

»*Von Brahms habe ich gelernt:  
1. Ungeradtaktigkeit ...  
2. Plastik der Gestaltung ...  
3. Systematik des Satzbildes.  
4. Ökonomie und dennoch:  
Reichtum.*«

*Arnold Schönberg in seinem Aufsatz „Nationale Musik“*

C4: Do, 25.04.2013, 20 Uhr | D8: Fr, 26.04.2013, 20 Uhr | Hamburg, Laeiszhalle

Michael Gielen Dirigent

Michael Barenboim Violine

Johannes Brahms Variationen über ein Thema von Joseph Haydn B-Dur op. 56a

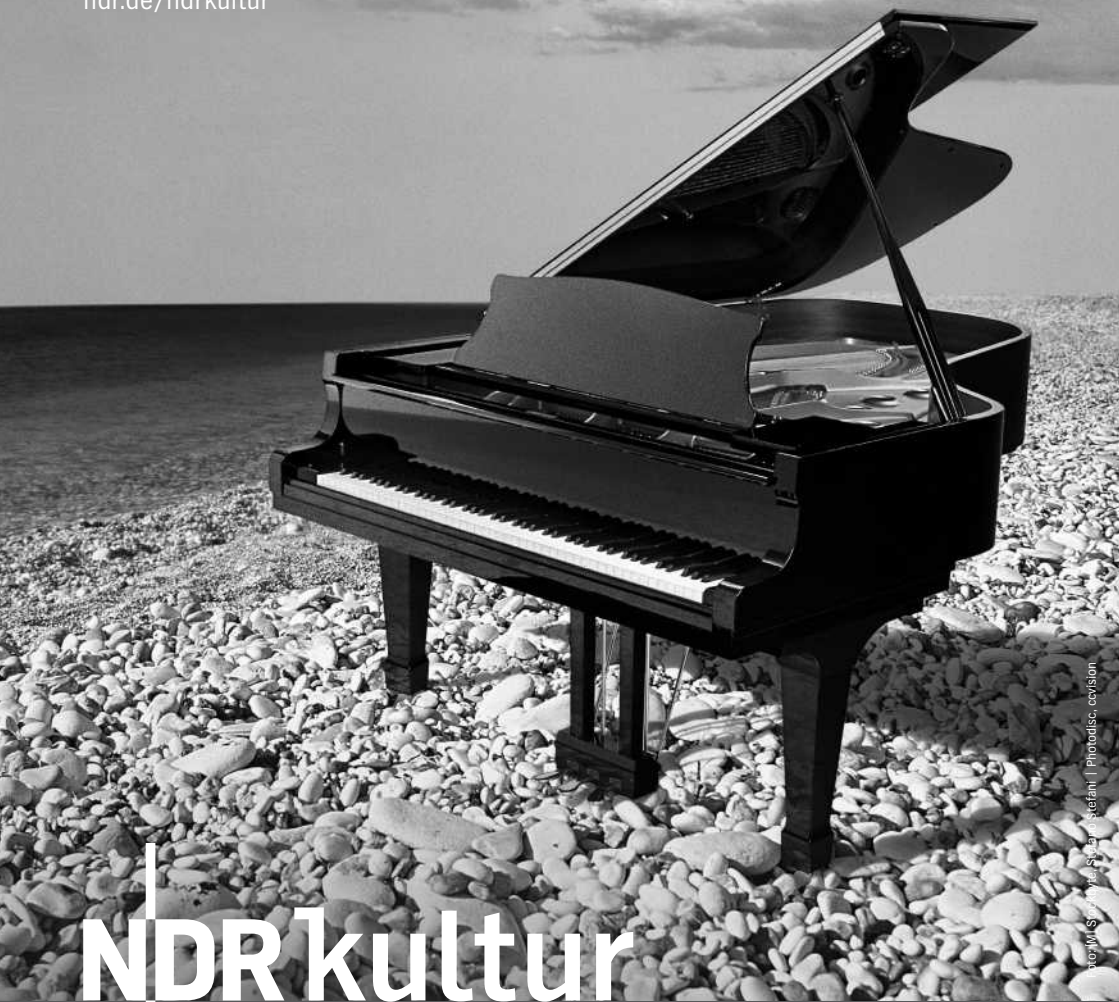
Arnold Schönberg Violinkonzert op. 36

Johannes Brahms Sinfonie Nr. 3 F-Dur op. 90

In Hamburg auf 99,2  
Weitere Frequenzen unter  
ndr.de/ndrkultur

**NDRkultur**  
Das Konzert wird am 24.06.2013 um 20 Uhr  
in Dolby Digital 5.1 auf **NDR Kultur** gesendet.

NDR SINFONIEORCHESTER



**NDRkultur**

Die Konzerte des NDR Sinfonieorchesters  
hören Sie auf NDR Kultur

Hören und genießen

Donnerstag, 25. April 2013, 20 Uhr  
Freitag, 26. April 2013, 20 Uhr  
Hamburg, Laeiszhalle, Großer Saal

