

450
JAHRE
STAATSKAPELLE
BERLIN
1570 — 2020

JOHANNES
BRAHMS
SINFONIEN
NR. 1-4

DANIEL
BARENBOIM

DIRIGENT

STAATSKAPELLE BERLIN

PROGRAMM

Johannes Brahms (1833–1897) SINFONIE NR. 1 C-MOLL OP. 68
I. Un poco sostenuto – Allegro
II. Andante sostenuto
III. Un poco Allegretto e grazioso
IV. Adagio – Più Andante –
Allegro non troppo, ma con brio – Più Allegro

Johannes Brahms SINFONIE NR. 2 D-DUR OP. 73
I. Allegro non troppo
II. Adagio non troppo – L'istesso tempo, ma grazioso
III. Allegretto grazioso (Quasi Andantino) –
Presto ma non assai – Tempo I
IV. Allegro con spirito

Johannes Brahms SINFONIE NR. 3 F-DUR OP. 90
I. Allegro con brio – Un poco sostenuto – Tempo I
II. Andante
III. Poco Allegretto
IV. Allegro

Johannes Brahms SINFONIE NR. 4 E-MOLL OP. 98
I. Allegro non troppo
II. Andante moderato
III. Allegro giocoso – Poco meno presto – Tempo I
IV. Allegro energico e passionato – Più Allegro

JOHANNES BRAHMS, DER SINFONIKER

TEXT VON Detlef Giese

SINFONIE NR. 1

Um kaum ein Werk hat Johannes Brahms so gerungen wie um seine 1. Sinfonie. Den Weg zu ihr musste er sich mühsam bahnen, was vor allem mit Unsicherheiten und Skrupeln zu tun hatte, in der Tradition Beethovens etwas Eigenständiges schaffen und individuelle Akzente setzen zu wollen. Übermächtig schien der Schatten, den der Wiener Klassiker mit seinen neun Sinfonien geworfen hatte. Ähnlich wie Franz Schubert kam Brahms nicht umhin, sich an Beethoven regelrecht abzuarbeiten – erst nach einem langwierigen Prozess der Auseinandersetzung mit dessen Œuvre und des Experimentierens mit kleineren wie größeren Orchesterbesetzungen fand er den Mut, die Öffentlichkeit mit eigenen Werken bekannt zu machen.

Brahms' Pläne, eine Sinfonie zu schreiben, reichen weit zurück. Bereits um die Mitte der 1850er Jahre, nur kurz nach der schicksalhaften Begegnung mit Robert Schumann, der den jungen Komponisten als »die« große Hoffnung der deutschen Musik angekündigt und damit einen erheblichen Erwartungsdruck aufgebaut hatte, dachte er an ein größeres sinfonisches Werk. Diese Idee mündete in die Komposition des 1. Klavierkonzerts, das sich durch eine besondere Verflechtung von Soloinstrument und Orchester auszeichnet

und auf diese Weise quasi-sinfonische Zügen gewinnt. Der Plan, eine Sinfonie im eigentlichen Sinne zu komponieren, sollte indes noch viele Jahre auf seine Verwirklichung warten. Zwar schickte Brahms zu Beginn der 1860er Jahre Noten eines Sinfoniesatzes in c-Moll an die eng mit ihm befreundete Clara Schumann – die sich von der gestalterischen Kühnheit und Originalität des Entwurfs begeistert zeigte –, danach geriet die Arbeit jedoch ins Stocken. Auf wiederholte Nachfragen reagierte Brahms nicht oder ausweichend; über längere Zeit schien er das Vorhaben nicht weiter verfolgt zu haben. Erst das vielfache Lob für seine 1873 komponierten »Haydn-Variationen« für Orchester ermunterte Brahms, seine angefangene Sinfonie zu komplettieren. Ohne Hast nahm er sich die Partitur wieder vor, im September 1876 lag der fertige Notentext vor. Im Sommer zuvor hatte Brahms auf der Ostseeinsel Rügen intensiv an seinem Werk gearbeitet und sich um letzte Details gekümmert.

An eine Veröffentlichung im Druck dachte er vorerst noch nicht, wohl aber an eine Aufführung. Gleich mehrere wurden auch in kurzen Zeitabständen realisiert: zunächst in Karlsruhe unter dem Dirigenten Otto Dessoff, nur wenige Tage später in Mannheim unter eigener Leitung, daraufhin in München – und vor Jahresende schließlich auch noch in Brahms' Wahlheimat Wien. Überall wurde die Sinfonie freundlich, wenn nicht gar enthusiastisch aufgenommen, was für Brahms ein wichtiges Zeichen war, sich nunmehr auch auf sinfonischem Gebiet bewährt zu haben.

Dass er sich mit seinem Werk bewusst in die Nachfolge Beethovens stellte, hat Brahms nie verleugnet. Die gesamte Dramaturgie, die zweifelsohne dem in Beethovens 5. Sinfonie so eindrucksvoll verwirklichten »Per aspera ad astra« (»Durch Nacht zum Licht«) verpflichtet ist, deutet darauf hin. Bereits die Zeitgenossen bemerkten eine ganze Reihe von thematischen Entsprechungen und Parallelen zu den Werken des Wiener Klassikers: Hans von Bülow's Bonmot,

Johannes Brahms SINFONIE NR. 1 C-MOLL OP. 68

ENTSTEHUNG 1862 bis 1876

URAUFFÜHRUNG 4. November 1876 in Karlsruhe
Großherzoglich Badisches Hoforchester, Dirigent: Otto Dessoff

BESETZUNG 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten,
2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen,
Pauken, Streicher

dass Brahms' »Erste« gleichsam Beethovens »Zehnte« sei, ist in dieser Hinsicht das wohl bekannteste Beispiel.

