

**BRSD  
RATTLE  
BRAHMS  
STRAWINSKY  
HAYDN**

# MITWIRKENDE

SIR SIMON RATTLE

Leitung

SYMPHONIEORCHESTER DES  
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERT-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 12.3.2021

20.05 Uhr Bernhard Neuhoff im Gespräch mit Simon Rattle

20.30 Uhr Übertragung der Aufzeichnung von Donnerstag und Freitag

VIDEO-STREAM

auf [www.br-klassik.de/concert](http://www.br-klassik.de/concert)

Freitag, 12.3.2021

20.30 Uhr

Präsentation: Maximilian Maier

ON DEMAND

Das Konzert ist in Kürze auf [www.br-klassik.de](http://www.br-klassik.de) als Audio und Video abrufbar.

# PROGRAMM

JOHANNES BRAHMS

Serenade Nr. 2 A-Dur, op. 16

- Allegro moderato
- Scherzo. Vivace – Trio
- Adagio non troppo
- Quasi Menuetto – Trio
- Rondo. Allegro

IGOR STRAWINSKY

»Symphonies d'instruments à vent«

Fassung von 1920

JOSEPH HAYDN

Symphonie Nr. 90 C-Dur, Hob. I:90

- Adagio – Allegro assai
- Andante
- Menuet – Trio
- Finale. Allegro assai

## »WIE MAG DER KLANG SEIN?«

Zu Johannes Brahms' Zweiter Serenade in A-Dur, op. 16

**Wolfgang Stähr** Besteht ein Missverhältnis zwischen Brahms' symphonischem Anspruch und dem »leichteren Genre« der Serenade? Wenn man die Geschichte der Serenade (und jene der Symphonie) betrachtet, kann man diese Frage getrost verneinen. Da die enge Bindung der historischen Final- und Huldigungsmusiken an Entstehungsanlass und Aufführungsort einer überregionalen Verbreitung der Serenaden entgegenstand, haben die pragmatisch gesinnten Komponisten des 18. Jahrhunderts keinen Anstoß daran genommen, die ziemlich lockere Satzfolge ihrer Kompositionen aufzutrennen und in neuen Kombinationen scheinbar neue Konzerte und Symphonien darzubieten. Auch Mozart bildete da keine Ausnahme. Sieben seiner Serenaden existieren auch in reduzierten Fassungen als Symphonien, die unter seiner Mitwirkung oder zumindest mit seiner Billigung entstanden sind. Als berühmtestes Beispiel darf jene Serenade gelten, die Mozart im Sommer 1782 zur Salzburger Feier der Nobilitierung Siegmund Hafners d. J. beisteuerte, um sie einige Monate später dann in veränderter, viersätziger Form als D-Dur-Symphonie KV 385 (die *Hafner-Symphonie*) in seiner Akademie vom 23. März 1783 im Wiener Burgtheater aufzuführen. Mit seinen beiden Serenaden verstieß Brahms also keineswegs gegen ungeschriebene Gesetze der Gattung. Ohnehin zögert man etwas, im Zusammenhang mit der Serenade, die ja wesentlich von der Heterogenität ihrer Form- und Stilbestandteile lebt, den Begriff der »Gattung« zu gebrauchen. Vielleicht sollte man sie als eine Gattung definieren, die ihrerseits disparate Gattungen in sich vereint: ein Zweckbündnis auf Zeit, das Marsch und Konzert, Symphonie und Tanz mit dem gemeinsamen Ziel des Abwechs-

### Entstehungszeit

1858–1859

### Uraufführung

10. Februar 1860 in einem Philharmonischen Privatkonzerthaus im Wörmerschen Konzertsaal zu Hamburg

### Lebensdaten des

#### Komponisten

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



Johannes Brahms (1858)

lungsreichtums eingegangen sind. Die »Zwittergestalt«, die Brahms schon an seiner Ersten Serenade op. 11 beklagte, gehört zum Wesen der Serenade.

Bereits im Herbst 1858, als sein Opus 11 sich noch in einem frühen »sinfonieverkündenden« Stadium befand, hatte Brahms mit der Komposition einer zweiten Serenade angefangen. Die Arbeit verlief diesmal unbelastet von halbeingestandenen Ambitionen und damit unbeschwert von der quälenden Ungewissheit der Besetzung und der Gattung. Frei von Zweifeln blieb sie deshalb aber nicht. Am 4. November 1858 schickte Brahms den ersten Satz der künftigen A-Dur-Serenade op. 16 an den Musikerfreund Julius Otto Grimm, verbunden mit den skeptischen Fragen: »Wie mag der Klang sein? Soll ich weiter schreiben?« Grimms Antwort enthielt fast ungetrübte Ermutigung: »Der Satz ist wundervoll und so warm wie die schönen Sommermonate dieses Jahres, es weht durch ihn das gewisse Musikbehagen, welches doch nur ganz wenige Komponisten erwecken können, weil man dazu ein Ur-Musikant sein muß. – Das Partiturlesen hat mir keine Mühe gemacht, denn nach den ersten vier Takten merkte ich, daß ich die folgenden schon kannte, – Du