Dirigent: **Michael Gielen**  
Solist: **Michael Barenboim Violine**

Johannes Brahms  
(1833 – 1897)      Variationen über ein Thema von Joseph Haydn B-Dur op. 56a  
(1873)

*Chorale St. Antoni. Andante – Poco più animato – Più vivace –  
Con moto – Andante con moto – Vivace – Vivace – Grazioso –  
Presto non troppo – Finale. Andante*

Arnold Schönberg  
(1874 – 1951)      Konzert für Violine und Orchester op. 36  
(1934–1936)

*I. Poco allegro  
II. Andante grazioso  
III. Finale. Allegro*

**Pause**

Johannes Brahms      Sinfonie Nr. 3 F-Dur op. 90  
(1883)

*I. Allegro con brio  
II. Andante  
III. Poco Allegretto  
IV. Allegro*

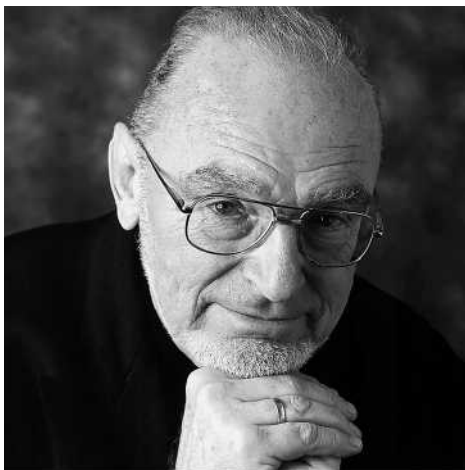
Einführungsveranstaltung mit Habakuk Traber am 25. und 26.04.2013  
um 19 Uhr im Großen Saal der Laeiszhalle.  
Einführung für „Konzertanfänger“ (Brahms: Sinfonie Nr. 3) am 26.04.2013  
um 20 Uhr in Studio E der Laeiszhalle.

## Michael Gielen

Dirigent

Michael Gielen wurde 1927 als Sohn des bedeutenden Opernregisseurs Josef Gielen in Dresden geboren. Seine musikalische Karriere begann er als Korrepetitor am Teatro Colón in Buenos Aires, wohin die Familie emigriert war. 1951 nach Europa zurückgekehrt, wurde Gielen Korrepetitor und Dirigent an der Wiener Staatsoper und begann eine erfolgreiche Konzerttätigkeit, wobei er für seine herausragenden Aufführungen zeitgenössischer Kompositionen ebenso bekannt wurde, wie für die der Wiener Klassik und der Werke von Bruckner und Mahler. Von 1960 bis 1965 übernahm er das Amt des musikalischen Leiters der Königlichen Oper in Stockholm, 1969 wurde er zum Chefdirigenten des Belgischen Nationalorchesters in Brüssel ernannt. Seit dieser Zeit gastiert Gielen bei allen großen Orchestern, Opernhäusern und Festivals Europas und der USA, u. a. beim New York Philharmonic, Cleveland, Pittsburgh, Chicago und London Symphony Orchestra, bei den Berliner und Wiener Philharmonikern, an der Berliner Staatsoper Unter den Linden (seit 1999 ist Gielen dort Erster Gastdirigent), an der Opéra National de Paris oder bei den Salzburger Festspielen.

Zentraler Abschnitt seiner Dirigentenkarriere waren die zehn Jahre als Direktor und Chefdirigent der Frankfurter Oper (1977–1987). Drei Jahre war Gielen Principal Guest Conductor des BBC Symphony Orchestra (1978–1981); weitere wichtige Stationen seiner künstlerischen Tätigkeit waren die Ernennung zum Music Director des Cincinnati Symphony Orchestra (1980–1986) sowie die Berufung zum



Chefdirigenten des SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg (1986–1999), bei dem er seitdem ständiger Gast ist. Im Jahr 2002 wurde ihm der „Cannes MIDEM Classical Lifetime Achievement Award“ verliehen, seine Autobiographie „Unbedingt Musik“ ist im Januar 2008 erschienen. Im Jahr 2010 wurde Michael Gielen für sein Lebenswerk mit dem internationalen Ernst von Siemens Musikpreis sowie mit dem Bundesverdienstkreuz ausgezeichnet. Seine Interpretationen sind durch eine große Zahl von CD-Einspielungen dokumentiert, darunter eine hoch gelobte Aufnahme von Schönbergs „Moses und Aron“. Mit dem **NDR Sinfonieorchester** ist Michael Gielen seit vielen Jahren eng verbunden, wobei insbesondere die Sinfonien Mahlers und Bruckners einen Schwerpunkt dieser Zusammenarbeit bilden.

