

BRSO

RANA

NÉZET-SÉGUIN

CLARA SCHUMANN

BRAHMS 3

ABRAHAMSEN

Donnerstag 5.5.2022
Freitag 6.5.2022
20.00 – 22.00 Uhr
Sonderkonzerte
Herkulesaal

2021/2022

YANNICK NÉZET-SÉGUIN
Leitung

BEATRICE RANA
Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

18.45 Uhr

Moderation:

Donnerstag, 5.5.2022: Ilona Hanning

Freitag, 6.5.2022: Markus Thiel

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 6.5.2022, 20.00 Uhr

Pausenzeichen:

Annekatri Hentschel im Gespräch mit Yannick Nézet-Séguin

VIDEO-LIVESTREAM

auf www.brso.de

Mittwoch, 11.5.2022, aus der Elbphilharmonie in Hamburg

20.00 Uhr

ON DEMAND

Das Konzert ist in Kürze auf br-klassik.de als Audio und Video abrufbar.

PROGRAMM

HANS ABRAHAMSEN

»Vers le silence« für Orchester

- Fast with passion, impetus (»Schwung«) with fire
- Fast and gloriously
- With utmost force, storming
- Very slow, darkly flowing

Pause

CLARA SCHUMANN

Konzert für Klavier und Orchester a-Moll, op. 7

- Allegro maestoso –
- Romanze. Andante non troppo con grazia –
- Finale. Allegro non troppo

JOHANNES BRAHMS

Symphonie Nr. 3 F-Dur, op. 90

- Allegro con brio
- Andante
- Poco Allegretto
- Allegro

»ALLE MUSIK STREBT NACH STILLE«

Zu Hans Abrahamsens Orchesterwerk *Vers le silence*

Rüdiger Heinze

Entstehungszeit

2020/2021

Widmung

George Benjamin

Uraufführung

6. Januar 2022 mit dem Cleveland Orchestra unter der Leitung von Franz Welser-Möst

Geburtsdatum des Komponisten

23. Dezember 1952 in Kopenhagen

Der dänische Komponist Hans Abrahamsen, diese bedeutende Stimme der zeitgenössischen Musik, ist insbesondere in München wiederholt hervorgetreten, unter anderem beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks mit seinem Klavierkonzert *Left, Alone* (2015), seinem Orchesterwerk *Two Last Movements of Sonatina 1947* (2014), seinem wohl berühmtesten und erfolgreichsten Opus *Let Me Tell You*, ein mehrfach ausgezeichnete siebenteiliger Liederzyklus für Orchester und die Sopranistin Barbara Hannigan (2013) sowie mit seiner Oper *The Snow Queen / Die Schneekönigin* an der Bayerischen Staatsoper (2019). Wenn nun also sein jüngstes Werk *Vers le silence / Hin zur Stille* abermals mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks erklingt, dann darf vom Auditorium nicht gerade so etwas wie Vertrautheit mit dem Œuvre von Hans Abrahamsen erwartet werden, wohl aber doch eine gewisse, aus der Erfahrung gewonnene Spannung darüber, wie eine kompositorische Lebensleistung sich allmählich rundet. In diesem Jahr 2022 wird Hans Abrahamsen 70 Jahre alt – ein Schüler vor allem des Dänen Per Nørgård (*1932), aber auch ein Student des ungarisch-deutschen Komponisten György Ligeti (1923–2006). Schon seit langem gibt Abrahamsen die handwerkliche und konzeptionelle Seite seiner Kunst an den Komponisten-Nachwuchs weiter, zuletzt an den königlichen Musikakademien von London und Kopenhagen.

Der schöpferische Lebensweg, den Hans Abrahamsen in den vergangenen gut vier Jahrzehnten gegangen ist, lässt sich zumindest in vier Etappen gliedern: In den 1970er Jahren komponierte er, dezidiert abgesetzt von den Neue-Musik-Zentren Darmstadt und Donaueschingen, im Stil einer »New Simplicity« / »Neuen Einfachheit«; in den 1980er Jahren begann er, sich verstärkt mit der deutsch-österreichischen (Spät-)Romantik bis hin zu Schönberg auseinanderzusetzen; in den 1990er Jahren schrieb er vor allem – auch aufgrund einer Hemmung vor dem leeren Notenblatt – Transkriptionen bestehender Kompositionen (Bach), bevor er sich dann rund um die Jahrtausendwende als originärer Komponist wiederfand – und jene Werke entstanden, die heute vor allem im Zentrum seiner Anerkennung stehen.