Clara Schumann (1857)  
Lithographie von Franz Hanfstaengl (1804–1877)

mußt mir den Satz schon einmal im Sommer inkognito vorgespielt haben, ich erinnere mich aber nicht, wo und wann.« Falls Grimm hier nicht einem Irrtum erlag, müsste das einleitende *Allegro moderato* der A-Dur-Serenade folglich schon im Sommer 1858 (vorläufig) fertig gewesen sein. Clara Schumann wurde von Brahms in größeren zeitlichen Abständen in den Fortgang des Werkes eingeweiht. Am 4. Dezember 1858 übersandte er ihr den ersten Satz: »Ich kann den Eindruck des Ganzen nur mit dem Schönsten vergleichen, dem der D dur-Serenade, die Durchführung aber finde ich noch weit gelungener«, lautete ihre enthusiastische Reaktion. Zu Claras Geburtstag am 13. September 1859 folgten das *Adagio non troppo* (»Mir ist dabei, als könnte ich kein Wort finden für die Wonne, die mir dies Stück schafft.«) und das *Quasi Menuetto* (» ... sehr anmutig (etwas Haydn'sch), und im Trio die Oboe, da freue ich mich schon darauf, die wird gar eigentümlich mit der schwebenden Melodie klingen.«). Im November 1859 schließlich konnte ihr Brahms, der damals zum dritten und letzten Mal in Detmolder Diensten stand, die komplette Partitur mit allen fünf Sätzen zusenden.

»Wie mag der Klang sein?«, diese Frage leitete nicht von ungefähr den Gedankenaustausch über das neue Werk ein. Im Januar 1860 ließ sich Brahms die A-Dur-Serenade versuchsweise in Hannover vorspielen, und Joseph Joachim

»meinte auch, sie wäre so in Ordnung und klänge gut« (Brief an Clara Schumann, 17. Januar). Schon kurz darauf, am 10. Februar 1860, dirigierte Brahms in einem Philharmonischen Privatkonzert in Hamburg die Uraufführung. Nicht die solistische Besetzung eines Oktetts aus gleichberechtigten Streichern und Bläsern oder das Symphonieorchester, sondern die Harmoniemusik ist es, die sich als historischer Bezugspunkt der A-Dur-Serenade op. 16 aufdrängt. Der Begriff »Harmoniemusik« oder auch nur »Harmonie« diente, zumindest in Mozarts Wiener Jahren, als Synonym für ein Bläseroktett mit je zwei Oboen, Klarinetten, Hörnern und Fagotten. Solche achtköpfigen Ensembles erfreuten sich noch über die Wende zum 19. Jahrhundert hinaus höchster Popularität und musizierten am Kaiserhof und in den Fürstenpalais ebenso wie in einfachen Wirtshäusern. Ihr Repertoire umfasste hauptsächlich Potpourris aus zeitgenössischen Opern und Balletten. Mozart schrieb eine Originalkomposition für diese Besetzung, die Serenade c-Moll KV 388 (384a), arrangierte sein Bläsersextett Es-Dur KV 375 für die »Harmonie« und schuf überdies mit der Serenade B-Dur für zwölf Bläser und Kontrabass KV 361 (370a) eine um zwei zusätzliche Hörner und zwei Bassethörner unkonventionell erweiterte Harmoniemusik. Die Mitwirkung eines Kontrabassisten zur Verstärkung des klanglichen Fundaments war in der Praxis allerdings auch bei den Bläseroktetten gang und gäbe. Hundert Jahre nach Mozart griff Antonín Dvořák mit seiner Serenade d-Moll op. 44 diese Tradition auf, und er stellte seinen zehn Bläsern neben einem Kontrabassisten auch einen Cellisten zur Seite. Ganz ähnlich war vor ihm schon Brahms verfahren, der die Mozart'schen Serenaden durch die ausgezeichneten Bläser der Detmolder Hofkapelle schätzen gelernt hatte: Seine »Harmonie« wird durch zwei Flöten (im *Finale* noch durch eine Piccoloflöte) ergänzt und von den tiefen Streichern, von Kontrabässen und Celli, gestützt. Brahms sieht aber zudem auch Bratschen vor und denkt ohnehin – anders als Dvořák – an chorische, nicht

Detmold im Jahr 1875, Stich von Ludwig Menke (1822–1882)



an solistische Besetzung der Streicherstimmen. In einem Brief an Joachim erwägt er sechs Bratschen, vier Celli und zwei Bässe. Dennoch bleibt die Stellung der Bläser durchweg dominierend: Die Streicher spielen eine untergeordnete, zumeist begleitende und nur selten thematisch profilierte Rolle – überflüssig sind sie deswegen jedoch in keinem einzigen Takt. Möglicherweise teilte Brahms die Bedenken Clara Schumanns, die an der Mozart'schen Bläserserenade KV 361 die angebliche »Monotonie im Klange« rügte und einräumte: »Ich höre überhaupt nicht gern mehrere Sätze nur von Blasinstrumenten, wobei mir besonders die Oboe, sonst so wunderbar ergreifend, oft ganz abspannend wirkt.«

