer internationaler Erfolg, ebenso das dritte Bühnenwerk *The Exterminating Angel* von 2016, für die er 2020 eine meisterhaft orchestrierte symphonische Adaption schuf: *The Exterminating Angel* Symphony wurde 2022 vom Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks aufgeführt, das zu den Auftraggebern des Werks gehörte.

Einen durchschlagenden Erfolg als Orchesterkomponist feierte Thomas Adès 1997 mit *Asyla*, geschrieben für das City of Birmingham Symphony Orchestra und Sir Simon Rattle, der mit diesem Werk 2002 auch sein Debüt als neuer Chefdirigent der Berliner Philharmoniker gab. Das Stück folgt dem für Adès typischen surrealen Verfahren, vertraute Klänge und Intervalle, die sich in der klassischen Musik seit Jahrhunderten bewährt haben, fremd und neu erscheinen zu lassen, sie aufzubrechen und zu transformieren – ähnlich wie »Echos ganzer musikalischer Traditionen, knapp außer Reichweite, kaum greifbar, auf denen die Musik aufbaut und die sie hinter sich lässt«, so beschreibt es der britische Musikjournalist Tom Service. Und Thomas Adès selbst erläutert seinen kompositorischen Ansatz mit den Worten: »Im Bereich der schöpferischen Kunst ist Instabilität wichtig, um Stabilität wahrzunehmen. In der klassischen Musik ist es eine Illusion, dass die Grundtonart, etwa C-Dur, stabil ist. Es bleibt der Künstlerin oder dem Künstler überlassen, diese Illusion zu schaffen oder zu untergraben. Dies ist der Effekt, mit dem ich immer wieder Erfolg habe: Wenn man die Dinge auf den Kopf stellt, sind die Gewissheiten nicht mehr vorhanden.« *Asyla* stand am Anfang einer inspirierenden künstlerischen Zusammenarbeit mit Simon Rattle, dem 2007 noch *Tevot* für Rattle und die Berliner Philharmoniker folgte; die schwindelerregende Kontrapunktik mündet hier am Ende in ein wie aus der Zeit gefallenes hymnisch-strahlendes A-Dur.

Unterirdische Wasserstromwelt in üppiger Farbigkeit

In jeder neuen Komposition entwickelt Thomas Adès einen eigenen Kosmos mit einer eigenen Logik, Dramaturgie und Zeitgestaltung. Sein jüngstes, zum 75. Jubiläum des BRSO und für Sir Simon Rattles erste Spielzeit als dessen Chefdirigent komponiertes Werk *Aquifer* folgt einem Phänomen aus der Geologie. Als »Aquifer« bezeichnet man eine grundwasserführende Gesteinsschicht, Aquifere sind also Grundwasserleiter, bestehend aus porösem Sandstein oder ähnlich stark zerklüfteten Sedimenten. Sie können Wasser speichern und es leiten, bewirken ein Fließen und ein Stauen, verkörpern Bewegung und Stillstand, Kontinuität und Transformation. Vielleicht wurde Adès' kompositorische Fantasie auf eindringliche Weise beflügelt von diesen wasserführenden Gesteinskörpern, deren Hohlräume energetisches und architektonisches Potenzial besitzen?

Studiert man die handschriftliche Manuskript-Partitur, entsteht durchaus das Bild – oder die Vorstellung – einer höchst kunstvoll orchestrierten und in Musik gesetzten unterirdischen Wasserstromwelt. Das große Orchester umfasst ein reiches Aufgebot an Glocken und Schlagwerk, ein ganzes Arsenal an Becken und antiken Zymbeln, und mit Bläsern, Streichern, Klavier und Harfe schafft Adès eine üppige Farbigkeit.

Permanentes Fließen – die unterirdischen Wasserströmungen und ihre Energien werden in Klang umgewandelt. Mit Wagners Worten präsentiert sich die Musik »schwellend, quellend, schallend, wallend, dringend, schwingend«. Änderungen der unterirdischen Gesteinsformationen führen zu Stockungen und Verkleinerungen des Klangstroms, dann erweitert sich sein Flussbett wieder. Das Stück ist ein einziger durchgehender Fluss, in einem Satz mit sieben Abschnitten, wobei sich immer wieder Kulminationspunkte und Zäsuren herausbilden.