## Michael Barenboim

Violine

Der Geiger Michael Barenboim gilt als einer der vielseitigsten und begabtesten Interpreten seiner Generation. In seiner jungen solistischen Karriere konzertiert er bereits mit vielen bedeutenden Orchestern und Dirigenten und ist regelmäßig in großen Konzertsälen wie der Berliner Philharmonie, dem Wiener Musikverein und der Royal Albert Hall zu Gast. In der Kölner Philharmonie war er zuletzt 2011 mit dem Mahler Chamber Orchestra unter Pierre Boulez mit Schönbergs Violinkonzert zu hören. Im Mai 2012 gab er sein Debüt bei den Wiener Philharmonikern. In der Saison 2012/13 ist er u. a. mit Beethovens Violinkonzert bei den Münchner Philharmonikern unter Lorin Maazel zu Gast und begleitet das Orchester auch auf seiner Europatournee. Er gibt seine Debüts beim **NDR Sinfonieorchester** sowie beim Israel Philharmonic Orchestra und beim Orquestra de la Comunitat Valenciana unter der Leitung von Zubin Mehta. Bei seinem solistischen USA-Debüt interpretiert er Schönbergs Violinkonzert mit dem Chicago Symphony Orchestra unter der Leitung von Pierre Boulez.

Michael Barenboim widmet sich besonders auch der Kammermusik. Er konzertierte bei bedeutenden Festivals wie dem Rheingau Musik Festival, dem Lucerne Festival, den Salzburger Festspielen, dem Beethovenfest Bonn, dem Jerusalem Chamber Music Festival und dem Klavier-Festival Ruhr und arbeitete dabei mit Künstlern wie Guy Braunstein, Frans Helmerson, Nobuko Imai, Daniel Barenboim, Karl-Heinz Steffens und Nikolaj Znaider zusammen. Außerdem ist er Gründer und erster Geiger



des Erlentbusch Quartetts. Michael Barenboims Engagement für neue Musik manifestierte sich u. a. in Aufführungen von Werken von Elliott Carter, Salvatore Sciarrino und Pierre Boulez, dessen „Anthèmes“ er mehrmals auch in Anwesenheit des Komponisten aufführte, etwa beim Lucerne Festival oder in der Staatsoper Berlin (zu Boulez' 85. Geburtstag).

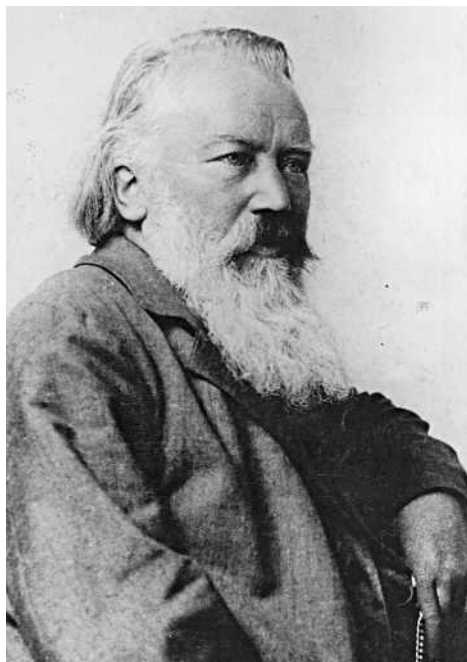
Michael Barenboim wurde 1985 in Paris geboren und begann im Alter von sieben Jahren mit dem Violinunterricht. Er studierte an der Musikhochschule Rostock bei Axel Wilczok und legte sein Konzertexamen mit Auszeichnung ab. Er besuchte regelmäßig Meisterkurse bei Guy Braunstein und studierte darüber hinaus Philosophie an der Universität Sorbonne-Paris. Seit 2003 ist er Konzertmeister des West-Eastern Divan Orchestra.