Möchte man aber umreißen, was Hans Abrahamsen thematisch immer wieder umtreibt hinsichtlich seines Œuvres, dann ist die Sprache auf das Nächtliche und die kälteren, dunkleren herbstlichen und winterlichen Jahreszeiten zu kommen. Einige Titel wesentlicher Werke mögen dies verdeutlichen: *Nacht und Trompeten*, *October*, *Herbstlied*, *Winternacht*, *Schnee*, *Schneekönigin*. Auch im letzten Lied von *Let Me Tell You* kommt dem Schnee eine bedeutende Rolle zu. Bei aller treibenden Kraft, die Abrahamsens Werke entfalten können: In seiner persönlichen Gestimmtheit liegen ihm beim Komponieren die Ruhe, die Kontemplation und das Traumhafte näher als ein schnell wallendes Temperament. Er selbst bezeichnet sich im Gespräch – nach kurzem Zögern – als einen introvertierten Menschen: »Um Musik zu schreiben, musst du fähig sein zu Stille und Introversion.«

In der kompositorischen Umsetzung seiner Gestimmtheit fallen – neben ausgesprochenem Formbewusstsein – immer wieder auf: Klarheit des Satzes, Beschränkung auf einzelne Instrumentengruppen, auch in groß besetzten Werken, sensible, elastische Stimmführung, Polyrhythmik, atmosphärisch tönende Darstellung. Auch die Zeit und ihr Verlauf gehören – gemäß der Zeitkunst Musik – zur Kernthematik in Abrahamsens Werk. In *Let Me Tell You* singt Shakespeares Ophelia: »Es gab eine Zeit, so erinnere ich mich, da hatten wir keine Musik, eine Zeit, als es keine Zeit für Musik gab, und was ist Musik, wenn nicht Zeit – Zeit, in der Jetzt und Damals ineinanderstürzen.« Im vierten und letzten Satz von Abrahamsens *Vers le silence* stoßen wir auf die Vortragsanweisung: »Die Zeit steht still«.

Damit sind wir nun bei des Komponisten jüngstem Werk – entstanden in den Pandemie-Jahren 2020/2021. *Vers le silence* wurde als Auftragswerk für das Cleveland Orchestra, das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das Royal Danish Orchestra in Kopenhagen sowie das niederländische Radio Filharmonisch Orkest geschrieben und erstmals Anfang dieses Jahres in Cleveland unter der Leitung von Franz Welser-Möst aufgeführt. Die knapp halbstündige, groß besetzte Komposition, gewidmet dem britischen Kollegen George Benjamin, entwickelt sich sowohl in jedem ihrer vier Sätze als auch insgesamt »hin zur Stille« (»Vers le silence«) – tönend natürlich. Hans Abrahamsen spricht offen über die Ideen, Vorstellungen, Gedanken, die ihn beim Komponieren bewegten – selbst wenn er darauf hofft und baut, dass seine Musik auch ohne Kenntnis dieser Gedanken insofern wirkungsvoll gehört werden wird, als sie »Gefühle und abstraktes Denken auslöst«. Und zwar bei gleichzeitiger Verneinung einer klingenden Botschaft. Die Stille als ein Hörzustand ist es auch, was *Vers le silence* mit dem gesamten Œuvre von Abrahamsen verbindet. Er sagt: »Schon ein einzelner, auf dem Klavier angeschlagener Ton klingt aus. Alle Musik strebt nach Stille. Wir leben in einer Welt mit zu viel Energie.«

Die *Vers le silence* zugrunde liegende Vorstellungswelt basiert auf den vier Elementen Feuer, Erde, Luft, Wasser – und auf einem unbestimmten, fünften Element, nach Abrahamsen vielleicht etwas Organisches wie der Wald oder der Mensch. Diese »fünf« Elemente werden – in dieser Reihenfolge – im ersten Satz transformiert tönend vorgestellt, bevor er »ruhig, offen und leuchtend« in den Violinen bei drei- bis sechsfachem (!) Piano ausklingt. Das Feuer wird bestimmt durch züngelnd aufsteigende Skalen, die Erde durch dunkel emporstrebende Phrasen in schwerem Zeitmaß, die Luft anhand eines flirrend-gläsernen Diskants, das Wasser in fließend-kaskadenhafter Form und das fünfte, nicht definierte Element, abermals durch rasch aufsteigende Skalen – vornehmlich der Streicher.

Die folgenden Sätze greifen das vorgestellte Material verarbeitend auf: der zweite Satz – schnell und glorios – das Element Erde in ihrer »vulkanischen« Form, wie Hans Abrahamsen sagt; der dritte Satz – mit extremer Kraft, stürmisch – das Element Luft bis hin zum rhythmisch vertrackten »Höhepunkt« des gesamten Werks; der vierte Satz – sehr langsam, dunkel fließend – das Element Wasser in abgründiger Form. Dies alles aber sind nur Anhaltspunkte von Vorstellungen, die bildhafter aufscheinen als sie empfindend gemeint sind. Im Gespräch verweist Abrahamsen immer

wieder darauf, wie sehr ihm daran gelegen sei, »abstrakt und transpersonal« zu komponieren, Musik, die für sich selbst spricht.

Prägend jedenfalls bleibt für das gesamte Werk die Hinwendung zu einer stillen Musik.

Abrahamsen: »Die dramatische Welt wird kürzer und kürzer, die stille Welt länger und länger.« Dabei ist die Stille für den Komponisten die poetische und meditative Seite der deutschen Sprache, etwa von Heinrich Heine und Georg Trakl. Wann immer sich die Musik von *Vers le silence* zum Stillen hinwendet, nutzt Abrahamsen für Vortragsanweisungen die deutsche Sprache – im Kontrast zur englischen Sprache für das Dramatische: »ruhig, offen und leuchtend« (erster Satz), »wieder ruhig, mit einem offenen und leuchtenden Ausdruck, aber mehr bewegt« (zweiter Satz), »still und langsam schreitend« (dritter Satz), »Die Zeit steht still«, »Die Zeit beginnt langsam sich zu bewegen«, »Fließend mit Ausdruck und Wärme«, »Sehr ruhig gehend, langsam und schlendernd«. Letztere Forderung findet sich über dem Ausklang von *Vers le silence* – eine von Klavier und Celesta getragene sanfte Musik, »kindlich und undramatisch«, wie Abrahamsen es erläutert.