Und doch ist das Werk in seiner gesamten Struktur, vor allem aber in seinem Klangbild, ein »typischer Brahms«. Der dunkel eingefärbte, pathetisch-ernste Ton, der weite Teile der Sinfonie durchzieht, ist ein Charakteristikum dafür, der energische Vorwärtsdrang, der sich mit beruhigten Passagen abwechselt, ein anderes. Zwei gewichtige Außensätze rahmen zwei Mittelsätze ein, die innerhalb des Ganzen kaum mehr als Intermezzi sind. Sowohl der Kopf- als auch der Finalsatz verfügen zudem über langsame Einleitungen, wodurch deren gehobene Bedeutung noch einmal unterstrichen wird. Gerade in diesen Introduktionen beweist Brahms, dass er ein Komponist eigener Art ist: In Klang wie Ausdruck besitzen sie im Grunde kein Vorbild, auch wenn natürlich in nicht wenigen Sinfonien schon des 18. Jahrhunderts – man denke etwa an Haydn – derartige Satzteil-Usus waren.

Der Beginn von Brahms' 1. Sinfonie ist ein Paukenschlag in übertragenem wie in unmittelbarem Sinn. Zum

einen hat mit einer derartigen Klangwucht noch keine Sinfonie eingesetzt, zum sorgen die insgesamt 48 auf dem Grundton C kräftig markierten Paukenschläge für eine besondere, kaum jemals zuvor erreichte Intensität. Analysen haben herausgefunden, dass in der langsamen Einleitung die weitaus meisten der im späteren Satzverlauf vorkommenden Elemente bereits vorgebildet sind – Brahms' auch aus anderen Werken bekanntes Verfahren, aus vergleichsweise wenigen Grundbausteinen komplexe Satzgebilde zu formen, kommt hier deutlich zum Tragen. Aufgebaut wird ein Kopfsatz von großer kompositorischer Dichte und bemerkenswerter expressiver Kraft.

Obwohl vergleichsweise knapp gehalten, besitzen die beiden Binnensätze doch eine ausgeprägte individuelle Physiognomie. Während sich das *Andante sostenuto* mit seinen breit strömenden Kantilenen in den meisten Abschnitten wie ein schlichter und dennoch tief empfundener romantischer Liedgesang ausnimmt, bei dem einzelne Instrumente immer wieder solistisch hervortreten, stellt sich das folgende fließende *Allegretto* als eine pastorale Idylle dar, voll von harmonischem Schönklang.

Monumental in seiner Architektur und seinem Klang wirkt das ausgedehnte Finale, das Brahms offenbar von vornherein als Pendant zum Eingangssatz konzipiert hatte. Die langsame Einleitung ist von besonderer Kunstfertigkeit, fügt Brahms hier doch sehr verschiedene musikalische Gestalten und Ausdrucksmomente zusammen: Das spätere C-Dur-Hauptthema erscheint in einer eingetrübten Mollvariante, Streicherpizzicati und drängendes Figurenwerk bringen eine gewisse Unruhe hinein, bevor sich der Klang spürbar aufhellt. Über flimmernden Akkorden erklingt ein Signalmotiv, das Brahms nach eigenem Bekunden einem Alphorn in den Schweizer Bergen abgelauscht hat. Eine Choralpassage, gespielt von Posaunen, Hörnern und Fagotten besitzen einen ausgeprägten Gestus von Feierlichkeit

»
**AN DEN
WISSOWER KLINKEN
IST EINE SCHÖNE
SYMPHONIE
HÄNGEN
GEBLIEBEN.**
«

**Johannes Brahms über seine 1. Sinfonie,
von der Insel Rügen an seinen Verleger Fritz Simrock,
5. Oktober 1876**

und Erhabenheit – diese Stimmung bleibt im Grunde bis zum Schluss der Sinfonie erhalten. Das sofort präsente Thema des Allegro-Hauptsatzes erinnert in der Tat an die berühmte »Freudenmelodie« aus Beethovens 9. Sinfonie. Eine Steigerung am Schluss versagt sich Brahms ebenfalls nicht: Nach einer Stretta klingt der Satz triumphal aus, nachdem kurz zuvor noch einmal die markante Choralzeile im Glanz des vollen Orchesters aufgetaucht war. Dass es – wie Brahms selbst einräumte – »jeder Esel« bemerke, dass dieses Finale in auffälliger Weise der Musik Beethovens nachempfunden sei, braucht den Hörer nicht zu stören: Die beobachtbaren Parallelen vor dem Hintergrund eines zweifellos sehr eigenständigen, hochindividuellen Werkes machen doch nur zu deutlich, wie produktiv Brahms an sein verehrtes Vorbild anzuknüpfen wusste.