Es ist alles eine Frage des Standpunktes: Die Verwunderung darüber, dass Brahms bei seinem Opus 16 die Violinen ausspartete, stellt sich nur ein, wenn man die Standardbesetzung des klassischen Symphonieorchesters zum Maßstab nimmt. Begutachtet man das Werk dagegen als Harmoniemusik oder Bläserserenade, dann überrascht weniger das Fehlen der Violinen als die Hinzunahme der Bratschen und überhaupt die »Vielzahl« der Streicher. Max Kalbeck glaubte den Ursprung der Zweiten Serenade in der Ersten zu erkennen, präziser gesagt: in den Anfangstakten des *Adagio non troppo* aus Opus 11, in dem dunklen Gesang der tiefen Streicher – ohne Violinen! – und der Fagotte, dessen rhythmisch melodischer Impuls von den Klarinetten und dem Solohorn aufgenommen wird. Aus diesem Satzbeginn sei der »Instrumentalkörper« der A-Dur-Serenade entstanden »wie Eva aus der Rippe Adams«. Die Vorliebe für gedeckte, abgedunkelte und erdige Farben, für warme und sonore Klänge jedenfalls zieht sich wesensbestimmend durch das gesamte kompositorische Schaffen von Johannes Brahms: eine instrumentatorische Prämisse, die den so oft als »grüblerisch«, »herbstlich«, »elegisch«, »schwer« oder »nordisch düster« beschriebenen Charakter seiner Musik nicht allein, aber doch entscheidend begründet. Mit seinem Sinn für Symmetrie und Ausgewogenheit gruppierte Brahms die fünf Sätze seiner A-Dur-Serenade um das *Adagio non troppo*, das somit von *Scherzo* und *Menuett* und von den Ecksätzen, zwei Sonatenrondos, doppelt gerahmt wird. Den Höreindruck der korrespondierenden Sätze prägt aber vor allem der Gegensatz ihrer Temperamente: Sprunghafte und übermütige Bewegung, die den »offiziellen« 3/4-Takt aus den Angeln zu heben droht, durchzuckt das *Scherzo* und kommt selbst in dessen *Trio* nicht zur Ruhe. Für das gemächlich einerschleudernde *Menuett* dagegen passt am besten das in keiner anderen als der deutschen Sprache vorhandene Wort »Gemütlichkeit«; aus dem *Scherzo* der Sechsten Symphonie Gustav Mahlers ließ sich für diese Musik auch das Attribut »altväterisch« entleihen. Brahms hat diesen Satz wohlüberlegt nicht mit der Überschrift »Menuetto« versehen, sondern als *Quasi Menuetto* bezeichnet: Die historische Distanz zur Glanzzeit des Menuetts im 18. Jahrhundert war von

Anfang an mitgedacht und mitkomponiert! Es ist übrigens bemerkenswert, dass sich Clara Schumann gerade bei diesem Satz an Haydn erinnert fühlte; auch ihr Mann hatte ja einst von Haydn als einem »gewohnten Hausfreund« gesprochen, der ein »tieferes Interesse [...] für die Jetztzeit« nicht mehr besitze.

Maß und Ausgeglichenheit walten im einleitenden *Allegro moderato*, und die Gemessenheit der äußeren Form steht in glücklichem Einklang mit der ruhigen und gelassenen »Gefühlslage« dieses Kopfsatzes. Das achttaktige Hauptthema, das fast durchweg in gleichmäßigen Halben voranschreitet, gibt den friedvollen Grundton an.

Am anderen Ende der Satzfolge (und der Ausdrucksskala) steht das *Finale*, das von einem signalartigen Quartschritt – »als ob jemand Herein rief« (Max Kalbeck) – eröffnet und dadurch zugleich mit dem Beginn der Serenade, dem ersten Takt des *Allegro moderato*, verknüpft wird. Der Refrain dieses abschließenden *Rondos* ließ sich als stilisierter Marsch deuten, als Anspielung auf die historische Praxis der Serenadenmusiker, die sich bei ihren nächtlichen Auftritten, unter freiem Himmel im Fackelschein, mit einem Marsch als Aufzugs- und Abgangsmusik dem Ort des Geschehens näherten und sich auch musizierend wieder entfernten. Wie im Falle der Ersten bildet auch in der Zweiten Serenade der langsame Satz, *Adagio non troppo*, das Herzstück. Über dem Basso ostinato der Streicher erhebt sich »molto espressivo« die Melodie der Holzbläser. Brahms schickte diesen Satz an Clara Schumann mit dem Wunsch: »Möchtest Du recht Schönes und Liebes heraushören; ich denke, ein treues Gemüt und ein liebewarmes Herz kann in Tönen klingen. So laß denn die Musik reden, und gib den Gedanken Abschied.« Und als sie das *Adagio*-Manuskript schweren Herzens wieder an den Komponisten zurücksandte, schloß sie ihr Begleitschreiben mit Worten, die beweisen, dass die »Botschaft« angekommen war: »Läßt Du das *Adagio* klingen, in Dir oder außen, so denke dabei Deiner Clara.« Gerade mit dem langsamen Satz der A-Dur-Serenade konnte sie sich offenbar besonders identifizieren, mit einer Musik wohlgerneht, von der sie wenige Tage zuvor gesagt hatte: »Das ganze Stück hat etwas Kirchliches, es könnte ein Eleison sein.«



Joseph Joachim (ca. 1860),  
Foto von Charles oder  
Léopold-Émile Reutlinger, Paris

## MUSIK & BILD

### RENÉ REINICKE: »KONZERTPUBLIKUM« (ca. 1920)



René Reinicke (1860–1926): *Konzertpublikum* (ca. 1900),  
Gouache auf Papier, 40,9 x 72 cm

Unserem verehrten Publikum ist es derzeit leider nicht erlaubt, an den Geisterkonzerten leibhaftig teilzunehmen. Das ist bedauerlich! Grund genug darüber nachzudenken, was man mit ihm noch alles vermisst: das Raunen und Tuscheln vor dem ersten Ton, die große konzentrierte Anteilnahme beim Hören der Musik, das Jubeln und Klatschen nach dem Konzert, der gesellschaftliche Austausch in der Pause beim Champagner oder Prosecco. Weniger vermisst man natürlich das Niesen und Husten, das Rascheln des Bonbonpapiers, das hartnäckige Klingeln eines Handys während des Konzerts, das Herunterfallen des Programmheftes samt eingelegter Einzelblätter. Dennoch wiegt das alles weniger schwer, als die derzeitige Leere des Saals. In nostalgischer Erinnerung widmen wir uns dem *Konzertpublikum* von René Reinicke, der eine prächtige Gesellschaftsstudie aus der Zeit vor circa 100 Jahren geschaffen hat. Seine realistischen Darstellungen des bürgerlichen Lebens und der gehobenen Gesellschaft stehen ganz in der Tradition von Adolph von Menzel (1815–1905). Reinicke studierte an den Kunstakademien von Weimar, Düsseldorf und München und machte sich später einen Namen als Graphiker und Illustrator der *Fliegenden Blätter*.