»Vivacissimo, con grande energia« beginnt das Stück aus dem Pianissimo, von Anfang an sind alle Orchestergruppen im Einsatz. Eine aufwärtssteigende melodische Linie im tiefen Blech wird von einer vorwärtsdrängenden triolischen Begleitung des gesamten Orchesters angetrieben. Doch nach diesen acht Takten folgt ein Wechsel, vielleicht eine andere Gesteinsschicht? Sparsamer begleitet von den Streichern wird nun eine langgezogene Melodie zunächst von den Flöten, dann von allen Holzbläsern und später auch von den Streichern zu einem breiten Klangstrom aufgebaut. Eine große Verdichtung und Steigerung setzt ein; nach einem Einschnitt übernimmt die Pauke die melodische Führung in gleichschreitendem homophonem Zusammenspiel mit den Streichern. Das zuvor vielschichtige rhythmische Geflecht wird lichter. Leise und in ruhiger Vorwärtsbewegung gestaltet Adès den folgenden Abschnitt seiner Komposition, der diminuendo und pianissimo in eine deutlich vernehmbare Zäsur mündet. Eine denkbar große Reduktion folgt, nur die Holzbläser erblühen in einem klein-intervallischen, melodischen Liniengeflecht, erst zögerlich, dann immer dringlicher werdend (»Tempo I, hesitant at first, then gradually more and more urgent«). Fast wie in der Vokalpolyphonie des Mittelalters ist hier alles Note gegen Note gesetzt. In diesem imitatorisch-kontrapunktischen Abschnitt kündigt sich ein langsamer Aufbau mit zunehmender Verdichtung an, eine diatonische Hornmelodie erklingt signalhaft »deutlich« – »bold«. Aufwärtsskalen in komplexer Schichtung lassen den Musikstrom schließlich in langen Haltenoten versiegen, er endet in klarem C-Dur.

Programmnotiz von Thomas Adès über sein neues Werk *Aquifer*

Ein Aquifer ist eine geologische Struktur die Wasser leiten kann.

Dieses Werk ist eine einsätzig musikalische Struktur aus sieben Abschnitten. Im ersten Abschnitt, beginnend mit einer Einleitung, in der das musikalische Material von den tiefsten Tönen nach oben steigt, wird das Thema zunächst von den Flöten vorgestellt und steigert sich dann, unter immer größerem Einbezug des Orchesters, zu insgesamt drei Statements. Nach einem Zusammenbruch erscheint das Thema im zweiten langsameren Abschnitt erneut, aber mit weniger stabiler Rhythmik und Harmonik. Es folgt ein langsamer Abschnitt mit einer sich chromatisch windenden Basslinie. Sie führt beschleunigend in den schnell-fließenden vierten Abschnitt, der sich wiederum zu einem geheimnisvollen Stillstand verlangsamt. Von dort baut sich der fünfte Abschnitt auf, in dem sich alle Elemente allmählich in eine Rückkehr zum Anfangsmaterial verbinden. Dieses zerfällt wieder

in einen langsamen, dunkleren Abschnitt mit schleppender Bewegung, aus ihm flüchtet sich die Musik in eine Reprise des schnell-fließenden vierten Abschnitts, diesmal in eine ekstatische Coda mündend.

Harmonie von Mensch und Natur

Zu Ludwig van Beethovens Sechster Symphonie

Von Irmelin Schwalb

Lebensdaten des Komponisten

16. Dezember 1770 in Bonn – 26. März 1827 in Wien

Entstehungszeit

Sommer 1807 bis Sommer 1808

Widmung

»À son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince regnant de Lobkowitz, Duc de Raudnitz, et à son Excellence Monsieur le Comte de Rasumoffsky«

Uraufführung

22. Dezember 1808 in Wien

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 4./5. Januar 1951 in der Aula der Universität unter Eugen Jochum

Weitere Aufführungen unter Rafael Kubelík, Carlo Maria Giulini, Bernard Haitink, Rolf Reuter, Kurt Sanderling, Colin Davis, Lorin Maazel, Mariss Jansons und Gustavo Dudamel

Zuletzt auf dem Programm: 10./11. Januar 2019 im Herkulesaal unter Daniel Harding

Bis heute herrscht Beethoven als Titan auf dem Thron, wie ihn Max Klinger 1902 in der Wiener Sezessionsausstellung in einsam heroischer Pose platziert hat. Beethoven wird als Individualgenie der Musik reklamiert, als erster Musiker mit gesellschaftlichem Anspruch hat er einen Kanon der Symphonie aufgestellt. Das malträtierete Titelblatt der *Eroica*, auf dem der enttäuschte Beethoven die Widmung an Napoleon getilgt haben soll, nachdem sich der gefallene Republikaner zum Kaiser gekrönt hatte, ist der augenscheinlichste Beleg für diese Haltung.

