

Daniel Harding

Beethoven Sibelius

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

75 BRSO

23–24

Donnerstag
16. Mai 2024
Freitag
17. Mai 2024

20.00 – 22.00 Uhr
Herkulesaal
3. Abo C

23–24

Konzerteinführung um 18.45 Uhr
Moderation: Antonia Morin

Mitwirkende

Daniel Harding
Dirigent

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Live-Übertragung in Surround
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Donnerstag, 16. Mai 2024, 20.05 Uhr
Pausenzeichen:
Uta Sailer im Gespräch mit Daniel Harding

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

Programm

Ludwig van Beethoven

Ouvertüre zu »Coriolan«, op. 62

Trauerspiel von Heinrich Joseph von Collin

- Allegro con brio

Jean Sibelius

Symphonie Nr. 4 a-Moll, op. 63

- Tempo molto moderato, quasi adagio
- Allegro molto vivace
- Il tempo largo
- Allegro

Pause

Jean Sibelius

»Die Okeaniden«, op. 73

Tondichtung für großes Orchester

- Sostenuto assai

Ludwig van Beethoven

Symphonie Nr. 4 B-Dur, op. 60

- Adagio – Allegro vivace
- Adagio
- Allegro molto e vivace – Trio. Un poco meno allegro
- Allegro ma non troppo

Zwischen Hass und Liebe

Zu Ludwig van Beethovens *Coriolan-Ouvertüre*

Von Nicole Restle

Lebensdaten des Komponisten

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

Entstehungszeit

1807

Uraufführung

März 1807 im Rahmen eines Privatkonzerts im Palais Lobkowitz

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 29./30. Mai 1969 im Herkulesaal unter Otto Klemperer

Weitere Aufführungen unter Colin Davis, Rafael Frühbeck de Burgos und Lorin Maazel

Zuletzt auf dem Programm: 10./11. März 2016 in der Philharmonie im Gasteig sowie anschließend auf Tournee in Wien, Paris und Luzern unter Mariss Jansons

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurden viele Komponisten und Musiktheoretiker von der Frage umgetrieben, was eine Ouvertüre zu leisten hätte. Nicht nur in der Oper, sondern auch im Schauspiel, wo es seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts üblich war, Theateraufführungen musikalisch zu eröffnen. Kein Stück absoluter Musik wie beispielsweise die Symphonie oder das Streichquartett, aber auch nicht wortgebunden wie Opernarien, geistliche Gesangswerke oder Lieder und dennoch eine außermusikalische Thematik vermittelnd – das Genre der Ouvertüre stellte ganz eigene Anforderungen. Genügte es – wie manche Theoretiker forderten – wenn sie einfach auf wichtige Aspekte der Handlung oder bestimmte Stimmungen hinführt? Sollte sie, den ästhetischen Ausführungen des Philosophen Johann Georg Sulzer gehorchend, »den Zuhörer in die Gemüthsverfassung setzen, die das folgende Stück im Ganzen verlangt«? Oder zeichnete sich die ideale Ouvertüre dadurch aus, dass sie ein musikalisches Konzentrat des folgenden Dramas lieferte? Mit welchen Zweifeln die Komponisten diesbezüglich konfrontiert waren, belegt die Genese der musikalischen Eröffnung des *Fidelio*. Wie hat Beethoven darum gerungen! Er schrieb drei Ouvertüren, die mehr oder weniger auf den gleichen musikalischen Ideen beruhten, diese jedoch jeweils anders präsentierten und gewichteten, nur um dann in einer vierten Fassung zu einer ganz neuen Lösung zu kommen.

Weniger mühevoll hingegen gestaltete sich für ihn die Arbeit an der Ouvertüre zu *Coriolan*. Beethoven komponierte sie 1807 und hatte sich gerade an den drei Ouvertüren aufgerieben, die heute als *Leonore Nr. 1, 2 und 3* bekannt sind. Die Erfahrungen, die er dabei gewonnen hatte, kamen dem neuen Werk zugute. Das Trauerspiel *Coriolan*, eine Schöpfung des mit Beethoven befreundeten Dramatikers Heinrich Joseph von Collin, erfreute sich zwischen 1802 und 1805 in Wien großer Beliebtheit, war danach aber vom Spielplan verschwunden. Warum Beethoven zum eben erwähnten Zeitpunkt trotzdem noch eine Ouvertüre dafür schrieb, konnte bislang nicht geklärt werden. Ihre Uraufführung jedenfalls fand konzertant statt: Im März 1807 im Palais des Fürsten Lobkowitz. Nur eine einzige Aufführung der Tragödie mit Beethovens Musik ist für den darauffolgenden April belegt.

Hier wütet ein Dämon

Gnaeus Marcius Coriolanus war – wie antike Historiker berichten – im sechsten vorchristlichen Jahrhundert ein römischer Feldherr, der durch Herrschsucht, Stolz und Starrsinn in Konflikt mit dem Volk gekommen und von diesem verbannt worden war. Daraufhin verbündete er sich mit den Feinden und zog vor die Tore Roms, um sich Genugtuung zu verschaffen. Inständige Bitten seiner Mutter und seiner Ehefrau konnten ihn jedoch dazu bewegen, seine Rache aufzugeben. Die Geschichte hat verschiedene Dichter inspiriert, u. a. auch Shakespeare, dessen Drama Collin jedoch nicht gekannt haben dürfte. Collins Trauerspiel endet mit dem Tod des Helden. Hin- und hergerissen zwischen der Liebe zu seinem Vaterland und selbstgerechtem Hochmut kann er den Konflikt, der in seiner Brust tobt, nicht bewältigen und stürzt sich in sein Schwert.