Vom Balkon aus genießt das Publikum einen Konzertabend mit jeweils unterschiedlicher Intensität. Die Herren im Einheitsmoking brauchen bestimmt nicht lange über ihre Konzertkleidung nachzudenken, aber die Damen ... Entscheidend war das, was auf dem Kopf saß und um den Hals lag, denn hochgeschlossen erlaubte man keine tiefen Einblicke, zeigte dafür aber andere Reize. Kein Wunder, dass die Garderobe der Damen ein zeitaufwändiges Unterfangen war. Vor allem sollte das vorgeführt werden, was einer Geldanlage entsprach oder wandelndes Abbild des gefüllten Bankkontos war. So lässt die junge Frau eben mal die Silberfuchs-Stola als Lockmittel über die Brüstung baumeln, denn Konzert und Oper bildeten zugleich auch eine Art Heiratsmarkt. Weit über den Balkon gebeugt, interessiert sich die Silberfuchsin vermutlich für ein stattliches Exemplar ihresgleichen, das sie auf den nächsten Plätzen erspäht haben dürfte. Zwischen diesem Balkon aus Edelholz und der gläsernen Rückwand hat Reinicke das vielköpfige Wesen des Publikums einfühlsam porträtiert. Dahinter befindet sich ein prachtvolles Foyer mit ovalem Lüster hinter gelblich-grünen Gardinen, wo im Anschluss an das Konzert die Gespräche fortgesetzt werden konnten, die schon während der Musik tuschelnd begonnen hatten.

Wie erkennt man die wirklichen Musikliebhaber? Vielleicht die verzückt lauschende ältere Dame, die mit ihrer Kette spielt; die aufmerksame junge Frau mit riesigem Hut, der wohl Ursache dafür ist, dass hinter ihr einige Stehplätze frei geblieben sind; die zwei Herren, die ihre Köpfe aufgestützt haben und mit geschlossenen Augen die Musik in sich aufnehmen. Vorsicht, der Programmzettel wird gleich ins Parkett hinabsegeln. Eine üppige bulldoggenartige Dame mit modisch-zierlichem Kopfschmuck könnte fast ein Indiz dafür sein, das undatierte Bild auf die 1920er Jahre, die Zeit des Charleston, festzulegen. Sie ruht sichtlich behaglich auf ihrem Stuhl wie ihr jugendlicher Nachbar. Aufmerksam liest das Pärchen vorne im Programmheft. Die Dame mit dem Opernglas (übrigens mit der Silberfuchsin das Zentrum des Bildes), sitzt neben einem wesentlich älteren Mann, der mit verschränkten Armen versonnen nach oben blickt. Sie scheint fast etwas verschreckt: Wen hat sie nur entdeckt? Gewiss war es kein Musiker, die spielen ja unten, sondern ein anderer Gast, der sie vom Zuhören ablenkt. Und den Herrn, der wie lesend die Augen zum Programmzettel niederschlägt, nimmt man eher schlafend wahr. Sein Nachbar dagegen blickt sich etwas erzürnt um und bedeutet dem tuschelnden Damentertel gebieterisch, zu schweigen. Ob das hilft? Sie amüsieren sich schrecklich! Auf den Stehplätzen aber zeigen die meisten Konzertbesucher ungeteilte Aufmerksamkeit und hohes Interesse an der Musik: Sie hören genussvoll zu und sind ganz versunken in den musikalischen Vortrag. Haben Sie sich wiedererkannt?

Renate Ulm

# GEGEN DIE TRADITION DER SYMPHONIE

Zu Strawinskys *Symphonies d'instruments à vent*

Egon Voss Nicht selten verblüfft Strawinsky den Hörer seiner

Musik durch den Gegensatz zwischen Werktitel und Werk. Im vorliegenden Fall wird die geläufige Überschrift »Symphonie« zum Plural gesteigert, so als habe man es mit mehreren Symphonien innerhalb eines einzigen Werks zu tun; zugleich aber wird damit ein Werk bezeichnet, das kaum länger als neun Minuten dauert und nicht einmal von einem vollständigen Orchester ausgeführt wird, sondern gleichsam vom Rest dessen, was übrig bleibt, wenn man dem gewohnten Symphonieorchester die Streich- und Schlaginstrumente entzieht.

Mit dem Titel weckt Strawinsky Erwartungen, die er durch die Komposition nicht erfüllt. Schon die kurze Spieldauer entspricht nicht der Vorstellung von einer Symphonie. Erst recht gilt das für die äußere Form und die innere Struktur. Das Werk ist einsätzig, genauer gesagt: es läuft ohne Unterbrechung ab. Dabei ist es durch wechselnde Tempi und Generalpausen vielfältig gegliedert. Von ausgeprägten thematischen Charakteren, motivisch-thematischer Arbeit oder Exposition, Durchführung und Reprise kann keine Rede sein. Es gibt keine dynamische Entwicklung und entsprechend auch keine Höhepunkte. Der Charakter des Stücks ist statisch-meditativ.