## Die Zukunft im Blick

Arnold Schönberg und Johannes Brahms

„So wenig man das Neue und Junge verstehen kann, ohne in der Tradition zu Hause zu sein, so unecht und steril muß die Liebe zum Alten bleiben, wenn man sich dem Neuen verschließt, das mit geschichtlicher Notwendigkeit daraus hervorgegangen.“ Diese Worte legte Thomas Mann dem Protagonisten Adrian Leverkühn in seinem Roman „Doktor Faustus“ in den Mund. Und auch wenn Mann in einer Kontroverse mit Arnold Schönberg nachdrücklich betonen musste, seine fiktive Künstlergestalt habe „keine Ähnlichkeit mit irgend einem lebenden oder verstorbenen Komponisten“, so könnte doch zumindest das oben zitierte Credo direkt aus einer der zahlreichen Schriften Schönbergs entnommen sein. Denn auch der „Erfinder“ der Zwölftontechnik wurde zeitlebens nicht müde, sein musikalisches Fortschrittsdenken an die Tradition rückzubinden und seine Neuerungen bei jeder Gelegenheit historisch zu legitimieren. „Ich lege nicht so sehr Gewicht darauf, ein musikalischer Bauernschreck zu sein, als vielmehr ein natürlicher Fortsetzer richtig verstandener, guter, alter Tradition“, konstatierte Schönberg 1923. Und für einen 1874 in Wien geborenen Musiker lag diese „gute, alte Tradition“ sogar zum Greifen nahe: Noch kurz vor seinem Tod unterstrich Schönberg, seine musikalischen Kenntnisse verdanke er vor allem dem autodidaktischen Studium der Werke seiner Vorbilder Bach und Mozart „in erster Linie“ sowie in zweiter Linie Beethoven, Wagner und – der Wiener Musikautorität seiner Jugendzeit: Johannes Brahms.

Immerhin um 23 Jahre überlappen sich die Lebensdaten von Brahms und Schönberg.



Johannes Brahms (1885)

Bis zu Brahms' Tod im Jahr 1897 wohnten beide parallel in Wien. Dabei war der Name Schönberg für Brahms freilich noch kein Begriff (die erste Aufführung eines größeren Werks von Schönberg fand 1898 statt). Umgekehrt bezeichnete sich Schönberg sehr wohl als „ausschließlich Brahmsianer“, bis sein Lehrer Alexander Zemlinsky ihn auch für den großen Brahms-Antipoden Richard Wagner zu begeistern begann. Dieser neue Einfluss schmälerte Schönbergs Liebe zum Idol seiner Jugend jedoch keineswegs. Sie kulminierte noch 1937 in jener Orchesterbearbeitung von dessen g-Moll-



Arnold Schönberg (um 1930)

Klavierquartett – ein Werk, das scherzhaft den Titel „Brahms' Fünfte“ erhielt. Doch abseits einer solchen musikalischen Hommage war das Resultat aus Schönbergs Brahms-Verehrung weitreichender: Maßgeblich war Schönberg daran beteiligt, das Bild des angeblichen Konservativen Brahms in der Forschung und Öffentlichkeit nachhaltig zu korrigieren. „Es ist zu beweisen, daß Brahms, der Klassizist, der Akademische, ein großer Neuerer, ja, tatsächlich ein großer Fortschrittler im Bereich der musikalischen Sprache war“, formulierte Schönberg zu Beginn seines berühmten Vor-

trages „Brahms, der Fortschrittliche“, den er 1933 im Frankfurter Rundfunk hielt und 1947 erweitert in englischer Sprache herausgab. Es ging ihm in dieser Schrift vor allem darum, das aus dem alten Wiener Parteienstreit stammende Vorurteil zu entkräften, Brahms' Schaffen erscheine im Gegensatz zu demjenigen Wagners nur als das vollkommene Ende einer Epoche, habe aber für die musikalische Zukunft wenig bewirkt. In Wirklichkeit sei „bei Wagner ebensoviel Ordnung wie bei Brahms Wagemut“ feststellbar. Und Brahms' Bedeutung für den musikalischen Fortschritt bewies Schönberg nicht zuletzt auch mit einem unbescheidenen Verweis auf sein eigenes Werk: indem er nämlich seine „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ in wesentlichen Punkten auf Brahms' Sinn für Logik und Organisation zurückführte.

Was Schönberg an Brahms insbesondere bewunderte, war die Tatsache, dass er „ohne auf Schönheit und Gefühl zu verzichten, zu einem Zeitpunkt, als alle an ‚Ausdruck‘ glaubten, sich auf einem Gebiet als fortschrittlich erwies, das seit einem halben Jahrhundert brachgelegen hatte.“ Mit diesem „Gebiet“ war die strenge strukturelle Konstruktion Brahms'scher Kompositionen gemeint. Wer nämlich einen genaueren Blick in Brahms' Partituren wirft, kommt aus dem Staunen über ihre komplexe Organisation nicht heraus: Meist sind hier alle Motive und Themen unauffällig durch eine Kernidee (oft eine Tonfolge, seltener ein Rhythmus) miteinander in Beziehung gebracht. Dabei schafft es Brahms, durch ständige Variation und Ablei-