Und ebenjenes Seelendrama hat Beethoven in seiner Ouvertüre wiedergegeben. Die Grundtonart c-Moll sowie die harschen, harmonisch immer spannungsreicher und greller werdenden Akkorde, die das Stück eröffnen, machen deutlich: Hier wütet ein Dämon. Auch das Hauptthema, auf das diese Eröffnung hinleitet und für den Helden Coriolan steht, hat durch seine zunächst beharrlich die Töne des c-Moll-Dreiklangs umkreisenden, dann später in Quartan und verminderten Quinten emporstrebenden Achtelfiguren einen ruhelosen, gehetzten, suchenden Charakter. Es findet auch keinen harmonischen Abschluss, vielmehr bricht es ab, um eine Stufe tiefer in b-Moll erneut anzusetzen.

Der Eindruck des Zerrissenen, Getriebenen verstärkt sich noch in den folgenden Überleitungstakten: Beethoven reduziert die Motivik und steigert die harmonische Spannung. Treibende Kraft wird eine Wechselnotenbewegung, aus der auf einmal das Seitenthema in Es-Dur hervorblüht – zärtlich, überströmend, lyrisch. Diese Melodie symbolisiert die beiden liebenden Frauen. Die Durchführung, in der jene insistierende Wechselnotenbewegung eine große Rolle spielt, erzählt von Coriolans innerem Kampf. Wenn zu Beginn der Reprise das Hauptthema wieder erklingt, dann nicht als Sieger. Es wirkt eher marginal, als Hinführung auf das Seitenthema, das in C-Dur erstrahlt. Coriolan ist an diesem Konflikt zerbrochen. In den Schlusstakten der Ouvertüre zitiert Beethoven Motive des Hauptthemas, leiser werdend stehen sie für den Tod des Helden.

»Alles ist mit tiefem Sinn zu höchst tragischer Wirkung, und zur höchsten spannenden Erwartung dessen, was uns der Aufflug des geheimnisvollen Vorhangs enthüllen wird, vereinigt«, schreibt der Schriftsteller E. T. A. Hoffmann 1812 beeindruckt. Und auch Richard Wagner war der Auffassung, dass die *Coriolan-Ouvertüre* »die Entscheidung eines heftigen Kampfes klar und sicher« ausdrücke. Beethovens Auseinandersetzung mit dieser Gattung hat Maßstäbe gesetzt.

Am Wendepunkt

Zu Jean Sibelius' Vierter Symphonie

Von Nicole Restle

Lebensdaten des Komponisten

8. Dezember 1865 in Hämeenlinna – 20. September 1957 in Järvenpää bei Helsinki

Entstehungszeit

1909–1911

Uraufführung

3. April 1911 in Helsinki

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 24./25. April 1980 im Herkulesaal unter Colin Davis

Zuletzt auf dem Programm: 30./31. Mai 2019 in der Philharmonie im Gasteig unter Herbert Blomstedt

Der Name Jean Sibelius steht gleichbedeutend für die Musik Finnlands. Nicht allein, weil Sibelius es wie kein anderer finnischer Komponist zu internationalem Ruhm gebracht hat, sondern vor allem, weil es ihm gelungen ist, seinem Land eine musikalische Identität zu geben. Die Veröffentlichung des finnischen National-Epos *Kalevala* im Jahr 1835 hatte dem finnischen Volk, das jahrhundertlang unter schwedischer und seit 1806 unter russischer Herrschaft stand, ein neues Nationalbewusstsein gegeben – ein Nationalbewusstsein, das auch einen musikalischen Ausdruck brauchte. Sibelius fühlte sich patriotisch herausgefordert. Das *Kalevala*, eine Sammlung alter Runengesänge, die der Arzt Elias Lönnrot zusammengetragen hatte, diente ihm als wichtige Inspirationsquelle. Er ließ die Geschichten des Epos in seinen Symphonischen Dichtungen *Kullervo*, *Pohjolas Tochter* und *Tapiola* sowie in der *Lemminkäinen-Suite* klanglich lebendig werden. Neben dem *Kalevala* waren es aber auch historische Begebenheiten und mythische Sagen, die Sibelius zu verschiedenen Werken anregten, u. a. auch zu seiner berühmten *Finlandia*. Nicht, dass nicht auch andere finnische Komponisten versucht hätten, den überlieferten Dichtungen musikalische Gestalt zu geben, aber im Gegensatz zu Sibelius standen jene zu sehr unter dem Einfluss der deutschen Musik, speziell der Richard Wagners, um einen eigenen Stil zu entwickeln. Sibelius kreierte eine Klangsprache, die als typisch finnisch empfunden wurde – ohne jedoch direkt aus dem Volksmusikschatz seines Landes zu schöpfen. Darin unterscheidet er sich beispielsweise von seinen ungarischen Kollegen, Béla Bartók und Zoltán Kodály, die über das Sammeln und Erforschen alter Volkslieder zu einem nationalen Idiom gefunden haben.