Wie aber passt die *Pastorale* in dieses Bild vom autonomen, politisch interessierten und engagierten Komponisten? Beethoven hat sie etwa gleichzeitig mit der Fünften Symphonie 1807/1808 komponiert und im August 1808 abgeschlossen. Beide Symphonien wurden am 22. Dezember 1808 in Beethovens Akademie im Theater an der Wien uraufgeführt. Alle fünf Sätze der *Pastoral-Sinfonie*, wie sie im Erstdruck betitelt ist, tragen bereits im Autograph beschreibende Überschriften wie *Angenehme, heitere Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen* oder *Hirtengesang. Wohltätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm*. Seit der Uraufführung 1808 ist der Diskurs nicht abgerissen, ob Beethoven der *Pastorale* ein Programm zugrunde gelegt, eine Art fünfteiliges Landschaftsgemälde entworfen und damit die Gefilde der sogenannten absoluten Musik verlassen habe. Tonmalerei, musikalische Naturnachahmung oder Illustration in Tönen – das stieß seit dem 19. Jahrhundert immer wieder auf Unbehagen, ja vehemente Kritik, etwa bei Claude Debussy. Er konnte für die klangliche Bildlichkeit der *Szene am Bach* nur verächtliche Polemik aufbringen: »Es ist ein Bach, aus dem allem Anschein nach Kühe trinken, ganz zu schweigen von der Nachtigall im Wald und dem Schweizer Kuckuck, die beide besser in die Kunst von Jacques de Vaucanson [einem französischen Ingenieur und Erfinder, der z. B. eine mechanische Ente konstruierte] passen als in eine Natur, die diesen Namen verdient. All das ist sinnlose Nachahmerei oder rein willkürliche Auslegung.«

Dass es Beethoven nicht um »sinnlose Nachahmerei« ging und er keine artifizielle Spieluhrenmusik in der Manier des legendären Automatenbauers Vaucanson schreiben wollte,

dafür hat er über die Noten hinaus zwei Hinweise gegeben. Denn er überschrieb die Symphonie mit dem Titel: *Pastoral-Sinfonie* oder *Erinnerung an das Landleben* und fügte hinzu: »mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey«. Damit wandte er sich gegen die Unterstellung, er sei »ein Apostel des halbahren Evangeliums der Nachahmung der Natur, das allen so willkommen ist, die bloß ihren Sinnen vertrauen und dessen, was dahinter liegt, sich nicht bewußt sind«, wie Goethe einen naturalistischen Plagiator einmal brandmarkte. Die Überschrift *Erinnerung* allein zielt auf ein Verinnerlichen, eine Verarbeitung des Naturgeschehens durch den Menschen, den Künstler. »Zum Innern machen«, heißt es im Grimm'schen Wörterbuch – eine Übersetzung der Natureindrücke ins genuin Musikalische.

Das Echo der Außenwelt im Menschen

Zusätzlich grenzte Beethoven seine Musik mit der Bemerkung »mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey« von einem bloßen Abmalen, Reproduzieren der Naturtöne ab. Empfindung ist bereits ein Echo der Außenwelt im Menschen. Der große Universalist der Weimarer Klassik, Johann Gottfried Herder, vertrat die Meinung, dass »Töne das unmittelbarste Instrument der Seele sind. Wogegen also der Ausdruck der anschaulichen Kunst nichts als Oberfläche war, wird hier inniges Wesen [...] Alle unsere Empfindungen werden hier ein Saitenspiel.« Musik als adäquate Kunst, um Empfindungen, Stimmungen auszudrücken.

Beethovens Überschrift des Kopfsatzes *Angenehme, heitere Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen* bestätigt: Nicht Natur, nicht arkadisches Landleben wird vertont, sondern die Empfindungen und Eindrücke, die sie hervorrufen. Hätte Debussy sich nicht von der Lust an der provokativen Ironie hinreißen lassen, hätte er in Beethoven einen impressionistischen Bruder im Geiste erkennen können.