SINFONIE NR. 2

Die Vollendung seines sinfonischen Erstlings hatte in Brahms vormals nicht geahnte Kräfte freigesetzt. So beschwerlich der Weg zum Sinfoniker bis zur Uraufführung der Nr. 1 auch gewesen, so konzentriert verfolgte er das einmal betretene Terrain weiter zu erschließen. Bereits im Sommer 1877, nur wenige Monate nach den ersten, überaus erfolgreichen öffentlichen Darbietungen der c-Moll-Sinfonie, machte er sich an ein weiteres Werk. Der berühmte Knoten war offensichtlich geplatzt: Zu Beginn der 1870er Jahre, inmitten des mühsamen, quälend langen Kompositionsprozesses seiner 1. Sinfonie hatte er noch an den befreundeten Geiger Joseph Joachim geschrieben: »Ich werde nie eine Symphonie komponieren! Du hast keinen Begriff davon, wie es unsereinem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen hinter sich marschieren hört.« Nunmehr aber schien er genug Selbstbewusstsein erworben zu haben, um guten Gewissens

auf sein – wahrlich keineswegs geringes – kreatives Vermögen vertrauen zu können.

Im Gegensatz zu seinem Vorgängerwerk, deren Fertigstellung mehr als eineinhalb Jahrzehnte in Anspruch nahm, entstand diese 2. Sinfonie D-Dur in nur wenigen Monaten. Der Großteil der kompositorischen Arbeit fiel in den Sommer 1877, im Herbst bereits lag die Partitur vor, so dass die Uraufführung für das Jahresende angesetzt werden konnte. Da diese Premiere unter Mitwirkung hervorragender musikalischer Kräfte – es spielten die Wiener Philharmoniker unter Hans Richter, einem der führenden Dirigenten seiner Zeit – zu einem Publikumserfolg wurde und auch die vom »Kritikerpapst« Eduard Hanslick angeführte Presse für fast ausnahmslos positive Reaktionen sorgte, schien die Durchsetzung des Werkes gesichert. Rasch folgten weitere, ebenso gut aufgenommene Aufführungen in Deutschland und in den Niederlanden, die z. T. sogar von Brahms selbst dirigiert wurden.

Freilich war die Musik auch dazu angetan, der geneigten Hörerschaft zu gefallen. Übereinstimmend ist in den frühen Rezeptionszeugnissen zur 2. Sinfonie davon die Rede, dass es sich – anders als die von tiefem Ernst und einer gewiss nicht alltäglichen dramatischen Intensität durchzogenen 1. Sinfonie – um ein spürbar gelöstes, heiteres und jederzeit eingängiges Werk handelt. Zudem weist sie hinsichtlich ihrer formalen Disposition sowie seinen Motiv- und Themenbildungen eine bemerkenswerte Klarheit auf. Für den in die Kompositionskunst Eingeweihten, die Brahms durchaus auch im Blick hat, hält sie viele geistreiche Anspielungen und Korrespondenzen mit bestimmten sinfonischen Konventionen aus Klassik und Romantik parat, den mit der Musikgeschichte weniger vertrauten, unvoreingenommenen Hörer überzeugt sie hingegen vor allem durch die Geschlossenheit ihrer Anlage und die Fasslichkeit ihrer musikalischen Gedanken.

Johannes Brahms SINFONIE NR. 2 D-DUR OP. 73

ENTSTEHUNG Sommer 1877

URAUFFÜHRUNG 30. Dezember 1877 in Wien

Wiener Philharmoniker, Dirigent: Hans Richter

BESETZUNG 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte,

4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Basstuba,

Pauken, Streicher

Auffällig ist bereits der Reichtum der Ideen im Eingangssatz, der aus insgesamt drei eigenständigen thematischen Gestalten aufgebaut ist. Die gemeinsame Basis bietet ein aus lediglich drei Tönen bestehendes Motiv, das durch die Anwendung kunstvoller Variationstechniken immer neue Ausformungen erfährt. Hierbei beeindruckt vor allem das kantable Seitenthema, das einem Wiegenlied nachempfunden scheint und auch in dieser Ausdruckssphäre angesiedelt ist. Trotz der lichten, lyrischen Grundstimmung des Satzes arbeitet Brahms immer wieder mit prägnanten Schattierungen, die zuweilen auch dunkle Seiten aufscheinen lassen und zu kraftvollen Zuspitzungen führen.

Ebenso vielfältige, konturiert umrissene Charaktere werden im zweiten Satz entwickelt. Auch hier gewinnt Brahms mehrere Themen aus vergleichsweise einfachem musikalischem Material. Ohnehin besitzt dieses Adagio in der weit entfernten Tonart H-Dur auffällige Parallelen mit dem Kopfsatz: so etwa hinsichtlich mancher satztechnischer Verfahren, des Einbezugs von Passagen, bei denen melodische

»
**DIE NEUE SYMPHONIE
IST SO MELANCHOLISCH,
DASS SIE ES
NICHT AUSHALTEN.
ICH HABE NOCH NIE
SO WAS TRAUERIGES,
MOLLIGES GESCHRIEBEN:
DIE PARTITUR
MUSS MIT TRAUERRAND
ERSCHEINEN.**

«

Johannes Brahms über seine 2. Sinfonie,
an seinen Verleger Fritz Simrock,
22. November 1877
(ein wenig ironisch)

Verläufe auf verschiedene Art und Weise variiert werden, bezüglich der farbigen, bisweilen ein wenig herben Harmonik oder auch im Blick auf die sehr differenziert gehandhabte Instrumentierung. Streng durchgestaltete Fugati bringen jedoch einen neuen Ton hinein und schaffen markante Kontraste.