Neue Wege für die Symphonie

Wer Sibelius jedoch nur unter dem patriotischen Aspekt betrachtet, wird seinem Werk nicht gerecht. Denn seine künstlerischen Intentionen und Absichten gingen über die eines reinen Nationalkomponisten weit hinaus. Sibelius wollte speziell mit seinen Symphonien einen wichtigen Beitrag zu der ästhetischen Frage liefern, die damals alle großen Komponisten beschäftigte: Inwieweit ist es in Hinblick auf das übermächtige symphonische Vermächtnis Beethovens möglich, auf dem Gebiet der Symphonie noch etwas Zukunftsträchtiges zu schaffen? Während viele Komponisten Zuflucht zur Programmmusik nahmen und darin den legitimen Nachfolger der

»klassischen Symphonie« sahen, rangen andere innerhalb der überlieferten Gattung um neue Formen und Lösungen. Sibelius, der Schöpfer großartiger Tondichtungen, hatte diesbezüglich klare Vorstellungen: »Seit Beethovens Zeit sind alle die so genannten Symphonien, mit Ausnahme von Brahms, symphonische Gedichte gewesen. In manchen Fällen haben uns die Komponisten ein Programm gegeben oder wenigstens angedeutet, an was sie gedacht haben; aus anderen Fällen geht klar hervor, dass sie sich vorgenommen haben zu illustrieren – sei es eine Landschaft oder eine Bilderreihe. Das ist nicht mein Ideal.« Seine Symphonien seien – das betonte Sibelius immer wieder – absolute Musik ohne irgendwelche literarische Vorlagen, ganz im Gegensatz zu seinen Symphonischen Dichtungen. Gleichwohl räumte er ein, dass gelegentlich »ein seelisches Bild unfreiwillig bei einem musikalischen Satz, den ich geschrieben habe, haften geblieben ist.«

»Absolut nichts von Zircus«

Die Vierte Symphonie, die zwischen Dezember 1909 und 1911 entstand, markiert einen Wendepunkt in Sibelius' künstlerischer Entwicklung. War in den beiden ersten Symphonien noch der Geist der Romantik zu spüren, wandte sich Sibelius in seiner Dritten Symphonie klassischen Idealen zu, um dann in der Vierten ganz eigene und neue Wege zu gehen. Er reagierte damit auf gewisse Entwicklungen des europäischen Musiklebens, die ihm missfielen. »Ich schrieb diese Symphonie als Protest gegen die gegenwärtigen Kompositionen. Sie hat nichts, absolut nichts von Zircus an sich!« Tatsächlich zeichnet sich die a-Moll-Symphonie durch eine Ökonomisierung der musikalischen Mittel aus. Sie besitzt nichts Überladenes, Aufgesetztes und wirkt, obgleich für großes Orchester konzipiert, in ihrer subtilen Instrumentierung fast kammermusikalisch. Hinzu kommt, dass sich ihre Form weit vom »klassischen« Schema entfernt.

Keimzelle Tritonus

Die Keimzelle des gesamten Werkes ist der Tritonus, jenes spannungsgeladene Intervall der übermäßigen Quarte. Bedrohlich lässt Sibelius es aus den Tiefen der Fagotte, Violoncelli und Kontrabässe im ersten Takt fortissimo aufsteigen, in einer Sekundbewegung auspendeln und sich ins Piano zurückziehen. Ein schlichtes, einfaches Motiv – und doch die tragende Substanz des Stückes. Denn der Tritonus prägt nicht nur die melodische Gestalt der meisten Themen, er beeinflusst auch die harmonischen Konstellationen im gesamten Verlauf des Werks. Im ersten Satz (*Tempo molto moderato, quasi adagio*) stellt Sibelius dem Tritonus-Motiv ein Streicherthema entgegen, dessen Charakteristikum die durch einen Halbtonschritt eingeleitete Dreiklangsbrechung ist. Aus diesem eingangs eingeführten Material leiten sich die übrigen musikalischen Gedanken ab: die Einwürfe des Horns, die entfernt an den Tristan-Akkord erinnern, die emphatischen Gesten der Streicher, der majestätische Trompetenruf und die flinke Sextolenfigur der Flöten und Klarinetten. Die Fülle der verschiedenen Motive, die auftreten und wieder verklingen, geben diesem Anfangssatz einen tastenden, suchenden Charakter – ganz im Gegensatz zum folgenden zweiten Satz (*Allegro molto vivace*). Er wird von einer pastoral anmutenden Oboenweise eröffnet, die im Laufe des Satzes immer wieder in variiert Form auftritt. Zu ihr gesellen sich noch zwei weitere Themen: eine heitere, verspielte Melodie, die von den Ersten Geigen eingeführt wird und mit dem charakteristischen Tritonus-Sprung beginnt, sowie ein tänzerisches Thema, das die Streicher im Unisono vortragen. Der Satz beginnt zwar fröhlich, doch diese Stimmung hält nicht bis zum Ende an. Vielmehr kommt durch ein unvermittelt auftretendes Motiv der Oboen und Klarinetten, das auf einer Ganztonleiter basiert, ein fremdes und bedrohliches Moment ins Spiel. Über einem aus dem Intervall der übermäßigen Quart gebildeten Orgelpunkt versendet der Satz buchstäblich im Nichts. Aus diesem »Nichts« steigt in den Flöten ein kurzes Motiv empor – fahl, verhalten und das Tritonus-Intervall absteckend. Es ist der wichtigste Baustein des folgenden dritten Satzes (*Il tempo largo*), abgesehen von einer weitausgreifenden melodischen Geste, die von den Hörnern eingeführt wird. Wie der Anfangssatz, so wirkt auch dieser Satz fragmentarisch und torsohaft. Das liegt daran, dass er aus einer Vielzahl verschiedener musikalischer Gedanken zusammengesetzt scheint. Doch diese sind alle – wie sich zeigt – aus dem Flöten- oder Hornmotiv abgeleitet. Das *Finale* im raschen *Allegro* bildet die Synthese der Symphonie und ist daher der längste und komplexeste Satz. Ein Teil der musikalischen Ideen und Motive der vorangegangenen Sätze erfährt hier seine Transformation. So entwickelt Sibelius beispielsweise das Hauptthema aus einer