Die *Symphonies d'instruments à vent* sind dem Andenken Claude Debussys gewidmet, der 1918 starb. Der Schluss des Werks übernimmt ein Klavierstück, das Strawinsky für eine von der Pariser *Revue Musicale* veranstaltete Sammlung kurzer Kompositionen zu Debussys Gedächtnis komponiert hatte. Diese Sammlung, 1920 in Paris publiziert,

## Entstehungszeit

20. Juni – 20. November 1920

## Widmung

»à la mémoire de Claude Achille Debussy«

## Uraufführung

10. Juni 1921 in der Londoner Queen's Hall mit dem London Symphony Orchestra unter Serge Koussevitzky

## Lebensdaten des

### Komponisten

5. (17.) Juni 1882 in Oranienbaum bei St. Petersburg – 6. April 1971 in New York



Igor Strawinsky

enthält Stücke von Komponisten aus ganz Europa, Deutschland bezeichnenderweise ausgenommen. Sie ist ein Spiegel sowohl der politischen Situation nach dem Ersten Weltkrieg als auch der ästhetischen Haltung Debussys, dessen Komponieren in den letzten Jahren seines Lebens mehr und mehr durch die bewusste Abgrenzung gegenüber der deutschen Musik gekennzeichnet war. Strawinsky traf sich in dieser Zielsetzung mit Debussy. Seine *Trois pièces pour quatuor à cordes* von 1914 sind gleichsam eine Abrechnung mit der vornehmlich deutschen Gattung des Streichquartetts, und die Oper *Mawra* von 1921/1922 richtete sich bewusst und ausdrücklich gegen das Musikdrama als spezifisch deutsche Form des Musiktheaters. Bedenkt man ferner, dass Strawinsky zu den Widmungsträgern von Debussys Klavierwerk *En blanc et noir* gehörte, einem dreisätzigen Werk, dessen Mittelstück unmissverständlich und geradezu militant eine antideutsche Position bezieht, dann liegt der Gedanke nahe, in den *Symphonies d'instruments à vent* eine Komposition zu sehen, die insbesondere die deutsche Tradition der Symphonie aufs Korn nimmt, darauf angelegt, diese gehörig in Frage zu stellen.

Wohl aus diesem Grund sind die *Symphonies d'instruments à vent*, auch wenn sie dem Andenken Debussys gewidmet sind, keine Trauermusik, jedenfalls nicht im Sinne des Ausdrucks von Schmerz und Klage über den Verlust





Igor Strawinsky bei Claude Debussy (1910), im Hintergrund *Die große Welle* von Kanagawa von Katsushika Hokusai

eines Freundes und verehrten oder gar geliebten Menschen. Strawinsky selbst charakterisierte das Stück als »litaneihaft«, »liturgisch«, sprach von einer »strengen Zeremonie«, von einem »Psalmieren« der Instrumente. Intendiert war eine überpersönliche Haltung wie bei einem althergebrachten Ritual und damit das Gegenteil von dem, was etwa Gustav Mahler in seinen Werken verwirklichen wollte. Von ihm stammt der Satz: »Meine Symphonien erschöpfen den Inhalt meines ganzen Lebens: Es ist Erfahrenes und Erlittenes, was ich darin niedergelegt habe.« Wie es scheint, polemisierte Strawinsky mit seinen *Symphonies d'instruments à vent* auch gegen diese Haltung und Zielsetzung.

Nicht vergessen sei, dass die Eigenart der Komposition und ihr Titel auch noch andere Assoziationen wecken. Das betrifft zum einen den Plural »Symphonies« und zum anderen den Zusatz »d'instruments à vent«, der ja ein spezifizierender Genitiv ist und nicht etwa die französische Form der Be-



Serge Koussevitzky (ca. 1920)

setzungsangabe »für Blasinstrumente«, wie häufig zu lesen ist. Dass der Titel mit Bewusstsein gewählt wurde, zeigt die englische Version *Symphonies of wind instruments*, die das Stück bei der Überarbeitung von 1947 erhielt. Mit der Pluralform »Symphonies« wird unmissverständlich auf die griechische Ursprungsbedeutung des Wortes »Symphonie« zurückgegriffen, die die Harmonie im Sinne des Zusammenstimmens und -klingens meint. Die *Symphonies d'instruments à vent* sind also, sinngemäß verstanden, Bläserharmonien und knüpfen damit an eine Tradition an, die älter ist als die klassisch-symphonische.



# VON WEGEN VERZOPFTER

## »PAPA HAYDN«

Zu Joseph Haydns Symphonie Nr. 90 C-Dur, Hob. I:90

Renate Ulm

Als der musikliebende Krafft Ernst Fürst zu Oettingen-Wallerstein (1748–1802) für sein hochrangiges Orchester drei Symphonien bei Joseph Haydn bestellte, antwortete der Komponist am 3. Februar 1788 bedauernd, keine Zeit für drei neue Werke zu haben. Der Bevollmächtigte des Fürsten aber bedrängte Haydn geradezu. Und bald darauf erhielt der Fürst die drei gewünschten Symphonien. Ging das Komponieren also doch so schnell? Hier rühren wir an ein dunkles Kapitel in Haydns Leben: Er verkaufte seine drei Werke nämlich doppelt und dreifach ... Selbst wenn dies dem massiven Druck des fürstlichen Unterhändlers geschuldet war – also juristisch als Nötigung aufgefasst werden könnte, so stand dem aber auch die persönliche Vorteilsnahme wegen des verlockend hohen Honorars entgegen. Haydn hätte widerstehen müssen, sein Vorgehen war alles andere als legal.