Während sich Brahms bei diesen beiden ersten Sinfoniesätzen des Öfteren noch im Fahrwasser gängiger Traditionen befand, setzt er an die dritte Stelle seines Werkes einen ausgesprochen innovativen Entwurf: In einen Allegretto-Satz fügt er zwei Presto-Teile ein. Diese Episoden sind es, die unmissverständlich den Charakter eines Scherzos tragen, während es den Allegretto-Abschnitten mit ihrem ländler- bzw. menuettartigen Gestus vorbehalten ist, als deutlich entspannter daherkommendes Trio zu wirken. Brahms kehrt – wohl einmalig in der Sinfonik des 19. Jahrhunderts – die beiden Formteile Scherzo und Trio um und schafft somit eine neue Gestaltungsoption.

Das Finale schließlich stellt dagegen einen eher konventionell wirkenden «Kehraus» dar, ohne indes auf originelle Lösungen im Detail zu verzichten. Wiederum werden komplexe Variationstechniken angewandt, die diesem Satz in seiner Mischung aus Sonatenform und Rondo eine zusätzliche Dimension verleiht. Mit seiner ins Große zielenden Steigerungs-dramaturgie, die vom beginnenden Pianissimo bis hin zu einem brillanten, klangprächtigen Schluss führt, bildet das Finale ein wirkungsvolles Gegengewicht zum Kopfsatz – zumal durch verschiedene motivische Entsprechungen noch eine Verklammerung zwischen diesen beiden Sätzen hergestellt wird.

Bei aller an den Tag gelegten Phantasie im Umgang mit den sinfonischen Traditionen hält Brahms in seinen Sinfonien in offenkundiger Weise an der viersätzigen Disposition und an den Modellen der Wiener Klassik fest. Aufgrund seiner immer stärker wachsenden Prominenz im

Musikleben seiner Zeit wurde er – eher gegen seinen Willen als aus freier Entscheidung heraus – zu einer Galionsfigur der »Absoluten Musik« aufgebaut. Innerhalb des Parteienstreits mit den »Neudeutschen« um Liszt und Wagner fungierte Brahms somit – trotz seines eher schmalen sinfonischen Œuvres von lediglich vier Werken – als Speerspitze, die sich gegen die durchaus offensiv auftretenden Verfechter der »Programm Musik« richtete, die im Einbezug außermusikalischer Inhalte – welcher Art auch immer – ihr Ziel und Streben sahen. In seiner Entscheidung für die Sinfonie und gegen die Sinfonische Dichtung ist Brahms sicher ein »Traditionalist« – aber gewiss einer, der sich nicht auf die bloße Bewahrung des Überkommenden beschränkte, sondern immer wieder zukunftssträchtige Impulse gab. Die 2. Sinfonie ist dafür ein eindringliches Beispiel.

SINFONIE NR. 3

Man wird Brahms guten Gewissens zugestehen können, trotz der von ihm nie in Frage gestellten Bindung an die Formprinzipien des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts jedem seiner Werke einen ganz und gar individuellen Zuschnitt gegeben zu haben. Die »heroische« 1. und die »lyrische« 2. Sinfonie stellen zwei sehr verschiedene Annäherungen an die musikalische Gattung, die neben der Oper am meisten Prestige besaß, dar, mit seiner Nr. 3 sollte sich der Komponist wiederum anders positionieren.

Immerhin sechs Jahre liegen zwischen dieser neuen Sinfonie in F-Dur und ihrem Vorgängerwerk. Erneut nutzte Brahms die Sommerzeit für das Komponieren, dieses Mal in einem Quartier in Wiesbaden, das ihm beste Bedingungen für seine schöpferische Arbeit bot. Wann genau die 3. Sinfonie konzipiert wurde und erste Gestalt annahm, hat man bislang nicht klären können, fest steht allenfalls, dass

Johannes Brahms SINFONIE NR. 3 F-DUR OP. 90

ENTSTEHUNG Sommer 1883

URAUFFÜHRUNG 2. Dezember 1883 in Wien

Wiener Philharmoniker, Dirigent: Hans Richter

BESETZUNG 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten,

2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 2 Trompeten,

3 Posaunen, Pauken, Streicher

Brahms die Partitur im Sommer 1883 vollendete. Jegliche biographische Kontexte sind auf diese Weise ausgeblendet, allein »das Werk selbst« liegt vor, in Gestalt des von allen Vor- und Zwischenstufen gereinigten finalen Notentextes. Dass Brahms als zentraler Repräsentant der »Absoluten Musik«, die von sämtlichen außermusikalischen Aspekten absieht, begriffen wurde, ist unter diesen Voraussetzungen kaum verwunderlich. Dennoch hat es nicht an Versuchen gefehlt, auch die 3. Sinfonie programmatisch zu deuten, wie etwa der Uraufführungsdirigent Hans Richter, der – wohl kaum zutreffend – angesichts dieses Werkes von Brahms »Eroica« sprach.

Insgesamt mögen die anderen Sinfonien von Brahms zugänglicher sein und mehr »Spektakuläres« be-reithalten als op. 90, eine ähnlich fokussierte Arbeit mit den entworfenen Themen und Motiven wird man indes kaum finden können. Die innere Geschlossenheit scheint eine der wesentlichen Qualitäten dieser Sinfonie zu sein, die nie die Popularität ihrer beiden Vorgängerwerke erlangt hat. Hin-

»
**WIE IST MAN
VON ANFANG BIS ZU ENDE
UMFANGEN VON DEM
GEHEIMNISVOLLEN
ZAUBER
DES WALDLEBENS!**
«

Clara Schumann über die 3. Sinfonie von Johannes Brahms,
11. Februar 1884

sichtlich der eingesetzten klanglichen Mittel ist sie eher bescheiden gehalten: Nur selten blüht der Orchesterklang wirklich auf, über weite Strecken sind gedeckte Farben vorherrschend.