Bläserfigur des dritten Satzes. Auch der Tritonus ist in der Melodik und Harmonik konstitutiv. Einen besonderen klanglichen Effekt erzielt der Komponist durch den Gebrauch des Glockenspiels, das er immer wieder irrlüchertartig aufblitzen lässt.

»Genuin, individuell, echt«

Der neue Ton, den der Komponist in seiner Symphonie angeschlagen hat, fand zunächst wenig Verständnis. »Als ich meine Vierte zum ersten Mal aufführte, applaudierte nicht ein einziger Mensch, und niemand kam, um mir zu danken«, erinnerte sich Sibelius 1943 an die Uraufführung 1911 in Helsinki. Ganz anders war die Situation in Amerika, wo die Musik von Sibelius von Beginn an unvoreingenommen und mit großer Begeisterung rezipiert wurde. »Gewaltig genuin, gewaltig individuell und gewaltig echt«, schrieb der Rezensent der amerikanischen Erstaufführung 1913 in New York über das Werk. Dass die Vierte Symphonie, mehr als seine anderen Symphonien, von einem düsteren, tragischen Ton getragen ist, wird in der Sibelius-Literatur darauf zurückgeführt, dass der Komponist gerade erst von einer lebensbedrohlichen Krankheit genesen war. Immer wieder – das geht aus Tagebuchaufzeichnungen hervor – litt Sibelius an Depressionen, die seine Arbeit beeinträchtigten. Und auch wenn er betont hat, dass seinen Symphonien kein Programm zugrunde liege – für viele Hörer werden Assoziationen an die weite, karge Schönheit nordischer Landschaften ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis des Werkes bleiben.

Vom »Rondo der Wellen« zu den »Töchtern des Meeres«

Die Tondichtung *Die Okeaniden* von Jean Sibelius

Von Susanne Schmerda

Lebensdaten des Komponisten

8. Dezember 1865 in Hämeenlinna – 20. September 1957 in Järvenpää bei Helsinki

Entstehungszeit

1913/1914

Uraufführung

4. Juni 1914 in Norfolk / Connecticut unter der Leitung des Komponisten

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 10./11. Mai 1956 im Herkulesaal unter Eugen Jochum

»Die Amerika-Reise rückt näher, *Rondeau der Wellen* ist noch nicht fertig. Fieberhafte Eile«, notiert Aino Sibelius am 14. Mai 1914 in ihr Tagebuch. Und weiter sorgt sich die Frau des Komponisten: »Die Reise war für Samstag angesetzt. Die Partitur ist noch unvollendet. Der Abschreiber, Herr Kauppi, wohnt bei uns und schreibt Tag und Nacht. Gestern erfuhren wir, dass die Abfahrt schon am Freitagabend stattfindet. Das kann man gar nicht beschreiben. Die Zeit war genau auf die Stunde geplant.«

Unter großem Zeitdruck geht die Kompositionsarbeit an dem neuen Auftragswerk in Ainola, dem Landsitz des Komponisten in der finnischen Gemeinde Järvenpää, voran. Jean Sibelius war nach Norfolk in Connecticut eingeladen, wo das reiche, musikliebende Ehepaar Carl und Ellen Stoeckel ein renommiertes Musikfestival etabliert hatte, bei dem schon Antonín Dvořák, Camille Saint-Saëns und Max Bruch aufgetreten waren. Es galt als das »Bayreuth Amerikas«.