Was das Auditorium nicht zum Verständnis von *Vers le silence* wissen muss, was aber für die Entstehung des Werks maßgeblich war, ist seine auf mathematischen Erscheinungen basierende Struktur. Aus der Abfolge der ersten neun Primzahlen von 2 bis 23, die zusammen die Summe 100 ergeben, hat der Komponist die musikalische Architektur von *Vers le silence* abgeleitet – wie schon im diesbezüglich verwandten Klavierkonzert *Left, Alone* und im Hornkonzert von 2019. Dazu Abrahamsen: »Ich arbeite sehr viel mit Proportionen. Es ist ein Weg für mich, um zu organisieren.« In diesem Sinn weist er auch auf die große Trommel hin, die *Vers le silence* durch exakt zehn Schläge unterteilt – gleichmäßig, rituell, jeweils nach rund 150 Sekunden.

Ein weiterer Aspekt des Werks: Rund um den »Höhepunkt« im dritten Satz schichtet Abrahamsen ausgesprochen komplizierte Rhythmen übereinander – wofür er sich an Ort und Stelle expressis verbis bei den Orchestermusikern entschuldigt: »sorry of this awkward polyrhythm notation – please forgive«. Wie aber reagiert er auf die Frage, inwieweit hier Präzision überhaupt möglich ist, wenn – abgesehen von allen Tempo- und Taktwechseln – Triolen, Quintolen, Septolen sowie Neuner- und Elfergruppierungen gleichzeitig zu erklingen haben? Abrahamsen: »Es ist sehr präzise notiert. Es muss so sein. Ich kann es nicht einfacher schreiben, sonst würde es falsch werden.« Die Vielschichtigkeit, die Klangsinnlichkeit von *Vers le silence* ist immens. Beides wendet sich hin zur Stille. Im Verschwinden der Musik aber scheint der starke Moment von Überzeitlichkeit auf.

»MEHR PHANTASIESTÜCK ALS CONCERT«

Zu Clara Schumanns Klavierkonzert in a-Moll, op. 7

Barbara Eichner

Entstehungszeit

Erste Skizzen: 1832

Dritter Satz: Januar – 22. November 1833

Erster Satz: Juni 1834

Zweiter Satz: Sommer 1835

Instrumentiert von Robert Schumann 1836

Widmung

Louis Spohr

Uraufführung

9. November 1835 im Leipziger Gewandhaus unter der Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy mit der Komponistin als Solistin

Lebensdaten der Komponistin

13. September 1819 in Leipzig – 20. Mai 1896 in Frankfurt am Main

Als Clara Wieck am 9. November 1835 zum ersten Mal ihr Klavierkonzert im Leipziger Gewandhaus aufführte, war sie keine Unbekannte mehr. Bereits mit neun Jahren hatte sie dort debütiert und ein Jahr später ihr erstes Solokonzert absolviert. Konzertreisen durch Deutschland und bis nach Paris schlossen sich an, immer in Begleitung ihres Vaters, dem Klavierhändler und -

lehrer Friedrich Wieck, der seine begabte Tochter von Anfang an unterrichtet hatte. An ihr wollte er den Erfolg seiner Pädagogik zeigen und unterwarf bereits die Fünfjährige einer strikten Routine von täglichem Klavierüben, Sprachenlernen (für ihre späteren Konzertreisen) und Spaziergängen. Auch Improvisation und Komposition gehörten zu ihren Aufgaben, denn zu dieser Zeit wurde von Klaviervirtuosinnen und -virtuosen erwartet, in einem Konzert Ein- und Überleitungen zu improvisieren und eigene Werke darzubieten. Zusätzlich erhielt Clara Privatunterricht in Musiktheorie bei Thomaskantor Christian Theodor Weinlig, bei dem auch Richard Wagner die Grundlagen seines Handwerks erlernte, und in Komposition bei Heinrich Dorn, dem Leiter der Leipziger Oper, sowie dem Dresdner Kapellmeister Carl Reißiger. Ihre frühen Klavierkompositionen – Charakterstücke, Tänze und Variationen – wurden gedruckt und freundlich aufgenommen. Das Klavierkonzert war Claras erstes größeres Projekt; seine Komposition fällt in eine Zeit, als sie zunehmend gegen ihren Vater rebellierte. Vielleicht war es ein Versuch des Teenagers, auch künstlerisch eigene Wege zu bestreiten?