Dabei verfügt zweifellos auch die 3. Sinfonie über hohe melodische Reize und viele der sogenannten »schönen Stellen«. Schon am Beginn des ersten Satzes können sie aufgefunden werden, in Gestalt der einleitenden Bläserakkorde (die eine Art »Vorhang« bilden und mehrfach wiederkehren) und der nachfolgenden streicherdominierten abfallenden Tonfolge, die wiederholt neu ansetzt und immer mehr an Kraft zu gewinnen scheint. Harmonisch sind bereits die ersten Takte ungewöhnlich weit gestreut: Die Grundtonart F-Dur setzt sich erst gegen Ende des Themas durch, zuvor hatte es schon die eine oder andere Molleintrübung gegeben. Ohnehin kann das Schwanken zwischen Dur und Moll als ein prägendes Kennzeichen dieser Sinfonie begriffen werden, der jener für Brahms durchaus typische melancholische Grundton sicher in besonders starkem Maße eigen ist.

Während das Hauptthema des wie üblich in Sonatenform stehenden Kopfsatzes auf die Erschließung großer Klangräume abzielt, ist das lyrische Seitenthema weit weniger expansiv angelegt: Es besitzt pastoralen Charakter und ist wohl kaum zufällig vornehmlich den Holzbläsern anvertraut. Hier nimmt Brahms die Dynamik spürbar zurück, wie auch am Ende des Satzes, der mit einem letzten Erscheinen des Hauptmotivs – nunmehr in reinem F-Dur – leise ausklingt.

Mit einer betont einfachen, aber »espressivo« von den Klarinetten und Fagotten zu spielenden Melodie (mit Echo-Nachklängen der Streicher) hebt das folgende Andante an. Die Idylle und pure klangliche Schönheit, die man zunächst zu vernehmen scheint, ist jedoch nicht von Dauer – zwischenzeitlich kommt es zu einem abrupten Ausbruch, bei dem plötzlich ein wenig ungarisches Kolorit in die Musik hineingebracht wird.

Der dritte Satz, mit Poco Allegretto überschrieben, gehört zum Charaktervollsten, das Brahms geschrieben hat. In seiner kammermusikalischen Anlage und klanglichen Durchsichtigkeit nimmt er den Gestus des vorangegangenen Satzes auf, evoziert jedoch – nicht zuletzt durch die Tonart c-Moll – eine merklich andere Stimmung. Ein Scherzo ist dieses Satzgebilde keineswegs, eher ein romanzenhaftes Intermezzo von hoher melodischer Eindringlichkeit und einer eigentümlichen Ausdruckskraft, die allerdings nicht durch intensivierete Klangentfaltung zustande kommt, sondern durch punktgenau gesetzte Momente von Spannung und Entspannung.

Nach diesem elegischen Zwischenspiel würde man womöglich ein glanzvolles Finale in strahlendem Dur erwarten. Brahms schrieb jedoch einen Satz, der nur wenig davon bereithält. An Leidenschaft fehlt es dieser Musik gewiss nicht, einen im eigentlichen Sinne »optimistischen« (bzw. feierlichen) Grundton hebt er sich für die Schlusspassage auf, bei der noch einmal das Hauptthema des Eingangssatzes erklingt – ein Anzeichen dafür, dass Brahms seiner Sinfonie offenbar eine zyklische Klammer geben wollte. Zuvor dominieren jedoch eher düstere Farben und eine gedämpfte Klanggebung. Choralartige Partien stehen neben energisch sich ausbreitenden Figuren – die einkomponierten Kontraste sind beachtlich, ebenso die spürbaren dynamischen Aufschwünge, die wiederholt initiiert werden.

Die Schlussgestaltung indes widersetzt sich vollkommen den Konventionen, wie sie sich in der Sinfonik des 19. Jahrhunderts nach Beethoven herausgebildet hatten: Zurücknahme statt Steigerung, Infragestellen statt Affirmation, zartes Ausklingen statt massiver Forte-Ton. Einmal mehr erweist sich Brahms als eigenwilliger Geist, als ein Komponist, der individuelle Wege sucht und seine Werke immer wieder überraschend ausgestaltet.

Brahms' 3. Sinfonie, obwohl häufig ein wenig im Schatten seiner anderen Orchesterwerke stehend, verfügt über Schönheiten, die sich eher auf den zweiten als auf den ersten Blick erschließen. Die Musiker und Dirigenten können mit ihr nicht in gleichem Maße »brillieren« wie etwa mit der 1. oder 4. Sinfonie oder mit den gleichfalls sehr wirkungsvollen »Haydn-Variationen«: Der verinnerlichte Ausdruck, der äußere Effekte im Grunde ausschließt, steht dem entgegen. Dennoch hat es nicht an Stimmen gefehlt, die gerade in dieser Sinfonie einen Inbegriff von Brahms' Kunst sahen. Clara Schumann etwa hat das in einem Brief an den Komponisten vom Februar 1884, zwei Monate nach der Wiener Uraufführung, voller Begeisterung artikuliert: »Welch ein Werk, welche Poesie, die harmonischste Stimmung durch das Ganze, alle Sätze wie aus einem Gusse, ein Herzschlag, jeder Satz ein Juwel!«