tung aus dieser Substanz großen Reichtum zu entfalten. Schönberg fand für dieses Verfahren den seitdem viel verwendeten Terminus der „entwickelnden Variation“. Es wird vielleicht klarer, was er damit meinte, wenn man es „Variation durch Entwicklung“ nennt: Jeder neue Gedanke erscheint als Ergebnis eines vorhergehenden Umbildungsprozesses, quasi als Variation der Variation usw. Man braucht dieses Prinzip allerdings nicht im Detail nachzuvollziehen, um zu ahnen, warum Schönberg es so ausführlich beschrieb. Denn seine Zwölftontechnik ist gewissermaßen eine letzte Konsequenz daraus. Kurz und knapp sei es einmal so gefasst: Nachdem in der tonalen Musik die Harmonik, also der vertikale Zusammenklang der Töne, das entscheidende Ordnungsprinzip war, ist es in der atonalen Musik die horizontale Entwicklung des Tonmaterials, die den Zusammenhang stiftet. Ein Komponist, der zwölftönig komponiert, erfindet zunächst eine Tonreihe, in der alle zwölf Töne nur einmal vorkommen. Anschließend verändert er diese Reihe auf vielfältige Weise, so dass daraus immer neue Gestalten erwachsen. Bei der Einrichtung der Grundreihe ist aber, so Schönberg, „eine kleine Nachhilfe aus technischen Gründen nötig, welche ungefähr der Arbeit entspricht, welche Brahms von einem guten Komponisten fordert: daß er sein Thema mit Rücksicht auf spätere zu erwartende Gestaltungen so modifiziere, wie es die Entwicklung verlangt.“ – Brahms also ein nicht nur zukunftsweisender, sondern in seinen Arbeiten auch stets auf die Zukunft des Materials innerhalb eines Satzes oder Werks bedachter Komponist!

### Variation als zentrales Prinzip – Brahms' „Haydn-Variationen“

Bei der Beschreibung der Kompositionsweise Johannes Brahms' war soeben viel von der Variation, also von der mehr oder weniger leichten Abänderung eines Themas die Rede. In der Tat war die Variation nicht nur als kompositorisches Prinzip, sondern auch als Form zentral in Brahms' Œuvre, manifestierte sich in ihr doch die für ihn genau richtige Mischung aus erfinderischer Freiheit und strukturalistischer Strenge: Einem Komponisten, dem romantisch-fantastisches Ausufern in der Musik zuwider war, musste die Absicherung durch ein verbindliches Thema, an dem man sich fantasievoll „abarbeiten“ konnte, ohne die Fesseln komplett zu lösen, willkommen sein. Nach den Variationszyklen über Themen von Händel, Paganini und Schumann für Klavier folgten also im Jahr 1873 die „Variationen über ein Thema von Joseph Haydn“ für Orchester. Das im sommerlichen Tutzing am Starnberger See komponierte Werk sollte zugleich Brahms' entscheidender Schritt auf dem Weg zur Sinfonie sein, auch wenn es mit Blick auf die ungemein raffinierte und feinsinnige Instrumentation kaum den Charakter einer „orchestralen Vorübung“ – wie Brahms es später in der für ihn typischen Ironie bezeichnete – erweckt.

Die „Haydn-Variationen“ waren gewiss auch als Reverenz an den verehrten Wiener Klassiker gedacht, dem sich Brahms in seinem oben beschriebenen kompositorischen Ethos sehr verwandt fühlte. Die Nachwelt allerdings konnte

Johannes Brahms: Variationen über ein Thema von Joseph Haydn, eigenhändige Notenschrift des Themas („Chorale St. Antoni“) in der Fassung für zwei Klaviere

diesbezüglich eine kleine Tragikomödie aufdecken: Brahms hat sich bei der Wahl des Themas unbewusst vergriffen, denn die „Feldpartita“ für Bläser, der er den „Chorale St. Antoni“ entnommen hat, stammt aller Wahrscheinlichkeit nach gar nicht von Haydn, sondern von Ignaz Pleyel. Zudem handelt es sich bei der Melodie um einen alten burgenländischen Wallfahrts-

gesang; das Thema hat also mit Joseph Haydn herzlich wenig zu tun ... Auch wenn damit die Ehrerweisung an Haydn schiefging, hat sich Brahms natürlich dennoch ein höchst reizvolles Thema herausgesucht. Nicht nur ist die Bassstimme konturscharf, was für Brahms, der einmal vom „heiligen Baß“ sprach, auf dessen festem Grund „Neues“ zu schaffen sei, von