Bereits im Januar 1833 vermerkte Clara in ihrem Tagebuch den Beginn der Komposition, die am 22. November abgeschlossen war. Nun sollte Robert Schumann, damals Friedrich Wiecks Klavierschüler und ein Freund der Familie, den Satz orchestrieren. Nach dem Vorbild von Carl Maria von Weber oder Louis Spohr war das Konzert zunächst als einsätziges Virtuosenstück geplant und wurde in dieser Form auch mehrmals aufgeführt. Im Juni 1834 schrieb Clara einen einleitenden Kopfsatz und fügte im folgenden Sommer noch den langsamen zweiten Satz hinzu. Dies erklärt, warum ungewöhnlicherweise der letzte Satz länger und gewichtiger als die vorausgehenden ist. Sie ging also den umgekehrten Weg, den Robert zehn Jahre später mit seinem eigenen Klavierkonzert beschreiten sollte, als er eine ursprünglich einsätziges Fantasie für Klavier und Orchester nach hinten um einen Mittel- und einen Schlusssatz erweiterte. Am 1. September 1835 schrieb Clara stolz an Robert: »Sie werden lächeln, doch es ist wahr. 1. Habe ich meine Partitur beendet; 2. die Stimmen alle selbst ausgeschrieben.« Anfang 1837 erschien das Konzert mit einer Widmung an Louis Spohr in drei Fassungen (für Klavier allein, mit Quintettbegleitung und mit vollem Orchester) bei dem renommierten Verleger Hofmeister in Leipzig als Opus 7 im Druck, was Clara – wie der geschäftstüchtige Friedrich Wieck erfreut bemerkte – ein Honorar von 80 Reichstalern und zwölf Freixemplare einbrachte.

Als ihr Freund war Robert von Anfang an in Claras Kompositionspläne eingeweiht. Bereits am 10. Januar 1833 schrieb er an ihren Vater: »Ich denke mir, das Klavierkonzert [sic] müsse aus C dur oder A moll gehen.« A-Moll bildet den Rahmen für die Außensätze, doch in der Wahl der Tonarten, die im Laufe des Konzerts berührt werden, verweigert sich Clara der Konvention. Im ersten Satz wird nach dem energischen a-Moll-Thema, dessen Vorstellung sich Orchester und Klavier teilen, C-Dur eher flüchtig berührt, dafür gibt es eine ausgedehnte lyrische Episode in der weit entfernten Tonart As-Dur, bevor sich der Satz in E-Dur seinem Ende nähert. An dieser Stelle würde man eigentlich eine Durchführung, das heißt die Verarbeitung des musikalischen Materials, erwarten, doch das Klavier leitet solistisch direkt zum zweiten Satz über, der *Romanze* betitelt ist. Er steht ebenfalls in As-Dur, mit einem Mittelteil in E-Dur, und erinnert mit seiner gesanglichen Melodie und schlichten Begleitung an ein *Lied ohne Worte* im Stile Mendelssohns oder an ein *Nocturne*, eine Gattung romantischer Klaviermusik, die der irische Pianist John Field und Frédéric Chopin populär gemacht hatten. Ganz ungewöhnlich ist die Besetzung für Klavier solo, zu dem bei der Wiederholung des ersten Teils das Cello tritt. Der Schlusssatz geht, nach einer spannungsvollen Überleitung mit Paukenwirbeln und Fanfaren, wiederum direkt aus der *Romanze* hervor. Der kräftige Rhythmus des ersten Themas in a-Moll und im Dreivierteltakt erinnert an eine Polonaise, den polnischen Nationaltanz, der nicht nur in den Salons beliebt war – Claras erstes gedrucktes Werk waren *Quatre Polonaises* op. 1 –, sondern nach dem gescheiterten Novemberaufstand der Polen gegen Russland 1830/1831 für eine europaweite freiheitliche Bewegung stand. Auch dieses Thema kehrt in unerwarteten Tonarten wieder, bevor eine virtuose Stretta das Konzert zum Abschluss in a-Moll bringt. Der Rezensent des *Allgemeinen musikalischen Anzeigers* wusste sein Befremden über dieses »Bravourtonstück« in a-Moll und As-Dur nicht anders auszudrücken als mit einem hilflosen »Damen haben Launen«; er pries allerdings auch »den darin waltenden, männlich gediegenen Geist«. Was in heutigen Ohren zu Recht herablassend klingt, war 1838 das höchste Lob, das einer Komponistin gezollt werden konnte.

Sowohl die harmonischen Abenteuer wie auch die lose gefügte Form mit ihren fließenden Übergängen und thematischen Reminiszenzen zwischen den Sätzen waren typisch für die

Experimentierfreude der 1830er Jahre. Aus dieser Zeit haben sich allerdings fast nur noch Chopins Konzerte im Repertoire erhalten, während die damals mindestens ebenso erfolgreichen Werke von Ignaz Moscheles, Charles Alkan oder John Field heute kaum mehr bekannt sind. Da all diese Konzerte von Virtuosen für ihren eigenen Vortrag geschrieben waren, boten sie dem Solisten oder der Solistin in ausgedehnten Episoden Raum zur Entfaltung ihrer technischen Meisterschaft. Andererseits betonten die Zeitgenossen, wie in einer Kritik über Clara Wiecks Konzerte in Berlin: »Hier ist es keine bloß technische Fertigkeit, die wir zu bewundern hätten, sondern eine hinreißende Genialität des Spiels, die unser geistiges Ohr so einnimmt, daß wir darüber fast vergessen, auf die siegreiche Gewandtheit zu achten, mit welcher die größten mechanischen Schwierigkeiten überwunden werden.«