SINFONIE NR. 4

Die Entstehung von Brahms' letzter Sinfonie fällt in die Sommermonate der Jahre 1884 und 1885. Der Komponist hielt sich in diesen beiden Jahren in seinem Ferienort Mürzzuschlag in der Steiermark auf. In erster Linie galt seine Arbeit einem neuen Orchesterwerk, worüber er sogar selbst seine engsten Vertrauten im Unklaren ließ. Diese Verschlossenheit besaß einen Grund: Wie schon häufig zuvor war sich Brahms auch im Falle seiner 4. Sinfonie höchst unsicher, ob sie wirklich gelungen sei. Bevor er die Sinfonie für eine öffentliche Aufführung und zum Druck freigab, wollte er das Urteil einiger prinzipiell wohlmeinender Freunde und Kritiker hören. Im Oktober 1885 spielte er zusammen mit dem Komponisten Ignaz Brüll die gesamte Sinfonie auf zwei Klavieren. In Anwesenheit von einigen Autoritäten in Sachen Musik, u. a. von Eduard Hanslick sowie von Hans

Johannes Brahms SINFONIE NR. 4 E-MOLL OP. 98

ENTSTEHUNG in den Sommermonaten 1884 und 1885

URAUFFÜHRUNG 25. Oktober 1885 in Meiningen
Herzogliche Hofkapelle Meiningen, Dirigent: Johannes Brahms

BESETZUNG 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten,
2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 2 Trompeten,
3 Posaunen, Pauken, Streicher

Richter, die sich als Kritiker bzw. Dirigent sehr für Brahms und seine Musik eingesetzt hatten, fand das Werk eine eher zurückhaltende Aufnahme. Es schien sich beim ersten Hören nicht recht zu erschließen, zu dicht und komplex stellte sich das kompositorische Gewebe dar, zu wenig einprägsam erschienen die verwendeten Motive und Themen, zu wuchtig und unelegant wirkte das Klangbild.

Brahms nahm daraufhin zwar eine Reihe von Änderungen vor, die jedoch lediglich Details, nicht aber die eigentliche Substanz betrafen. Mit der Einstudierung beauftragte er Hans von Bülow – neben Richter der führende Dirigent seiner Zeit und nach seiner Abkehr von Wagner ein besonders engagierter Förderer Brahms' – und dessen bestens geschultes Meiningener Hoforchester. Die Uraufführung Ende Oktober 1885 leitete jedoch Brahms persönlich. Die Konzerte in Meiningen sowie in verschiedenen westdeutschen und niederländischen Städten, die im Rahmen einer Orchestertournee angesteuert wurden, erzielten große Erfolge.

In Brahms' Wahlheimat Wien jedoch fand das Werk zunächst kein sonderliches Echo. Vor allem war es die ungewöhnliche, den Erwartungen nur bedingt entsprechende Formgebung und Klanggestalt, die offenbar das Verstehen der Komposition erschwerte, auch schien das ausführende Orchester, die Wiener Philharmoniker unter Hans Richter, nicht ganz auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit zu sein. Erst elf Jahre später, in Brahms' Todesjahr 1897, erklang die 4. Sinfonie erneut in Wien – diesmal jedoch mit weitaus größerer Resonanz.

Gleichwohl spiegelt sich bereits in den ersten, nicht immer uneingeschränkt zustimmenden Urteilen eine Haltung, die für die Rezeption dieser Sinfonie insgesamt kennzeichnend wurde. Auch aus heutiger Perspektive erscheint es durchaus verständlich, wenn zeitgenössische Beobachter dem Werk ein Übermaß an konstruktiver Dichte attestiert haben. Der eigentümliche Klangcharakter, in erster Linie durch dunkle, verschattete Töne hervorgerufen, trug ebenso dazu bei, Brahms' neue Sinfonie im Vergleich zu seinen Vorgängerwerken als weniger gefällig und fasslich anzusehen. Auf der anderen Seite gelang es Brahms jedoch, aus nur wenigen Grundbausteinen ein verästeltes Gefüge musikalischer Gedanken herzustellen. Und dass darüber hinaus Brahms' Musik trotz ihrer recht komplizierten Faktur keineswegs einer elementar wirksamen Ausdruckskraft entbehrt, erschließt sich bereits beim ersten Hören.

Die ungewöhnlichen kompositionstechnischen Verfahren, zu denen nicht zuletzt bewusste Rückgriffe auf ältere Techniken des Komponierens gehören, werden zu großen Teilen mit traditionellen Formmodellen verbunden. So folgt der Eingangssatz mit seiner Sonatenform einer Struktur, die spürbar an klassischen Vorbildern orientiert ist – insbesondere Brahms' großes Vorbild Beethoven stand hierbei Pate. Der langsame zweite Satz ist als Liedform mit zwei charakteristischen Themen zu deuten, während an

»
**EBEN
AUS PROBE ZURÜCK.
NR. 4 RIESIG,
GANZ EIGENARTIG,
GANZ NEU,
EHERNE INDIVIDUALITÄT.
ATMET
BEISPIELLOSE ENERGIE
VON A BIS Z.**
«

Hans von Bülow über die 4. Sinfonie
von Johannes Brahms,
22. Oktober 1885

dritter Stelle ein scherzoartiger Satz in rascher Bewegung und gesteigerter Dynamik steht. Lediglich das Finale ist einem konstruktiven Prinzip verpflichtet, das über den klassischen Stil hinaus in die Barockzeit zurückweist.