Aber alles der Reihe nach: 1784 hatte Haydn für die Concerts de la Loge Olympique in Paris sechs neue Symphonien – mit den Nummern 82 bis 87 – komponiert, die ihm in Paris sehr großen Erfolg einbrachten. Daraufhin bestellte der Gründer und Veranstalter der Concerts de la Loge Olympique, Comte d’Ogny, weitere drei Symphonien, die Haydn im Jahr 1788 unter den Nummern 90, 91 und 92 schrieb. Zwei davon – Nr. 91 und 92 – sind dem Grafen gewidmet. Haydn hatte die bezahlten Partituren, wie verabredet, nach Paris geschickt, wo sie bei Le Duc später gedruckt wurden. Er besaß die autographen Partituren also nicht mehr, nur noch das Stimmenmaterial. Daher schickte er im Oktober 1788 eine Kopie an den Bevollmächtig-

### Entstehungszeit

1788 im Auftrag von Claude-François-Marie Rigoley, dem Grafen von Ogny

### Uraufführung

1788 in Paris in der Konzertreihe der »Loge Olympique«, die Comte d’Ogny gegründet hatte

### Lebensdaten des

### Komponisten

31. März 1732 in Rohrau –  
31. Mai 1809 in Wien



Joseph Haydn (1791), Porträt von Thomas Hardy (1757–1805)

ten des Fürsten zu Oettingen-Wallerstein in Wien, der zuvor so hartnäckig auf den neuen Kompositionen beharrt hatte. Als der Fürst die Kopistenabschriften in Händen hielt, schwante ihm, der ja auch eins und eins und nochmal eins zusammenzählen konnte, dass es nicht ganz mit rechten Dingen zugehen konnte: Erst hatte der berühmte Haydn überhaupt keine Zeit zum Komponieren, dann zauberte er doch drei Symphonien quasi aus dem Ärmel hervor. Also verlangte der zweifelnde Fürst die Originale. Jetzt befand sich Haydn in einer argen Zwickmühle, denn er musste irgendwie begründen, weshalb er keine Partituren mehr besaß. Schließlich behauptete er in seinem Brief vom 29. November 1789, dass seine Augen sehr nachgelassen hätten und die Partituren derart unleserlich seien, dass er sie einfach nicht aus den Händen geben könne. Als Beweis sandte er eine ziemlich verkritzelte Partiturseite. Nun fühlte sich der Fürst an der Nase herumgeführt und begann zu recherchieren: Er fand heraus, dass es weitere Besitzer der Symphonien gab: neben Comte d’Ogny sogar noch den Herrn von Kees – einen Freund und Gönner Haydns. Jetzt wurde es ungemütlich für Haydn! Er musste sich elegant aus der Affäre ziehen, ohne Schaden zu nehmen – denn ein Betrug sprach sich schnell an den Adelshöfen herum und konnte sich sehr nachteilig

auf fürstliche Einkünfte auswirken. Der Bevollmächtigte des Fürsten, der ja wegen seines Drucks nicht ganz unschuldig an dieser Misere war, vermittelte sensibel, und am Ende lud der nachsichtige Fürst Krafft Ernst Haydn auf sein Schloss nach Oettingen-Wallerstein ein. Dieses Angebot nahm der Komponist nun gerne wahr, als er auf dem Weg nach London mit der Postkutsche vorbeikam. So konnte er sich endlich auch vom hervorragenden Orchester in Wallerstein überzeugen und mit einem Konzert den Fürsten wieder ganz für sich gewinnen. Er dürfte von Haydns Werken mit ihrem Witz und ihrem kompositorischen Raffinement begeistert gewesen sein.

Konnte einem nach 89 Symphonien überhaupt noch Neues einfallen? Bei seiner C-Dur-Symphonie Nr. 90 komponierte Haydn diesen »schwierigen« Findungsprozess in der langsamen Einleitung, als hätte er um die Idee zäh gerungen: Ein paar motivische Ideen werden aufs Papier geworfen, die allmählich Gestalt annehmen. Da wären gleich zu Beginn die Unisono-Oktaven im Fortissimo, die durch eine Fermate überlang ausgehalten werden – wie ein prächtiges Portal, durch das man in die Symphonie hineintritt. Aber hinter der Fassade steckt recht wenig: ein zögerlicher, leiser Staccato-Abstieg, gefolgt von einem Plagalschluss... Doch dann scheint die Idee zu zünden: Diese lange Note wird in pulsierende Achtel untergliedert – ein motorisches Motiv, das den ganzen Satz in Fahrt bringt. Es wird den musikalischen Prozess anheizen, aber auch verebben lassen. Das anfangs zögerlich absteigende Motiv wird erweitert und mit einer Verzierung aufgehübscht – schon wird Musik daraus. Aus diesen beiden Elementen setzt sich das gesamte *Allegro assai* in immer neuen Varianten zusammen, wobei mit Unisono-Läufen geradezu ein Sturm entfacht wird. Dass es sich dabei weniger um ein Naturereignis als um eine emotionale Erregung handeln könnte, lässt das zweite kantable Thema erahnen: Die solistischen Holzbläser umspielen sich in einer weitgespannten, innigen Melodie und bilden den lyrischen Kontrast zum energisch-motorischen Vorandrängen. Wer hätte nach den dünnen Eingangstakten solch einen temperamentvollen Satz erwartet?