Den singenden Melodien der *Romanze* Ausdruck und Beseelung zu verleihen, war mindestens ebenso wichtig wie rasante Läufe und Oktavgänge. Auch das Orchester war ganz darauf abgestellt, den durchsichtigen Klang der damaligen Klaviere ins rechte Licht zu setzen und sich nicht in den Vordergrund zu drängen. Da Clara das Konzert auch auf ihren Tourneen präsentierte, wo nur für eine kurze Verständigungsprobe Zeit war, musste der Orchesterpart eher einfach gehalten sein (Hörner und Trompeten stützen zum Beispiel meist nur die Harmonie) und konnte mit dem Klavierpart nicht so eng verflochten sein, wie das später in den Klavierkonzerten von Robert Schumann oder Johannes Brahms der Fall war. Trotz dieser Einschränkungen fielen Clara und Robert zahlreiche attraktive Wendungen für das Orchester ein, z. B. die sorgfältige Abschattierung von gezupften und gestrichenen Streicher-Akkorden, die strategische Verwendung der Pauken in der Einleitung und den Übergängen zwischen den Sätzen, oder die unerwartet selbständige Rolle der Fagotte im Schlusssatz.

Wo auch immer Clara ihr Konzert in den Folgejahren aufführte, wurde es positiv aufgenommen. Anlässlich eines Konzerts in Prag im Jahr 1837 urteilte etwa der Korrespondent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*: »Ihre Kompositionen sind zwar ein wenig ultraromantisch, das Concertino mitunter etwas zerrissen, doch mit Geist und Phantasie entworfen.« Wie Clara selbst zu ihrem Konzert stand, vertraute sie weder ihrem Tagebuch an noch schrieb sie darüber in ihren Briefen. Nach ihrer Eheschließung mit Robert Schumann im Jahr 1840 führte sie ihr Opus 7 offenbar nicht mehr öffentlich auf, sondern konzentrierte sich darauf, die Werke ihres Mannes dem Publikum nahezubringen. Überdies änderten sich die Anforderungen an Pianistinnen und Pianisten, von denen inzwischen seltener erwartet wurde, eigene Kompositionen aufzuführen. Ihrer Kreativität stand Clara zeitlebens zwiespältig gegenüber. Einerseits genoss sie den Schaffensprozess, »diese Stunden des Selbstvergessens, wo man nur noch in Tönen atmet«, und fand, es gäbe kein höheres Vergnügen, »etwas selbst komponiert zu haben und dann zu hören«. Andererseits fiel ihr das Komponieren nicht leicht, und sie hatte die Vorurteile ihrer Zeit gegenüber komponierenden Frauen bis zu einem gewissen Grade verinnerlicht: »Ich glaubte einmal das Talent des Schaffens zu besitzen, doch von dieser Idee bin ich zurückgekommen, ein Frauenzimmer muß nicht componiren wollen – es konnte es [sic] noch keine; sollte ich dazu bestimmt sein?« Auch wenn sie das Komponieren nicht als ihre eigentliche »Bestimmung« ansah, zeigt ihr Klavierkonzert, wie kreativ Clara Wieck mit den Konventionen des Bravourkonzerts umging, und wie sie ihr Publikum mit überraschenden, wie improvisiert hingeworfenen Wendungen und virtuosen Geistesblitzen in Atem halten konnte.

METAMORPHOSE UND MELANCHOLIE

Zu Johannes Brahms' Dritter Symphonie

Susanne Stähr

Entstehungszeit

Sommer 1883 in Wiesbaden

Uraufführung

2. Dezember 1883 bei einem Philharmonischen Konzert im Musikvereinssaal in Wien unter der Leitung von Hans Richter

Lebensdaten des Komponisten

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

Am 17. Mai 1883, kurz nach seinem 50. Geburtstag, traf Johannes Brahms in Wiesbaden ein. Eigentlich wollte er nur ein paar Tage bleiben, um das befreundete Ehepaar Laura und Rudolf von Beckerath zu besuchen. Aber das milde Klima, die idyllische Landschaft des Rheingaus und die gesellige Atmosphäre, die er in dem beliebten Heilbad vorfand, ließen ihn länger verweilen, Woche um Woche, Monat um Monat, bis er am 2. Oktober erst nach Wien zurückreiste, wo er seit einem guten Jahrzehnt seinen Hauptwohnsitz hatte. Gewiss trug auch das Wiesbadener Quartier, das Laura von Beckerath für ihn besorgt hatte, zu seinem Wohlbefinden bei: In der Geisbergstraße 19, der heutigen Schönen Aussicht 7, hatte sie für ihn ein Atelier nebst vier Zimmern in einer klassizistischen Villa angemietet, gelegen auf halber Höhe zum Neroberg, mit herrlichem Blick über die ganze Stadt. »Ich wohne hier reizend, aber als ob ich es Wagner nachtun wollte!«, schwärmte Brahms am 27. Juni in einem Brief an den Chirurgen Theodor Billroth von seinem neuen Domizil, in dem er auch ungestört arbeiten konnte. Obendrein brauchte er von dort nur wenige Minuten Fußweg, um in der schönsten Natur zu spazieren oder aber in der Stadt Freunde zu treffen, sich hausmusikalisch zu vergnügen und leiblichen Genüssen zuzusprechen.