Wohl nirgends sonst zeigt sich Brahms' eigenständige Kunst des Komponierens so anschaulich wie im Kopfsatz seiner 4. Sinfonie. Was er zu Beginn vorstellt, ist im strikten Sinn kein profiliert umrissenes Thema, sondern eher eine Folge einzelner Intervalle, die sich erst nach und nach zu strengeren Motivbildungen verdichten. Brahms verzichtet hier gleichsam auf eine prägnante musikalische Gestalt, auf einen effektsicheren melodischen bzw. rhythmischen »Einfall«, zugunsten der Arbeit mit einem zunächst noch wenig konturierten Material. Die auf den ersten Blick so einfachen Tonfolgen des Anfangs, die auf einer ebenso einfachen harmonischen Grundlage fußen, gewinnen erst im Prozess ihrer Verarbeitung, ihrer Ab- und Umwandlung Sinn und Bedeutung. Somit zeigt sich erst in der sukzessiven Entfaltung des Satzes das gestalterische Potential der von Brahms verwendeten Figuren. Ungemein konzentriert und von einer geradezu zwingenden Strenge des sinfonischen Denkens getragen, entwickelt sich ein musikalisches Geschehen von äußerster Dichte.

Das darauffolgende Andante moderato ist hingegen viel stärker von Melos-Elementen geprägt. Der Satz beginnt mit einer einstimmigen Linie, die zunächst von den Bläsern vorgetragen wird, bevor auch die Streicher (die pizzicato zu spielen haben) beteiligt werden. Die Melodie selbst gewinnt ihren eigentümlichen Charakter dadurch, dass sie auf einer alten Kirchentonart, dem Phrygischen, basiert – somit weder in Dur noch in Moll steht. Eine zweite, weit ausschwingende Kantilene, die von den Violoncelli in hoher Lage eingeführt wird, ordnet sich in den expressiven Gestus des Satzes zwanglos ein. Der lyrische, eher verhaltene Ton wird zwar zwischenzeitlich von kräftigeren Farben abgelöst, bleibt aber insgesamt vorherrschend.

Der dritte Satz zeigt hingegen einen gänzlich anderen Charakter. Über weite Strecken wird das gesamte Orchester (einschließlich des Triangels) beschäftigt. In ihrem energischen Vorwärtsdrängen erhält die Musik ein betont extrovertiertes Gepräge – als ob Brahms schon an dieser Stelle die markante Stimmung eines Finales in der Tradition Haydns anschlagen wollte.

Für den Schlusssatz findet er indes ein Gestaltungsprinzip, das gegenüber den Finallösungen der Wiener Klassiker und der Romantiker bis Mendelssohn und Schumann neue Wege geht. Brahms gründet diesen Satz, mit dem wieder das e-Moll des Sinfoniebeginns aufgenommen wird, auf einer feststehenden Basslinie. Das achttaktige Schema, das den harmonischen Fortgang des Tonsatzes bestimmt, wird beständig aneinandergereiht und taucht insgesamt 31 Mal auf – wobei es Brahms allerdings gelingt, die einzelnen Variationen so ineinander zu blenden, dass der Eindruck eines organisch Ganzen, eines beständigen Fließens von immer neuen musikalischen Gestalten entsteht. Durch einen zwischenzeitlichen Taktwechsel, der eine Verlangsamung des Grundtempos suggeriert, schafft Brahms sogar eine ebenso sinn- wie wirkungsvolle Binnengliederung: Zwei kräftige, bewegte Abschnitte werden durch einen auch dynamisch deutlich zurückgenommenen Mittelteil interpoliert. Statt dem massiven Klang des großen Orchesters treten nunmehr subtile Bläserfarben zutage: zum einen die Solo-Flöte, zum anderen choralartige Posaunen- und Hornklänge.

Bei der Gestaltung des Satzes ließ sich Brahms von einer Musik anregen, die er wahrscheinlich erst unmittelbar vor der Komposition dieses Satzes kennengelernt haben dürfte. Im Herbst 1884 – nachdem die beiden ersten Sinfoniesätze bereits vorlagen – erschien im Rahmen der Ausgabe der Bach-Gesellschaft, deren Subskribent Brahms war, ein neuer Band mit Kirchenkantaten. Unter ihnen befand

sich die Kantate 150 »Nach dir, Herr, verlanget mich«: ein Frühwerk Bachs, in dessen Schlusschor er mit einem Reihungsverfahren arbeitet. Das Stück gründet auf einem gleich bleibenden Bassfundament und folgt damit der Form einer Chaconne bzw. Passacaglia. Bereits zu Bachs Zeiten war diese Technik nicht neu – schon in Kompositionen des 17. Jahrhunderts ist sie vielfach anzutreffen.