Nach Georg Wilhelm Friedrich Hegels *Ästhetik* übersetzt erst die Komposition die Empfindung einer affektiven Lautmalerei in musikalische Kunst: »Die Musik muß den Ausdruck der Empfindung nicht als Naturausbruch der Leidenschaft wiederholen, sondern das zu bestimmten Tonverhältnissen ausgebildete Klingen empfindungsreich beseelen und insofern den Ausdruck in ein erst durch die Kunst und für sie allein gemachtes Element hineinheben.«

Kontemplatives Pendant zur Fünften

Diese Forderung hat Beethoven mit der Komposition der *Pastorale* vorweggenommen. Die Natur war ihm Inspiration für den Ausdruck seiner musikalischen Empfindungen als kontemplatives Pendant zur vor Aktivität und geballter Energie strotzenden c-Moll-Symphonie. In seinem musikalischen Verlauf spiegelt dieses Stimmungsbild, zu dem ihn die Natur anregte, das Entstehen einer Harmonie von Natur und Mensch, die für Beethoven metaphysische Züge trägt: In einem Skizzenbuch aus dem Jahr 1815 findet sich der Eintrag: »Allmächtiger im Walde! Ich bin selig, glücklich im Wald, jeder Baum spricht durch dich!« Der gleiche pantheistische Ton klingt in der Überschrift des Finalsatzes an: *Hirtengesang. Wohltätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm*. Gleichzeitig legt sie den Entwicklungsgang der Symphonie offen: Nachdem die heiteren Empfindungen geweckt sind, werden sie durch Naturanschauung vertieft (*Szene am Bach*). Die bukolische Idylle menschlicher Gemeinschaft in der Natur (*Lustiges Zusammensein der Landleute*) wird durch den dramatischen Einbruch der elementaren Natur (*Donner. Sturm*) gefährdet. Erst nach deren Überwindung tönt hymnischer menschlicher Gesang durch die Natur, die Harmonie ist erreicht.

Dabei hat Beethoven die einzelnen Sätze der Symphonie auf verschiedenen Ebenen so miteinander verknüpft, dass sich der Eindruck eines ganzheitlichen Tableaus ergibt: etwa mit der F-Dur-Klammer von Kopf- und Schlusssatz oder mit der attacca-Verknüpfung der letzten drei Sätze, die dann mit dem *Erwachen der Empfindungen* und der *Szene am Bach* ihrerseits eine dreiteilige Form erkennen lassen. Man kann auch in der symphonischen Anlage eine zweifache Paarung von Mensch und Natur sehen, einmal in einer idyllisch friedlichen Färbung der ersten beiden Sätze, danach elementar-gefährdet im überhitzten Tanz der Landleute und in der entfesselten *Gewitter*-Szene, die dann in den elysischen Dankchoral des Menschen mündet. Innerhalb der Sätze (mit Ausnahme des *Gewitter*-Satzes) verschleiert Beethoven eine zielgerichtete musikalische Entwicklung, die im Schwesterwerk der c-Moll-Symphonie so beherrschend ist. Er betont in der *Pastorale* statt eines dramatischen Vorwärtimpulses vielmehr

den Fortgang eines epischen Erzählflusses. So lenkt er im Kopfsatz von der regulären Sonatensatzform ab, indem er das zweite Thema nicht als Kontrast, sondern als lyrische Variante des Hauptthemas entwirft und damit einer konfliktreichen Durchführung den Boden entzieht. In der Tanzszene des dritten Satzes ist es der sich langsam steigernde Wechsel von wiegendem Deutschen Tanz und derb stampfendem Bauerntanz im 2/4-Takt, der die eigentliche Scherzo-Struktur verdeckt. Der attacca-Einbruch des aufziehenden Sturms sprengt das Wetteifern der beiden Kapellen gänzlich unerwartet und wirkt nach den vorangegangenen bildhaften drei Sätzen in seiner musikalischen Unberechenbarkeit umso intensiver.

Der Schlusshymnus einer befriedeten Natur, in der sich der Mensch ganz aufgenommen fühlt, verströmt sich nach der Zerrissenheit der *Sturm*-Szene vollkommen zeitlos. So hat Dietmar Holland das *Finale* als »eine Art imaginären riesigen Takt« bezeichnet – es scheint, dass Raum und Zeit aufgehoben sind.