Für derlei Lustbarkeiten hatte sich Brahms die Nachmittage und Abende reserviert; in den frühen Morgenstunden und am Vormittag dagegen widmete sich der passionierte Frühaufsteher seiner Kunst. Was er in Wiesbaden komponierte – darüber ließ er allerdings kein Wort verlauten. Nur dem Dirigenten Franz Wüllner, der Brahms Ende August in der Sommerfrische besuchte, zeigte er ein paar Notenblätter, die Großes verhiessen: Es war seine Dritte Symphonie in F-Dur op. 90, die während der vier Wiesbadener Monate in erstaunlich kurzer Zeit entstand. Warum Brahms diese Symphonie schuf, welche Gedanken ihn dabei umtrieben und was er damit ausdrücken wollte, dazu hat er der Nachwelt leider nichts hinterlassen; weder finden sich einschlägige Aussagen in seiner Korrespondenz, noch gibt es irgendwelche Notizen oder Gesprächsdokumente, und nicht einmal Skizzen, die den Kompositionsprozess dokumentieren könnten, haben sich erhalten. Brahms, der ohnehin ein verschwiegener Mensch war und sein Innerstes nicht leicht offenbarte, trieb hier die Geheimniskrämerei auf die Spitze – und setzte damit die Spekulationen erst recht in Gang.

Seine langjährige Vertraute Clara Schumann zum Beispiel staunte über die F-Dur-Symphonie: »Wie ist man von Anfang bis zu Ende umfungen von dem geheimnisvollen Zauber des Waldlebens! Ich könnte nicht sagen, welcher Satz mir der liebste? Im ersten entzückt mich schon gleich der Glanz des erwachten Tages, wie die Sonnenstrahlen durch die Bäume glitzern, alles lebendig wird, alles Heiterkeit atmet, das ist wonnig!« Und im zweiten wollte sie dann »die Betenden um die kleine Waldkapelle« hören, »das Rinnen der Bächlein, Spielen der Käfer und Mücken – das ist ein Schwärmen und Flüstern um einen herum, daß man sich ganz wie eingesponnen fühlt in all die Wonne der Natur«. Dem Geiger Joseph Joachim wiederum kam nach der Berliner Erstaufführung der Gedanke an Hero und Leander, das antike Liebespaar, das sich im Tod endgültig vereint. Und Max Kalbeck, der erste Brahms-Biograph, verstieg sich gar zu der aberwitzigen Theorie, dass der Komponist erst beim Anblick des Niederwalddenkmals nahe Rudesheim mit seiner monströsen Germania-Statue die Inspiration zur Dritten Symphonie empfangen habe: »Im Geiste hatte der Sänger des Triumphliedes all die blutigen Schlachten mitgeschlagen, die der Einigung der Nation vorangegangen waren [...]; daß er an den Sieg der nationalen Idee von Kindesbeinen an glaubte wie an eine göttliche Verheißung – wer dürfte es ihm absprechen?«

So bizarr solche Deutungen auch anmuten, so verblüffend ist zugleich, dass es ausgerechnet Brahms' engste Weggefährten für nötig befanden, der Dritten Symphonie eine Art »Programm« zu unterstellen. Denn im »Parteienstreit«, der um das Jahr 1860 zwischen den »fortschrittlichen« Komponisten wie Franz Liszt und Richard Wagner auf der einen und den »Traditionalisten« auf der anderen Seite entbrannte, war Brahms zum »Gegenpapst« der Neuerer ausgerufen worden: Die Konservativen rühmten ihn, weil er eben nicht den neumodischen Versuchungen der Programmmusik nachgab und irgendwelche Handlungsabläufe vertonte oder außermusikalische Impulse aufgriff, sondern weil er den seit der Wiener Klassik bewährten Formen und Prinzipien treu blieb – und dem Ideal der absoluten Musik. Brahms hielt es lieber mit der »Compositions-wissenschaft« eines Joseph Haydn, mit der Kunst der Formbildung, der Verarbeitung und des motivisch-thematischen Beziehungsreichtums, die er ungleich höher einstufte als die ostentative Tonmalerei oder die bloße Inspiration, wie sie viele seiner Zeitgenossen, Wagner voran, vergötterten. »Das, was man eigentlich Erfindung nennt«, erklärte Brahms hingegen, »also ein wirklicher Gedanke, ist sozusagen höhere Eingebung, Inspiration, d. h. dafür kann ich nichts. Von dem Moment an kann ich dies ›Geschenk‹ gar nicht genug verachten, ich muß es durch unaufhörliche Arbeit zu meinem rechtmäßigen, wohl erworbenen Eigentum machen. Und das braucht nicht bald zu sein. Mit dem Gedanken ist's wie mit dem Samenkorn: er keimt unbewußt im Innern fort.«