Umso mehr musste es erstaunen, dass Brahms gegen Ende des 19. Jahrhunderts auf derartige Formen zurückgriff, brachte er doch damit eine Innovation in das sinfonische Komponieren hinein. Die Suche nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten, die gleichwohl die Traditionen der Gattung nicht sprengen, schien Brahms ein Bedürfnis zu sein. Mit diesem ins Monumentale strebenden Passacaglia-Satz konnte er jedenfalls einmal mehr seine außerordentlichen Fähigkeiten in der Beherrschung seines Metiers beweisen. Das ungemein eindrucksvolle Finale seiner 4. Sinfonie, Brahms' »Abgesang« als Sinfoniker, bildet so gleichsam den Höhepunkt seiner langen, intensiven Auseinandersetzung mit der Form und Technik der Variation.



DANIEL BARENBOIM

DIRIGENT

Daniel Barenboim wurde 1942 in Buenos Aires geboren. Seit 1992 ist er Generalmusikdirektor der Staatsoper Unter den Linden.

WWW.DANIELBARENBOIM.COM



STAATSKAPELLE BERLIN

Die Staatskapelle Berlin gehört mit ihrer seit dem 16. Jahrhundert bestehenden Tradition zu den ältesten Orchestern der Welt. Von Kurfürst Joachim II. von Brandenburg als Hofkapelle gegründet, wurde sie in einer Kapellordnung von 1570 erstmals urkundlich erwähnt. Zunächst dem musikalischen Dienst bei Hof verpflichtet, erhielt das Ensemble mit der Gründung der Königlichen Hofoper 1742 durch Friedrich den Großen einen erweiterten Wirkungskreis. Bedeutende Musikerpersönlichkeiten leiteten den Opernbetrieb sowie die seit 1842 regulär stattfindenden Konzertreihen des Orchesters: Von Dirigenten wie Gaspare Spontini, Felix Mendelssohn Bartholdy, Richard Wagner, Giacomo Meyerbeer, Felix von Weingartner, Richard Strauss, Erich Kleiber, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Franz Konwitschny und Otmar Suitner erhielt die Hof- bzw. spätere Staatskapelle Berlin entscheidende Impulse.

Seit 1992 steht Daniel Barenboim als Generalmusikdirektor an der Spitze des traditionsreichen Klangkörpers. 2000 wurde er vom Orchester zum Dirigenten auf Lebenszeit gewählt. Mit jährlich acht Abonnementkonzerten in der Philharmonie und in der Staatsoper, flankiert durch weitere Sonderkonzerte zu den österlichen Festtagen sowie im neuen Pierre Boulez Saal, nimmt die Staatskapelle einen zentralen Platz im Berliner Musikleben ein.

Bei zahlreichen Gastspielen in Musikzentren auf der ganzen Welt bewies das Orchester wiederholt seine internationale Spitzenstellung. Zu den Höhepunkten der vergangenen Jahre zählen Auftritte bei den Londoner Proms sowie in Madrid, Barcelona, Shanghai und in der neuen

Hamburger Elbphilharmonie. Im Mittelpunkt standen dabei häufig zyklische Aufführungen u. a. der Sinfonien von Beethoven, Schumann, Brahms und Mahler. Zuletzt begeisterten das Orchester und sein Generalmusikdirektor mit einem Bruckner-Zyklus in Tokio (Suntory Hall), New York (Carnegie Hall), Wien (Musikverein) und Paris (Philharmonie) sowie auf Konzertreisen nach Buenos Aires, Peking und Sydney, wo u. a. die vier Brahms-Sinfonien erklangen.

Die Staatskapelle Berlin wurde insgesamt fünfmal von der Zeitschrift »Opernwelt« zum »Orchester des Jahres« gewählt, 2003 erhielt sie den Wilhelm-Furtwängler-Preis. Eine ständig wachsende Zahl von vielfach ausgezeichneten CD-Aufnahmen dokumentiert ihre Arbeit: In jüngster Zeit wurden – jeweils unter Daniel Barenboims Leitung – Einspielungen von Strauss' »Ein Heldenleben« und den »Vier letzten Liedern« (mit Anna Netrebko), von Elgars 1. und 2. Sinfonie sowie dem Oratorium »The Dream of Gerontius«, der Violinkonzerten von Tschaikowsky und Sibelius (mit Lisa Batiashvili) und eine Gesamtaufnahme der vier Brahms-Sinfonien sowie der neun Bruckner-Sinfonien veröffentlicht.

Die Mitglieder der Staatskapelle engagieren sich als Mentoren in der seit 1997 bestehenden Orchesterakademie sowie im 2005 auf Initiative von Daniel Barenboim gegründeten Musikkindergarten Berlin. 2009 riefen sie die Stiftung NaturTon e. V. ins Leben, für die sie regelmäßig Konzerte spielen, deren Erlös internationalen Umweltprojekten zugute kommt. Neben Oper und Konzert widmen sich die Instrumentalisten auch der Arbeit in kleineren Ensembles wie »Preußens Hofmusik« und der Kammermusik, die in mehreren Konzertreihen vor allem im Apollosaal der Staatsoper ihren Platz findet. Direkt davor auf dem Bebelplatz erreicht das jährliche Open-Air-Konzert »Staatsoper für alle« stets Zehntausende von Besuchern.

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Dr. Detlef Giese / Dramaturgie Staatsoper Unter den Linden

Der Text von Detlef Giese ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft.

FOTOS Peter Adamik (Daniel Barenboim), Monika Rittershaus
(Staatskapelle Berlin)

GESTALTUNG Herburg Weiland, München

LAYOUT Dieter Thomas



Carl Zeiss The
Foundation.



**FREUNDE
& FÖRDERER**
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**