Im Februar 1820 schrieb Beethoven in ein Konversationsheft den Satz, der authentischer als die posthumen Verherrlichungen und Heroisierungen den Kern seines Wesens und Werks kennzeichnet: »Das Moralische Gesez in unß u. der gestirnte Himmel über unß«. Am Ende des Gangs durch die Landschaft der *Pastoral*-Sinfonie verschmelzen diese beiden Hälften Beethoven'scher Musik miteinander.

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. Tournées führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Amerika. Für seine umfangreiche Aufnahmeleistung 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.

Sir Simon Rattle

Bezwingendes Charisma, Experimentierfreude, Einsatz für die zeitgenössische Musik, großes soziales und pädagogisches Engagement sowie uneingeschränkter künstlerischer Ernst – all dies macht den gebürtigen Liverpools zu einer der faszinierendsten Dirigentenpersönlichkeiten unserer Zeit. Seit Beginn der Saison 2023/2024 ist Sir Simon Rattle neuer Chefdirigent von Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Sein internationales Renommee erwarb sich Simon Rattle während seiner Zeit beim City of Birmingham Symphony Orchestra (1980–1998), das er zu Weltruhm führte. Von 2002 bis 2018 war er Chefdirigent der Berliner Philharmoniker, von 2017 bis 2023 Musikdirektor des London Symphony Orchestra. Als Conductor Emeritus wird der 69-jährige Brite mit deutschem Pass dem LSO weiterhin verbunden bleiben. Eine enge Zusammenarbeit besteht auch mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment, dessen »Principal Artist« er ist. Simon Rattle unternimmt regelmäßig ausgedehnte Tournées durch Europa und Asien und pflegt langjährige Beziehungen zu führenden Orchestern weltweit, darunter die Wiener

Philharmoniker, die Berliner Staatskapelle, das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin und die Tschechische Philharmonie. Er ist begehrter Gast an bedeutenden Opernhäusern, am Royal Opera House Covent Garden in London, an der Berliner und der Wiener Staatsoper, an der New Yorker Metropolitan Opera sowie beim Festival d'Aix-en-Provence, wo er zuletzt zusammen mit dem LSO in einer Neuproduktion von Bergs *Wozzeck* zu erleben war. Während seiner Zeit als Chefdirigent der Berliner Philharmoniker gastierte Simon Rattle regelmäßig bei den Salzburger Osterfestspielen, in Baden-Baden sowie ebenfalls in Aix-en-Provence.

Für seine bisher mehr als 70 Plattenaufnahmen erhielt der Dirigent höchste Ehrungen. Hervorgehoben sei auch sein Engagement für das Education-Programm Zukunft@BPhil der Berliner Philharmoniker, für das er ebenfalls mehrfach ausgezeichnet wurde. In London gründete er 2019 die LSO East London Academy, eine Zusammenarbeit des LSO mit zehn Stadtbezirken im Osten der Stadt zur Förderung außergewöhnlicher musikalischer Talente unabhängig von ihrer sozialen Herkunft. Zusammen mit dem BRSO sind auf CD bisher Richard Wagners *Das Rheingold*, *Die Walküre* und *Siegfried*, Mahlers *Lied von der Erde* und Neunte Symphonie sowie die *musica viva*-Porträt-CD mit Werken von Ondřej Adámek erschienen. Die Neunte Symphonie wurde mit einem Diapason d'or, einem Supersonic Pizzicato und als Gramophone Editor's Choice ausgezeichnet.

Impressum

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Sir Simon Rattle

Chefdirigent

Nikolaus Pont

Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk

Rundfunkplatz 1

80335 München

symphonieorchester@br.de

brso.de

Programmheft

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk

Programmbereich BR-KLASSIK

Redaktion

Dr. Vera Baur

Graphisches Konzept / Art Direktion / Design

Stan Hema, Berlin

in Zusammenarbeit mit Corporate Design, BR

Umsetzung

Antonia Schwarz

Änderungen vorbehalten!

Textnachweis

Jörg Handstein: aus den Programmheften des BRSO vom 12./13./14. Mai 2016; Susanne Schmerda: Originalbeitrag für dieses Heft; Irmelin Schwalb: aus den Programmheften des BRSO vom 8./9. November 2012; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks.

Aufführungsmaterial

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Wagner); © Faber Music, London (Adès); © Bärenreiter-Verlag, Kassel (Beethoven).