Keine Frage: Der Bildungsbürger Brahms hatte seinen Goethe gelesen und sich *Die Metamorphose der Pflanzen* gewissermaßen zur kompositorischen Bauanleitung gemacht. Das »Samenkorn« seiner Dritten Symphonie sät er sogleich in den ersten drei Takten, deren aufsteigende Bläserakkorde den Grundgedanken enthalten. Vor allem die melodischen Spitzentöne dieses »Mottos«, ›f – as – f‹, dominieren den gesamten Kopfsatz, sie bilden zunächst das Bassfundament des Hauptthemas, kündigen es eindrucksvoll zu Beginn der Reprise wieder an und kehren am Schluss der Symphonie, in der Coda des *Finales*, noch einmal zurück, wie eine verklärte Erinnerung, die den Kreis schließt und das Ende mit dem Anfang verknüpft. Der Ton ›as‹ indes, der nicht zur Grundtonart F-Dur gehört, sondern in den Bereich von f-Moll verweist, steht sinnbildlich für ein weiteres Charakteristikum der Dritten Symphonie, die eigentümlich zwischen den Tongeschlechtern pendelt. Denn schon das Hauptthema wendet sich von F-Dur nach f-Moll; der zweite Satz steht dann in C-Dur, der dritte aber in c-Moll, und das *Finale* hebt in f-Moll an, um erst in der Coda den sicheren Hafen von F-Dur zu erreichen. Diese Technik der Verschattung, die sogar seine vermeintlich heiteren Werke wie die Zweite und Dritte Symphonie prägt, ist bezeichnend für Brahms, der von sich selbst behauptete, dass er »nebenbei ein schwer melancholischer Mensch« sei.

Ein weiterer Bezug erscheint aufschlussreich: Die rhythmische Struktur, die Brahms für das Hauptthema im Kopfsatz wählt, erinnert exakt an den Beginn der Dritten Symphonie seines Mentors Robert Schumann, der *Rheinischen*. Handelt es sich hier um einen Zufall, oder hatte Brahms den allgegenwärtigen Blick auf den Rhein, den er während des Komponierens genießen durfte, zu einer bewussten Reminiszenz veranlasst? Schumanns *Rheinische* kündigt vom Überschwang der Gefühle, der ihn nach der Ankunft in seiner neuen Wirkungsstätte Düsseldorf zunächst erfüllt hatte, und auch Brahms' Dritte verströmt im zweiten Satz, dem *Andante*, eine höhere Heiterkeit, wie sie sonst eher selten bei diesem Komponisten zu finden ist. Gleichzeitig weist auch dieser Satz auf das *Finale* hin, präsentieren Klarinette und Fagott doch im Mittelteil ein choralartiges Thema, das im Schlusssatz ebenfalls wiederkehrt. Man kann das *Andante* als eine Art Intermezzo hören, es erinnert an romantische Charakterstücke, an ein *Lied ohne Worte*, und dasselbe gilt auch für das wehmütige *Poco Allegretto* mit seiner schlichten und metrisch markanten Struktur, das Brahms allerdings höchst raffiniert instrumentierte. Gerade weil er die Binnensätze so lyrisch und zurückgenommen anlegt, verleiht Brahms dem *Finale* ein umso größeres Gewicht: Die divergierenden Kräfte und Stimmungen, die in der Dritten Symphonie aufeinanderprallen, tragen hier ihren entscheidenden Konflikt aus, der schließlich in der Coda zur Katharsis führt, zur endgültigen Reinigung und Aufhellung.

Am 2. Dezember 1883 wurde das Werk im Großen Musikvereinssaal in Wien mit den Wiener Philharmonikern unter Hans Richter uraufgeführt – und erlebte einen triumphalen Erfolg. »Manche

mögen die titanische Kraft der Ersten Symphonie, manche die ungetrübte Anmuth der Zweiten vorziehen«, urteilte der Kritiker Eduard Hanslick, »als künstlerisch vollkommenste erscheint mir die Dritte.« Wer wollte ihm da widersprechen?

BIOGRAPHIEN

BEATRICE RANA

Beatrice Rana, 1993 im italienischen Apulien geboren, stammt aus einer Musikerfamilie. Bereits mit neun Jahren gab sie ihr erstes öffentliches Konzert mit Bachs f-Moll-Klavierkonzert. Von Kindertagen an bis heute ist ihr die Musik von Bach eine Art »Kompass«, wie sie es einmal formulierte. Ein Meilenstein ihrer bisherigen Laufbahn war 2017 die Veröffentlichung der *Goldberg-Variationen*, für die sie bei den Gramophone Awards mit dem »Young Artist of the Year« sowie bei den Edison Klassik Awards mit dem »Discovery of the Year« ausgezeichnet wurde. Bereits ihr 2016 erschienenes Album mit Tschaikowskys Erstem und Prokofjews Zweitem Klavierkonzert, aufgenommen mit dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia unter Antonio Pappano, erhielt renommierte Preise, so den Gramophone Magazine's »Editor's Choice« und den BBC Music Magazine's »Newcomer of the Year Award«. Ebenso mit Antonio Pappano kam im Rahmen einer Bernstein-Gesamtaufnahme Leonard Bernsteins *The Age of Anxiety* heraus. 2019 erschien ihre mehrfach ausgezeichnete CD mit Werken von Strawinsky und Ravel, gefolgt von einem Chopin-Rezital 2021. Beatrice Rana begann ihre pianistische Ausbildung bei Benedetto Lupo am Conservatorio di Musica Nino Rota in Monopoli (Apulien), zugleich belegte sie dort auch das Fach Komposition bei Marco Della Sciucca. Anschließend studierte sie bei Arie Vardi in Hannover und erneut bei Benedetto Lupo, nun an der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom. 2011 erregte Beatrice Rana Aufsehen, als sie den Ersten Preis des Montreal International Musical Competition gewann, 2013 folgten der Zweite Preis und der Publikumspreis beim Van Cliburn International Piano Competition in Fort Worth (Texas). 2015 wurde sie zum »BBC New Generation Artist« ernannt, 2016 erhielt sie den »Borletti-Buitoni Trust Fellowship«. Die Pianistin gastiert auf großen Konzertbühnen und bei renommierten Festivals weltweit. Dabei arbeitet sie mit namhaften Dirigenten und Dirigentinnen zusammen wie Yannick Nézet-Séguin, Riccardo Chailly, Trevor Pinnock, Mirga Gražnytė-Tyla, Susanna Mälkki, Kent Nagano sowie Zubin Mehta und erhält Einladungen von international führenden Orchestern: dem London Philharmonic und dem BBC Symphony Orchestra, dem Concertgebouworkest Amsterdam, dem City of Birmingham Symphony Orchestra, dem Philadelphia, dem Los Angeles Philharmonic und dem Pittsburgh Symphony Orchestra, dem NHK Symphony Orchestra, dem Orchestre National de France, der Filarmonica della Scala und den St. Petersburger Philharmonikern. Am Konzerthaus Dortmund war Beatrice Rana von 2018 bis 2021 in der Reihe »Junge Wilde« wiederholt zu erleben. Beim BRSO gastierte sie zuletzt im Februar 2020 mit Prokofjews Drittem Klavierkonzert.