Hierfür hatte Sibelius 1913 eine Symphonische Dichtung in drei Sätzen komponiert, sein *Rondo der Wellen*, von dem sich nur der zweite und dritte Satz erhalten haben. Aus dieser Vorstudie entstand dann das einsätziges Orchesterwerk *Die Okeaniden (Aallottaret)* in Des-Dur. Doch auch diese Fassung überarbeitete Sibelius bis kurz vor der Überfahrt in die Vereinigten Staaten – möglicherweise hatte ihn die Einladung, sein neues Werk persönlich in Norfolk zu dirigieren, nervös werden lassen. Denn die gerade eben fertig gewordene neue Partitur, die das Ehepaar

Sibelius so viele Nerven gekostet hatte und die er jetzt mit auf Reisen nahm, stand nun in D-Dur. Für diese Änderung der Tonart könnten aufführungstechnische Gründe ausschlaggebend gewesen sein, die spieltechnisch anspruchsvolle und stellenweise schnell bewegte Musik ist für die Streichinstrumente in D-Dur bequemer zu spielen, weil hierbei auch die leeren Saiten verwendet werden können. Und sogar während der Atlantik-Überquerung an Bord des Dampfschiffs *Kaiser Wilhelm II.* nahm Sibelius noch einige Änderungen vor – durch die Schiffspassage lernte er »mehr über den Ozean als durch den Meerblick von Helsinki«, der Atlantik war doch gewaltiger als die heimische Ostsee.

Mit der Änderung der Tonart durchlief das Werk übrigens auch eine klangliche Änderung: »Der Klang des Orchesters in Des-Dur ist verschleiert, irgendwie mystisch und impressionistisch, während D-Dur klarer, aber auch nüchterner klingt«, beschrieb es Sibelius' Landsmann, der Komponist Kalevi Aho.

Die Okeaniden entwerfen ein meisterhaftes Bild des Meeres und seiner Nymphen. Mit spätimpressionistischen Mitteln schildert Sibelius hier Naturkräfte wie das anmutige Spiel der Wellen, die sich dann zu einem bedrohlichen Tosen aufbäumen, das Zusammenspiel von Ruhe und elementarer Naturgewalt. Auf seinen vielen Reisen nach Zentraleuropa hatte der Finne in Frankreich zuvor auch Claude Debussys Orchesterwerk *La mer* kennengelernt und bewundert. Mit dem neuen Titel *Die Okeaniden* statt des früheren *Rondos der Wellen* schaffte er eine bewusste Distanz zum Vorbild Debussy. In der griechischen Mythologie sind die Okeaniden Wassernymphen (womit Sibelius an seine frühere Tondichtung über Baumnymphen *Dryaden* anknüpfte), Okeanos ist nach Homer der große Weltstrom, der Erde und Meer umfließt und auch Flüsse und Quellen speist. Der finnische Titel *Aallottaret* bedeutet »Töchter der Wellen«. Sibelius' Instrumentierungskunst setzt den großen Orchesterapparat farbig in Szene: Er umfasst etwa Piccoloflöten, zwei Oboen, Englischhorn, Bassklarinette, drei Trompeten, zwei Paukenspieler und – wie in seiner vorausgegangenen Tondichtung *Luonnotar* – zwei Harfen. Die Wellenbewegung und mit ihr das Spiel der Nymphen, der Töchter des Meeres, unterzieht Sibelius in seiner gerade knapp zehnteiligen Tondichtung einem ausgeklügelten Spiel voller Mikropolyphonie und thematischer Variierung.

»Solche Poesie«

Am Beginn steht ein tremolierender fis-Moll-Klang auf den Tönen Fis und A, die letztlich gültige Tonart D-Dur bleibt vorerst verschleiert. In dieser Einleitung dämmt der Morgen über der See, die Flöten tupfen Sonnenglanz auf die Wellenbewegung der Streicher, und ihr Spiel wird einer permanenten Metamorphose unterzogen. Auf die melancholisch-anmutige Flötenstimmung folgen als Gegensatz Melodien der Oboe und des Englischhorns, die in tiefere Gewässer führen und das Meer in allen Farben schillern lassen. Langsam baut sich ein Sturm auf, die Wellen türmen sich, und ein Warnruf der Piccoloflöte durchläuft alle Holzbläser bis in die Tiefen des Kontrafagottes. Die Okeaniden verschwinden, die Streicher jedoch verstärken mit durchgehender Triolenbewegung das Aufbäumen des Meeres, intensiviert durch kühne Modulationen, Chromatik und Taktwechsel. Auf dem Fortissimo-Höhepunkt, der sich in einer gewaltig auftürmenden und wieder in sich zusammenbrechenden Welle entlädt, spielen die Streicher in höchster Lage, flankiert von Hörnern und Trompeten. In den letzten Takten beruhigen sich die Wellen nach diesem eindrücklichen Naturschauspiel wieder. Sibelius jedenfalls war von seiner Partitur schwer begeistert. »Es gibt hier Passagen, die mich verrückt machen. Solche Poesie«, schreibt er während der Proben in Norfolk an seine Frau Aino.

Für Sibelius war die Amerika-Reise im Jahr 1914 ein triumphaler Erfolg, die Uraufführung der *Okeaniden* am 4. Juni 1914 unter seiner Leitung mit den besten Orchestermusikern des Landes übertraf seine Erwartungen bei Weitem: »Ich habe noch nie [...] ein Orchester dirigiert, das sich aus dermaßen begabten Kräften zusammengesetzt hätte, wie das von Herrn Stoeckel von Boston und der Metropolitan Oper von New York bestellte, hundertköpfige Orchester. Zum Beispiel habe ich in dem Werk *Die Okeaniden (Aallottaret)* so eine Steigerung zustande gebracht, dass es sogar mich selbst sehr überraschte.«

Nach dem Norfolk Festival gelangte die ältere Des-Dur-Fassung des Werks in die Bibliothek der Yale University, deren Ehrendoktorwürde Jean Sibelius zuvor erhalten hatte; erst 2002 wurde sie vom Städtischen Orchester Lahti unter der Leitung von Osmo Vänskä erstmals aufgeführt.