großer Wichtigkeit war. Auch weist die schlichte Melodie eine verblüffend ungerade Gliederung in 5 + 5 Takte auf – eine Besonderheit, die übrigens auch Arnold Schönberg begeisterte, der in den Werken von Brahms ohnehin überall auf moderne Asymmetrien und ungeradtaktige Phrasen stieß. Als drittes charakteristisches Merkmal kommt der erweiterte Schluss des Themas mit seinen Akkordwiederholungen hinzu, die gleich darauf zum wesentlichen Element der ersten Variation werden. Mehr als die Melodie verbindet das markante Bassgerüst und die besondere Taktanzahl des Themas alle acht Variationen miteinander. Bisweilen entstehen dabei gemäß dem Prinzip der „entwickelnden Variation“ sogar ganz neue Melodien wie etwa im VII. „Grazioso“-Abschnitt. Einen besonderen Clou, gleichsam eine Potenzierung des Variationsprinzips, hat sich Brahms dann für das Finale ausgedacht: Es handelt sich hier um eine Passacaglia, also eine barocke Form, die für sich allein schon mehrere Variationen über einem gleichbleibenden Bass mit sich bringt. Selbstverständlich ist auch dieser Bass fünftaktig und als melodische Essenz des „Chorale“ gestaltet. Wenn nun ganz am Ende wieder das ursprüngliche Thema zurückkehrt, erscheint es vertraut und doch neu, aus der vorhergehenden Reise mit Assoziationen aufgeladen und gestärkt.

### *Für Geiger mit dem „sechsten Finger“ – Schönbergs Violinkonzert*

Im Jahr 1933 emigrierte Schönberg, der sich in Berlin zunehmenden antisemitischen Anfein-

dungen ausgesetzt sah, in die USA. Mit seinem ersten dort komponierten Werk unterstrich er geradezu symbolträchtig seine eingangs beschriebene Haltung, dass ein Neubeginn immer in der Vergangenheit verwurzelt sein sollte: Für die Orchester der Hochschulen Amerikas schrieb er eine „Suite im alten Stil“, die so manchem Schönberg-Anhänger – trotz der offensichtlich pädagogischen Zielsetzung – als Verrat an den Idealen des musikalischen Fortschritts vorkam. Diese Suite blieb in ihrer tonalen, spätromantischen Faktur selbstverständlich ein extremer Ausnahmefall, doch weist sie in der Tendenz durchaus auf eine für Schönbergs spätere Werke charakteristische, gemäßigte Klangsprache hin. Das Violinkonzert op. 36, das zum Teil parallel zur Suite in den Jahren 1934–36 entstand, ist zwar sehr wohl wieder zwölftönig komponiert („Schönberg konnte seine Zwölftontechnik, der er attestiert hatte, sie würde für hundert Jahre die Vorherrschaft der deutschen Musik sichern, nicht schon nach einigen Jahren wieder aufgeben“, bemerkte der Musikwissenschaftler Manuel Gervink treffend). Das Werk spiegelt aber auch Schönbergs lebenslange – mit Brahms' Vorstellung verwandte – Auffassung, dass theoretische Konzepte niemals zur Zwangsjacke werden sollten, sondern vielmehr als ein notwendigen Halt bietender Rahmen für freie Gedanken zu verstehen seien. Nur dogmatische Pedanten kann es daher stören, wenn Schönberg in seinen eigenen Werken immer wieder die strengen Regeln seiner Zwölftontechnik missachtete. Als Felix Greissle bei der Einrichtung des Klavierauszuges des Violinkonzerts allenthalben auf Fehler in der

Zwölftonreihe stieß, kommentierte der Komponist das nur lapidar mit „Na wenn schon?“. Wichtiger scheint Schönberg hier gewesen zu sein, die typischen Klangmerkmale des zwölftönigen Stils mit den virtuosen Elementen des romantischen Solokonzerts (darunter auch zahlreiche lange Solokadenzen) zu verschmelzen.