Da das solistische Fagott im ersten Satz etwas benachteiligt, ja sozusagen das fünfte Rad am Wagen des zarten Duetts zwischen Flöte und Oboe war, entschädigt Haydn das Instrument gleich zu Beginn des langsamen zweiten Satzes *Andante*, der als Variationensatz mit zwei Themen angelegt ist und zwischen F-Dur und f-Moll changiert. Hier darf sich das Fagott solistisch aussingen, gestützt von den Ersten Violinen. Das etwas derbe und behäbige Tanz-Thema wird später von der Flöte und den pizzicato begleitenden Violinen auf eine leichtere Ebene, quasi die des eleganten Spitzentanzes, gehoben. Und in der solistischen Cellokantilene fließt am Ende sogar noch berührend



Burg Wallerstein, Anwesen des Fürsten zu Oettingen-Wallerstein, Kupferstich um 1820

viel Herzblut. Einen augenzwinkernden Schluss bereitet Haydn dem aufmerksamen Hörer: Er lässt das Thema in allen Holzbläserstimmen wie zu einer Fuge einsetzen, mit der sich der Satz dann aber recht schnell »verflüchtigt«.

Das widerborstige *Menuet* mit unregelmäßigen Phrasen in seinen Binnenabschnitten dürfte manchen tänzerisch denkenden Hörer aus dem Tritt bringen, doch alles fügt sich am Ende wieder zu einer Einheit. Die solistische Oboe erhält im *Trio* weiten Raum, hier darf sie sich entfalten, und bei der Wiederholung könnte ihr Part sogar zu einer improvisatorischen Auszierung anregen – ganz nach Belieben des Oboisten.

In seinem *Finale (Allegro assai)* treibt Haydn den Schabernack aber auf die Spitze. Man mag dies gar nicht erklärend im Text vorwegnehmen, es sei nur so viel gesagt: Haydn knüpft nochmals an den Kopfsatz an, greift diese rasanten, sturmartigen Partien wieder auf, in denen jetzt die Hörner, Trompeten und Pauken machtvoll und applaustreibend auf das Symphonieende hinarbeiten. Auch zwei kurze Soli von Flöte und Oboe, gefolgt vom Fagott, erinnern an den ersten Satz. Nach dem zögerlichen Beginn des Werks bildet dieses virtuose *Finale* genau den Gegenpol dazu. Man lässt sich daher gerne von diesem wilden Gewusel des Orchesters mitreißen und begeistert sich zunehmend für einen Komponisten, der als verpöpter »Papa Haydn« früher völlig unterschätzt wurde und auch heute viel zu selten gespielt wird. Nach dieser Symphonie kann man sehr gut verstehen, dass Krafft Ernst Fürst zu Oettingen-Wallerstein dem in jeder Hinsicht durchtriebenen Komponisten mit dem Schalk im Nacken gar nicht mehr böse sein konnte, vermutlich hat er sich über die letzte Kompositionsidee sogar außerordentlich amüsiert.

# SIR SIMON RATTLE

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

*„Rattle gehört nun zu jenen BR-Chefdirigenten, die unter Musikern stets auch Musikantisches verstehen. Die jene Emotion sowohl beim Orchester als auch beim Publikum entfachen können, die über Strukturelles, Analytisches, zuweilen auch genialisches Posieren hinausgeht. Ein Animateur, ein Motivator, dem das Herz mindestens ebenso wichtig ist wie das Hirn.“*

Markus Thiel,  
Münchner Merkur Januar 2021



CD 900172

Mit Magdalen Kožená, Stuart Skelton



2 CD 900133

Mit Elisabeth Kulman, Anette Dasch,  
Janina Baechle, Michael Volle,  
Christian Van Horn, Benjamin Bruns



4 CD 900177

Mit Elisabeth Kulman, Iréne Theorin,  
Eva Maria Westbroek, Eric Halfvarson,  
James Rutherford, Stuart Skelton



## SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Mit der Saison 2023/2024 wird das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks seinen neuen Chefdirigenten begrüßen können, der in der Zwischenzeit auch mehrfach am Pult stehen wird: Sir Simon Rattle. Er ist als sechster Chefdirigent in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons eine Dirigentenpersönlichkeit von großer Offenheit für neue künstlerische Wege. Das BRSO entwickelte sich schon bald nach seiner Gründung 1949 zu einem international renommierten Klangkörper. Neben dem klassisch-romantischen Repertoire gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Viele 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 und Andris Nelsons wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Von 2004 bis 2019 hatte das BRSO eine Residenz beim Lucerne Easter Festival. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des BRSO unter den internationalen Spitzenorchestern. Anfang 2019 wurden die Gastkonzerte in Japan unter der Leitung von Zubin Mehta von japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt. 2020 setzte die Jury des Preises der deutschen Schallplattenkritik die CD mit Schostakowitschs Zehnter unter Mariss Jansons auf die Bestenliste 1/2020.