»Heftige Gemütsbewegung«

Zu Ludwig van Beethovens Vierter Symphonie

Von Vera Baur

Lebensdaten des Komponisten

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

Entstehungszeit

1806

Widmung

»À Monsieur le Comte d'Oppersdorf«

Uraufführung

März 1807 in einem Privatkonzert im Palais des Fürsten Lobkowitz; erste öffentliche Aufführung: 15. November 1807 im Wiener Burgtheater

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 8./9. November 1951 in der Aula der Universität unter Eugen Jochum
Weitere Aufführungen unter Rafael Kubelík, Otto Klemperer, Günter Wand, Michael Tilson Thomas, Lorin Maazel, Carlos Kleiber, Mariss Jansons und Herbert Blomstedt
Zuletzt auf dem Programm: 5./6./7. März 2020 in der Philharmonie im Gasteig unter Andrés Orozco-Estrada

Die Vierte Symphonie von Beethoven trägt einen speziellen Nimbus, den der Unbeschwertheit und Unkompliziertheit. Schon die Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung* bezeichnete das Werk 1811 als »heiter, verständlich und sehr einnehmend«, für Robert Schumann war sie eine »griechisch schlanke Maid«, und auch Hector Berlioz empfand den »Charakter dieser Partitur [...] im allgemeinen lebhaft, frisch, heiter«. Bei der Herausbildung dieses Topos spielte wohl auch die Nachbarschaft der B-Dur-Symphonie zu den bedeutungsschweren Symphonien Nr. 3 und 5 eine Rolle. Man unterstellte dem Komponisten, dass er »zwischen den Höhen der Eroica und dem tragischen Stoff der c-Moll-Symphonie ein Verweilen in freundlicheren Stimmungen« nötig hatte (Karl Nef). Immerhin hatte Beethoven seine ersten Skizzen zur späteren Fünften bereits lange vor der Vierten Symphonie niedergeschrieben. Ließ er diese nun also bewusst liegen, um sich stattdessen einer »leichteren« Aufgabe zuzuwenden? Fest steht, dass Beethoven wie kein Komponist vor ihm die Gattung individualisierte und mit jeder Symphonie ein eigenes, in sich begründetes Werk schuf. Während er dabei zunehmend Weltanschauliches mit in den Blick nahm und die zeitlichen Dimensionen weitete, verzichtet die knapp bemessene Vierte geradezu auffällig auf programmatische Implikationen und die große pathetische Geste.

Auch mit der Entstehungsgeschichte des Werkes verbinden sich keine Anhaltspunkte, die eine Deutung in eine bestimmte inhaltliche Richtung zulassen würden. Im Spätsommer 1806 begab sich Beethoven mit seinem Freund und Gönner, dem Fürsten Lichnowsky, auf Reisen nach Schlesien zur Sommerresidenz des Fürsten in Grätz bei Troppau. Bald fanden sich die beiden auch beim Grafen Franz Joachim von Oppersdorff, einem großen Musikfreund, ein und wurden auf dessen Schloss Oberglogau Zeugen einer Aufführung von Beethovens Zweiter Symphonie durch die dortige Hofkapelle. Bei dieser Gelegenheit dürfte Oppersdorff bei Beethoven eine Symphonie bestellt haben, wenige Monate später – im Februar 1807 – bestätigte dieser den Erhalt von 500 Gulden für das neue Werk, das 1808 mit der Widmung an Oppersdorff im Druck erschien. Die Arbeit an seiner Vierten Symphonie scheint Beethoven jedoch bereits einige Zeit vorher,

spätestens am 18. November 1806, beendet zu haben, denn an diesem Tag meldete er dem Verlag Breitkopf & Härtel, dass »ein vornehmer Herr sie [die Symphonie] von mir genommen« habe und damit, den Gepflogenheiten der Zeit entsprechend, eine Weile alleine über sie verfügen dürfe. Im März 1807 wurde die B-Dur-Symphonie im Hause des Fürsten Lobkowitz erstmals gespielt. Wahrscheinlich befand sich dann auch Graf Oppersdorff unter den Zuhörern, der sich im Juni 1807 gleich eine weitere Symphonie, die Fünfte, erbat. Nur ging deren Widmung dann an Fürst Lobkowitz und Graf Rasumowsky.

Die leichte Seite der Vierten offenbart sich in einem überschaubaren Instrumentarium, das über das Orchester des späten Mozart und Haydn nicht hinaus geht, und leichtfüßigen, beschwingten Themen. Im *Trio des Scherzos* herrscht idyllischer Frieden, und auch das *Finale* verfolgt nicht dieselben Ambitionen wie die Schlusssätze der Dritten, Fünften, Sechsten und Neunten Symphonie. Es überhöht nicht, es schwingt sich nicht auf zur großen Apotheose, es ist nicht Ziel und Erfüllung des symphonischen Zyklus, sondern gibt sich mit seinem rasanten Tempo durchaus noch als Kehraus alten Schlages. Aber neben allem Hellen und Freundlichen kennt die »griechisch schlanke Maid« auch Momente von großer Anspannung und Erregung.