Ein virtuosos Solokonzert ist Schönbergs Werk allemal geworden: Bis heute ist es wegen seiner exorbitanten technischen Schwierigkeiten nur selten zu hören. Nicht umsonst hatte Schönberg den legendären Geiger Jascha Heifetz als Solisten für die Uraufführung vorgesehen und scherzhaft bemerkt, man bräuchte dafür vermutlich



Schönbergs Arbeitsplatz in seinem Haus in Brentwood (Los Angeles), wo das Violinkonzert fertiggestellt wurde

einen „sechsten Finger“. Doch sogar Heifetz gab die Partitur wegen angeblicher Unspielbarkeit zurück. Schönberg, der indes alle Violin-Griffe praktisch ausprobiert hatte, bevor er sie in die Partitur schrieb, triumpierte darauf: „Ich freue mich, ein weiteres unspielbares Stück ins Repertoire gebracht zu haben. Ich will, daß dieses Konzert schwierig ist und der kleine Finger länger wird. Ich kann warten.“ Die Uraufführung fand schließlich 1940 in Philadelphia unter der Leitung von Leopold Stokowski mit dem Solisten Louis Krasner statt. Es war derselbe Geiger, der auch Alban Bergs ein Jahr früher fertiggestelltes Violinkonzert in Auftrag gegeben hatte. Mit dem ungleich bekannteren Parallelwerk von Berg verbindet Schönbergs Violinkonzert wie erwähnt eine moderate, leichter fassliche Anwendung der Zwölftontechnik. Wenn auch Schönberg nicht wie sein Freund und Kollege unbedingt auf Dur- und Mollklänge innerhalb der Zwölftonreihe aus war, so könnte doch der Beginn des 1. Satzes mit seiner von der Violine vortragenen klagenden Linie aus Halbtönen (und eben nicht sprunghaften Intervallen) ebenso aus einem tonalen Werk stammen. Auch das Thema des 3. Satzes kreist ganz offensichtlich um den Ton d – ein Zentrum, das bei strikter Beachtung des Prinzips der Zwölftonlehre eigentlich vermieden werden sollte ... Und um noch einmal auf Brahms zurück zu kommen, sei der Schönberg-Biograf H. H. Stuckenschmidt zitiert: „Das Prinzip der entwickelnden Variation hat Schönberg seit dem opus 31 nie mit so überlegener Meisterschaft angewandt wie hier [im Violinkonzert]. Aus ihm ergibt sich auch der häufige Wechsel der Charaktere in allen drei Sätzen.“



In späten Jahren unterrichtete Arnold Schönberg gelegentlich Kompositionsschüler bei sich zu Hause in Brentwood. Weil er Tafeln und Kreide hasste, benutzte er zu Lehrzwecken große Blätter aus Packpapier, die er an die Wand hängte. Das Bild zeigt ein solches Blatt mit einer Analyse zu Brahms' Dritter Sinfonie

### *Poesie in der Logik – Brahms' Dritte Sinfonie*

Über Beweggründe, Arbeitsprozess und mögliche Auslegung seiner Kompositionen hat Johannes Brahms die Nachwelt fast ausnahmslos im Unklaren gelassen. Im Fall seiner Dritten Sinfonie fehlen sogar die sonst üblichen ironischen Kommentare, ja, nicht einmal der Briefwechsel mit engen Freunden verrät etwas über das Werk. Brahms hat sein Umfeld erst über das jüngste Kompositionsprojekt in Kenntnis

gesetzt, als die Sinfonie bereits fertig war: im August 1883, nachdem er die Sommermonate wie üblich außerhalb Wiens, diesmal in Wiesbaden verbracht hatte. Mit solch wohlkalkuliertem Ausschweigen über die Entstehungshintergründe erreichte Brahms freilich genau das Ziel, das ihm vorschwebte: Mehr noch als bei seinen anderen Sinfonien lenkte er die Konzentration damit auf die Musik selbst, auf den Bauplan der Partitur. Und diese Partitur hat es wahrlich in sich, Schönberg wird seine Freude daran gehabt haben! In seinem ein-

gangs erwähnten Essay „Brahms, der Fortschrittliche“ veranschaulichte letzterer Brahms' frappierende musikalische Bezugssysteme zwar am Beispiel der Vierten Sinfonie, ebenso gut hätte er aber auch die Dritte dazu verwenden können.

Einen Eindruck von der motivischen Einheitlichkeit und jener vom ersten Takt an auf das Ganze gerichteten Kompositionsweise Brahms' gewinnt man bereits, wenn man nur den Anfang und das Ende der Sinfonie vergleicht. Der 1. Satz beginnt mit einem höchst bedeutsamen „Vorhang“ aus zwei Bläserakkorden, woran sich das mit sinfonischer Pranke räumlich weit ausgreifende Hauptthema anschließt. Beide Elemente kehren ganz am Ende im stillen – ganz und gar nicht mehr sinfonisch triumphierenden – Ausklang des 4. Satzes wieder. Nun sind solche eher plakativen zyklischen Abrundungen gewiss noch nichts besonders Ungewöhnliches. Um Brahms' kluge Organisation zu ermessen, bedarf es schon weiterer Spitzfindigkeiten. Eine davon ist noch relativ leicht und einleuchtend zu beschreiben: Die melodische Linie der ersten drei Takte ist aus den Tönen f – as – f – c – a gebildet. Die Töne dieser Reihe sind einerseits zu einem F-Dur-Dreiklang (f/a/c), andererseits zu einem f-Moll-Dreiklang (f/as/c) zusammenzufügen – und genau dieses Schwanken zwischen Dur und Moll bestimmt nicht nur das Hauptthema des 1. Satzes, sondern auch die ganze Sinfonie und ihren Tonartenplan. (So bringt der 3. Satz beispielsweise die Tonarten c-Moll und As-Dur, deren Grundtöne ebenfalls in der genannten