## 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 Liverpooleser Simon Rattle zu einer der faszinierendsten Dirigentenpersönlichkeiten unserer Zeit. Im Januar 2021 unterzeichnete der britische Dirigent seinen Vertrag beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks: Ab der Saison 2023/2024 wird er als Nachfolger von Mariss Jansons neuer Chefdirigent von BR-Chor und BRSO sein. Sein internationales Renommee erwarb sich Simon Rattle während seiner Zeit beim City of Birmingham Symphony Orchestra, das er zu Weltruhm führte. Von 2002 bis 2018 war er Chefdirigent der Berliner Philharmoniker, aus dieser Zusammenarbeit gingen zahlreiche CD-Einspielungen sowie Kompositionsaufträge und Uraufführungen u. a. von Werken von Adès, Berio, Gubaidulina, Boulez, Grisey, Lindberg und Turnage hervor. Derzeit hat Simon Rattle als Chefdirigent die Leitung des London Symphony Orchestra bis Ende der Spielzeit 2022/2023 inne. Er ist u. a. aber auch den Wiener Philharmonikern, mit denen er sämtliche Symphonien und Klavierkonzerte von Beethoven (mit Alfred Brendel) eingespielt hat, und als »Principal Artist« dem Orchestra of the Age of Enlightenment eng verbunden. An allen bedeutenden Opernhäusern ist Simon Rattle begehrter Gast: am Royal Opera House Covent Garden in London, an der Staatsoper Berlin, an der Wiener Staatsoper, an der er 2015 Wagners *Ring*-Tetralogie dirigierte, und an der New Yorker Metropolitan Opera, wo er u. a. mit *Tristan und Isolde* und *Der Rosenkavalier* zu erleben war. Bei den Salzburger Festspielen leitete Simon Rattle die Berliner Philharmoniker in szenischen Aufführungen von *Fidelio*, *Così fan tutte*, *Peter Grimes*, *Pelléas et Mélisande*, *Salome* und *Carmen*. Ebenfalls mit den »Berlinern« realisierte er Wagners *Ring* beim Festival d'Aix-en-Provence und bei den Salzburger Osterfestspielen. Gemeinsam eröffneten sie 2013 mit Mozarts *Zauberflöte* ihre Residenz bei den Osterfestspielen Baden-Baden, die sie u. a. mit Bachs *Johannes-Passion*, *Der Rosenkavalier*, *La damnation de Faust*, *Tristan und Isolde* sowie zuletzt mit Parsifal fortsetzten. 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. Mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks brachte Simon Rattle u. a. Schumanns *Das Paradies und die Peri*, Haydns *Die Jahreszeiten*, Wagners *Das Rheingold* und *Die Walküre* sowie Mahlers *Das Lied von der Erde* zur Aufführung. Auf CD sind bisher *Das Rheingold*, *Die Walküre* und *Das Lied von der Erde* erschienen.

# LASSEN SIE UNS FREUNDE WERDEN!



Freunde sind wichtig im Leben eines jeden von uns. Diese Überlegung machten sich musikbegeisterte und engagierte Menschen zu eigen und gründeten den gemeinnützigen Verein »Freunde des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks e.V.«. Seine heute 1.300 Mitglieder fördern die herausragende künstlerische Arbeit des Symphonieorchesters und seiner Akademie nach Kräften. Der Verein trägt dazu bei, den Ruf dieses weltweit berühmten Orchesters weiterhin zu mehren. Mit der finanziellen Unterstützung der »Freunde« werden Instrumente finanziert, Kompositionsaufträge erteilt, Kammermusikurse abgehalten und jungen Talenten in der Akademie eine erstklassige Ausbildung an ihren Instrumenten ermöglicht. Den »Freunde«-Mitgliedern werden zahlreiche attraktive Vergünstigungen angeboten, von exklusiven Besuchen ausgewählter Proben über bevorzugte Kartenbestellungen bis hin zu Reisen des Orchesters zu Sonderkonditionen.\* Helfen Sie mit als Freund und lassen Sie sich in die Welt der klassischen Musik entführen!

**Kontakt:**  
Freunde des Symphonieorchesters  
des Bayerischen Rundfunks e.V.  
Geschäftsstelle: Ingrid Demel, Sabine Hauser  
c/o Labor Becker und Kollegen  
Führichstraße 70  
81671 München  
Telefon: 089 49 34 31  
Fax: 089 450 91 75 60  
E-Mail: [fso@freunde-brso.de](mailto:fso@freunde-brso.de)  
[www.freunde-brso.de](http://www.freunde-brso.de)

\* Rechtsverbindliche Ansprüche bestehen jeweils nicht



## SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

SIR SIMON RATTLE  
Designierter Chefdirigent  
ULRICH HAUSCHILD  
Orchestermanager  
(Nikolaus Pont in Elternzeit)

Bayerischer Rundfunk  
Rundfunkplatz 1  
80335 München  
Telefon: (089) 59 00 34 111

**IMPRESSUM**  
Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk  
Programmbereich BR-KLASSIK  
Publikationen Symphonieorchester  
und Chor des Bayerischen Rundfunks

**REDAKTION**  
Dr. Renate Ulm (verantwortlich)  
Dr. Vera Baur  
GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT  
Bureau Mirko Borsche  
UMSETZUNG  
Antonia Schwarz, München

**TEXTNACHWEIS**  
Renate Ulm: Originalbeitrag für dieses Heft; Wolfgang Stähr: aus den Programmheften des BRSO vom 18./19./20. Februar 2016; Musik & Bild: Renate Ulm; Egon Voss: aus den Programmheften des BRSO vom 1./2. Juli 2010; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO; Rattle).

**BILDNACHWEIS**  
Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck (Brahms); Wikimedia Commons (Clara Schumann; Menke; Joachim; Reinicke; Strawinsky; Strawinsky und Debussy; Koussevitzky; Haydn; Wallerstein); © Astrid Ackermann (BRSO; Rattle); Archiv des Bayerischen Rundfunks.

**AUFFÜHRUNGSMATERIAL**  
© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden / G. Henle Verlag, München (Brahms);  
© Boosey & Hawkes, London / Bote & Bock, Berlin (Strawinsky);  
© Haydn-Mozart Presse, Salzburg / Universal Edition, Wien (Haydn).

[brso.de](http://brso.de)



**BR**  
KLASSIK