Kleine Figur mit großer Wirkung

Eine Welt geheimnisvoller musikalischer Gestalten eröffnet die mit 38 Takten sehr ausgedehnte langsame Einleitung (*Adagio*) zum ersten Satz. Nach dem leeren »b« des ersten Taktes entspinnt sich im vernebelten Pianissimo ein tonal unsicheres, scheinbar ziellos umherirrendes Gewebe, das die Grundtonart B-Dur nur kurz streift und ansonsten eine lastende Atmosphäre verbreitet. Damit entfernt sich Beethoven (wie vor ihm auch schon Haydn und Mozart) von der früheren Funktion dieses Formteils als feierliche Einstimmung und Sammlung für den folgenden *Allegro*-Teil und verleiht ihm eigenes Gewicht. So wird denn auch das entscheidende Ereignis des ersten Satzes noch in der Einleitung vorbereitet. Mit einem Fortissimo-Ausbruch des vollen Orchesters setzt sich die endlich erreichte Dominanthyarmonie wuchtig in Szene, und sogleich folgt eine zunächst unscheinbare aufrollende Lauffigur, die das Geschehen dann aber bedeutungsvoll in Gang bringt. Im schnelleren Tempo des *Allegro vivace* und in verschiedener Gestalt mehrfach wiederholt, zündet sie den Funken für den Befreiungsschlag des dann unkompliziert und fröhlich heraussprudelnden B-Dur-Hauptthemas. Die energetische Kraft dieser Lauffigur bleibt als tragende Idee des ganzen Satzes erhalten, und noch in der Coda behält sie das letzte Wort. Die bezwingendste Wirkung aber entfaltet sie in der Rückleitung von der Durchführung zur Reprise: Fast 30 Takte lässt sich Beethoven Zeit, um sie, begleitet von einem hochdramatischen Paukenwirbel, dem Hörer immer wieder ins Bewusstsein zu hämmern, bis sich erneut das Hauptthema durchbricht. Gegenüber der Wucht dieses Geschehens nehmen sich die eigentlichen motivisch-thematischen Entwicklungen beinahe als Nebensache aus. Das Hauptthema besteht aus simplen Dreiklangsbrechungen, zwei weitere Themen bleiben Episode. Zum zentralen Erlebnis werden stattdessen die dynamischen Prozesse mit ihren Sforzati, Crescendi und heftigen Pianissimo-Fortissimo-Kontrasten. Wer sich allzu sehr auf ein heiteres Spiel der Elemente eingestellt hat, kann dabei schon mal von einem schneidenden Akkordschlag aufgeschreckt werden.

Rastloses Pulsieren und gesangliches Strömen

Eine ähnliche Situation finden wir im *Finale (Allegro ma non troppo)*, dessen Bewegungsenergie aus dem Hauptthema selbst resultiert – mit seinen lapidaren Sechzehntelfigurationen ein ähnlich unprofiliertes Gebilde wie die Dreiklangsbrechung des Kopfsatzes. Mit Ausnahme der kurzen melodischen Inseln der Seitensatz-Passagen pulsiert es rastlos durch den Satz, als Kontrastelement erscheinen wieder markige, teils scharf dissonierende Forte-Schläge des vollen Orchesters. Am Ende des Satzes wird das Perpetuum mobile gewaltsam ausgebremst: Wie mit einem Augenzwinkern erscheint die Sechzehntelfiguration nun zu Achteln verlangsamt, endlich in einem Tempo also, das es erlaubt, sich ihre melodische Struktur zu vergegenwärtigen. Nach der ungeheuren motorischen Energie des Satzes bleibt dies aber ein blasses Ereignis und wird von den letzten stürmischen Takten einfach weggewischt.

Erweist sich der dynamische, vorwärtsdrängende Impuls als die primäre Triebfeder der beiden Ecksätze, so werden in den beiden Binnensätzen zwei andere musikalische Parameter in den Fokus gerückt: das Rhythmische und das Gesangliche. Der dritte Satz (*Allegro molto e vivace*), ein nicht als solches bezeichnetes Scherzo, lebt von der metrischen Pointe, die sich daraus ergibt, dass ein Zweierrhythmus in einen Dreivierteltakt gezwängt wird und so ein »Widerstreit zwischen irregulärem und regulärem Metrum« (Carl Dahlhaus) entsteht. Mit der zweimaligen Ausführung des bläserseiligen Trios weitet Beethoven den Satz von der üblichen Dreiteiligkeit zur Fünfteiligkeit A–B–A–B–A.

Eine Gegenwelt zum furiosen Kopfsatz schafft das *Adagio*. In der Innigkeit seines melodischen Strömens und in seinem großen symphonischen Atem bildet es das innere Zentrum des ganzen Werkes. Doch auch hier gewinnt wieder vermeintlich Unscheinbares große Wichtigkeit. Noch bevor die zarte Cantabile-Kantilene der Ersten Violinen ansetzt, wird in den Zweiten Violinen eine rhythmische Formel eingeführt, die dem langsam dahinfließenden Gesang Halt gibt, sich im Lauf des Satzes immer wieder verselbständigt und eigene thematische Relevanz erhält. Als Zeichen dafür, wie bedeutsam sie war, erklingt sie noch im drittletzten Takt im magischen Pianissimo der Pauke, während alle anderen Instrumente schweigen.