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. Tournées 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 Symphonie unter Mariss Jansons auf die Bestenliste 1/2020.

YANNICK NEZET-SEGUIN

Eine Bilderbuchkarriere beförderte den 1975 geborenen Kanadier Yannick Nézet-Séguin in nur wenigen Jahren an die Spitze der jungen Dirigentengeneration. Nach seinem Studium am Conservatoire de musique du Québec in Montréal und am Westminster Choir College in Princeton sowie intensiven Anregungen durch Carlo Maria Giulini startete er seine Laufbahn in seinem Heimatland. Er ist seit 2000 Künstlerischer Direktor und Chefdirigent des Orchestre Métropolitain de Montréal und stand am Pult aller großen kanadischen Orchester, bevor er 2004 erstmals in Europa dirigierte. Großes internationales Aufsehen erregte er 2008, als er bei den Salzburger Festspielen mit Gounods *Roméo et Juliette* debütierte. Im selben Jahr wurde er Musikdirektor des Rotterdams Philharmonisch Orkest, dem er bis Ende der Spielzeit 2017/2018 vorstand. Mit der Leitung des traditionsreichen Philadelphia Orchestra übernahm Yannick Nézet-Séguin 2012 ein weiteres, höchst prestigeträchtiges Amt. Zudem ist der begehrte Dirigent seit 2018 Musikdirektor der New Yorker Metropolitan Opera. Dort war er seit seinem Einstand mit *Carmen* (2009) außerdem mit *Otello*, *Don Carlo*, *Faust*, *La traviata* und *Rusalka* und zuletzt mit Werken von Wagner, Strauss, Puccini und Berg zu erleben. Auch von anderen großen Opernhäusern erhält Yannick Nézet-Séguin regelmäßig Einladungen: von der Mailänder Scala, dem Royal Opera House Covent Garden in London, der Nederlandse Opera und der Wiener Staatsoper. Als »Artist in Residence« war er ab 2013/2014 für drei Spielzeiten dem Konzerthaus Dortmund eng verbunden. Hier stellte er sich außer mit dem Philadelphia Orchestra auch mit dem Chamber Orchestra of Europe und dem London Philharmonic Orchestra vor, dessen Erster Gastdirigent er von 2008 bis 2014 war. Im Festspielhaus Baden-Baden leitete er 2021 mit dem Chamber Orchestra of Europe einen Beethoven-Zyklus. Viele weitere renommierte Orchester zählen zu seinen Partnern, darunter die Berliner und die Wiener Philharmoniker und das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, mit dem er einen hochgelobten Konzertmitschnitt von Mahlers Erster Symphonie auf CD veröffentlichte. Der Exklusiv-Künstler der Deutschen Grammophon hat maßstabsetzende Aufnahmen vorgelegt, darunter die Symphonien Mahlers, die Klavierkonzerte von Rachmaninow und mehrere Mozart-Opern. Bei seinem letzten Auftritt beim BRSO in München im Februar 2017 dirigierte Yannick Nézet-Séguin Bergs Violinkonzert mit der Geigerin Veronika Eberle und Mahlers Zehnte Symphonie in der Fassung von Deryck Cooke. Im Anschluss an die Konzerte dieser Woche wird der mit zahlreichen Ehrungen und Auszeichnungen dekorierte Maestro das BRSO auf seiner Europa-Tournee in Wien, Hamburg, Frankfurt, Luxemburg und Paris leiten.

IMPRESSUM

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

SIR SIMON RATTLE
Designierter Chefdirigent
ULRICH HAUSCHILD
Orchestermanager in Vertretung für
NIKOLAUS PONT

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

PROGRAMMHEFT

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

Rüdiger Heinze und Barbara Eichner: Originalbeiträge; Susanne Stähr: aus den Programmheften des BRSO vom 13./14. Februar 2014; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Edition Wilhelm Hansen, Kopenhagen (Abrahamsen)
© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Clara Schumann; Brahms)