»Das Adagio entzieht sich der Analyse [...] Es ist so rein in den Formen, der Ausdruck der Melodie ist so engelhaft und von so unwiderstehlicher Zärtlichkeit, dass die wunderbare Kunst der Bearbeitung vollständig verschwindet. Von den ersten Takten an fühlt man sich von einer Gemütsbewegung ergriffen, welche durch ihre Heftigkeit schließlich überwältigend wird«, schrieb Berlioz und weist damit über seine eigene Einschätzung des Werkes als »lebhaft, frisch, heiter« hinaus.

Biografien

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Mit Beginn dieser Saison begrüßte 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 dem klassisch-romantischen Repertoire 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, 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. Simon Rattle hat die Diskographie bereits um wichtige Meilensteine erweitert, u. a. mit Werken von Mahler und Wagner. Einen großen Stellenwert in der Arbeit des Orchesters nimmt auch die Musikvermittlung ein. Unter dem Namen BRSO und du ist eine Fülle von Angeboten gebündelt, die musikbegeisterte junge Menschen auf unterschiedlichste Weise ansprechen. In einer vom Online-Magazin *Bachtrack* veröffentlichten und von führenden Musikjournalist*innen erstellten Rangliste der zehn besten Orchester der Welt belegte das BRSO kürzlich Platz 3.

Daniel Harding

Seit 2007 ist Daniel Harding Musikdirektor des Schwedischen Radio-Symphonieorchesters. Von 2016 bis 2019 war er Musikdirektor des Orchestre de Paris und von 2007 bis 2017 Erster Gastdirigent des London Symphony Orchestra. Das Mahler Chamber Orchestra, mit dem er seit über 20 Jahren zusammenarbeitet, ernannte ihn 2011 zum Conductor Laureate auf Lebenszeit. Anfang 2024 übernahm Daniel Harding die Musikalische Direktion des Youth Music Culture, The Greater Bay Area (YMCG), und mit Beginn der Saison 2024/2025 wird er als neuer Musikdirektor Orchester und Chor der Accademia Nazionale di Santa Cecilia leiten. Daniel Harding gastiert bei

internationalen Spitzenorchestern und tritt dabei etwa mit den Berliner und den Wiener Philharmonikern, dem Concertgebouworkest Amsterdam, der Staatskapelle Dresden, Filarmonica della Scala und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks auf, dem er seit 2005 eng verbunden ist. In den USA arbeitet er mit dem Boston Symphony Orchestra, dem Cleveland Orchestra, dem Chicago Symphony Orchestra, dem Los Angeles Philharmonic, dem New York Philharmonic und dem San Francisco Symphony. Als renommiertes Operndirigent leitete er von der Kritik gefeierte Produktionen am Mailänder Teatro alla Scala, am Royal Opera House Covent Garden, am Theater an der Wien, an den Staatsopern in München, Berlin und Wien sowie bei den Salzburger Festspielen und beim Festival d'Aix-en-Provence. Seine Diskographie wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, u. a. mit einem Grammy für Benjamin Britten's Oper *Billy Budd* mit dem London Symphony Orchestra. Seine Einspielung von Mahlers Sechster Symphonie mit dem BRSO erhielt den Diapason d'or de l'année. Weitere CDs sind zusammen mit dem BRSO entstanden: Orffs *Carmina Burana*, Arien deutscher Opern der Romantik und Schumanns *Szenen aus Goethes Faust*, alle drei Aufnahmen mit dem Bariton Christian Gerhaher. Zuletzt erschienen Gustav Holsts *Die Planeten*, ein Konzertmitschnitt vom Februar 2022 aus dem Münchner Herkulessaal. Bei seinem letzten Auftritt in München im Mai 2023 war Daniel Harding mit Mahlers Siebter Symphonie zu erleben.

2002 verlieh die französische Regierung Daniel Harding den Ehrentitel eines »Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres« sowie 2017 den des »Officier«. 2012 wurde er zum Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie und 2021 bei den Neujahrs-Ehrungen zum »Commander of the British Empire« ernannt. Wenn er nicht als Dirigent arbeitet, ist Daniel Harding aktiver Linienpilot bei einer großen europäischen Fluggesellschaft.

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

Umsetzung

Antonia Schwarz

Änderungen vorbehalten!

Textnachweis

Nicole Restle (Beethoven): aus den Programmheften des BRSO vom 8./9. November 2007; Nicole Restle (Sibelius): aus den Programmheften des BRSO vom 30./31. Mai 2019; Susanne Schmerda: Originalbeitrag für dieses Heft; Vera Baur: aus den Programmheften des BRSO vom 5./6. März 2020; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks.

Aufführungsmaterial

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Beethoven: *Coriolan-Ouvertüre*; Sibelius: Symphonie Nr. 4 & *Die Okeaniden*); Bärenreiter-Verlag, Kassel (Beethoven: Symphonie Nr. 4).