Tonreihe enthalten sind!) Die Querverbindungen gehen aber noch weiter: Im Finale folgt auf das geflüsterte Hauptthema eine choralartige Melodie, die bereits im 2. Satz zu hören war. Und auch der elegische Gesang der Cello im 3. Satz (übrigens keinesfalls der „langsame Satz“ der Sinfonie, sondern eigentlich – man beachte den Dreiertakt und die Tempoangabe „Poco Allegretto“ – die Entsprechung für Scherzo oder Menuett) hat ähnliche Umrisse wie das beschwingte Seitenthema im Finale.

Arnold Schönberg muss die zutiefst „absolute“, streng konstruierte Faktur der Dritten Sinfonie von Brahms begeistert haben. Er wird sich ferner an der vor allem im instrumentatorisch erlesenen 2. Satz wundervoll zum Ausdruck kommenden „entwickelnden Variation“ fasziniert und es bestätigend zur Kenntnis genommen haben, dass auch Brahms sich auf ein großes Idol der Vergangenheit bezieht: Erinnert die Verarbeitung des Choralmotivs in der Durchführung des 4. Satzes nicht an eine Stelle im Scherzo von Beethovens Fünfter? Bei aller rationalen Logik lässt die Brahms'sche Sinfonie gleichwohl „Poesie“, „harmonischste Stimmung“ und „geheimnisvollen Zauber“ – so Clara Schumann – nicht vermissen. Im Gegenteil: Selten hat sich Brahms so bedingungslos einem Gefühl hingeeben wie im berühmten 3. Satz. Und keine seiner anderen Sinfonien endet, um noch einmal mit Clara Schumann zu sprechen, mit einer derart zarten „Verklärung ... in einer Schönheit, für die ich keine Worte finde.“

Julius Heile

## Konzertvorschau

NDR Sinfonieorchester

B9 | Do, 16.05.2013 | 20 Uhr

A9 | So, 19.05.2013 | 11 Uhr

Hamburg, Laeiszhalle

Krzysztof Urbański Dirigent

Dejan Lazić Klavier

Witold Lutosławski

Mala suite

Frédéric Chopin

Klavierkonzert Nr. 2 f-Moll op. 21

Igor Strawinsky

Le Sacre du printemps

Einführungsveranstaltung:

16.05.2013 | 18.45 Uhr

Auftakt mit dem NDR Jugendsinfonieorchester

Modest Mussorgsky: Bilder einer Ausstellung

Krzysztof Urbański, Dirigent



Krzysztof Urbański

B10 | Do, 06.06.2013 | 20 Uhr

A10 | So, 09.06.2013 | 11 Uhr

Hamburg, Laeiszhalle

L8 | Fr, 07.06.2013 | 19.30 Uhr

Lübeck, Musik- und Kongresshalle

Thomas Hengelbrock Dirigent

Mojca Erdmann Sopran

NDR Chor

Werke von Johannes Brahms und

Johann Straus u. a.:

Johannes Brahms

· Akademische Festouvertüre op. 80

· Liebesliederwalzer

für Sopran, Chor und Orchester

· Ungarische Tänze (Auswahl)

Johann Strauß (Sohn)

· Frühlingsstimmen-Walzer

· Ouvertüre und Couplet der Adele  
aus „Die Fledermaus“

Einführungsveranstaltungen mit

Thomas Hengelbrock:

06.06.2013 | 19 Uhr

09.06.2013 | 10 Uhr



Mojca Erdmann

## KAMMERKONZERT

Di, 21.05.2013 | 20 Uhr

Hamburg, Rolf-Liebermann-Studio

„TROCKNE BLUMEN“

Wolfgang Ritter Flöte

Ruxandra Klein Violine

Jacob Zeijl Viola

Vytautas Sondeckis Violoncello

David Satyabrata Klavier

Ludwig van Beethoven

Serenade D-Dur op. 25

für Flöte, Violine und Viola

Franz Schubert

Introduktion und Variationen über

„Trockne Blumen“ e-Moll D 802

für Flöte und Klavier

Johannes Brahms

Klaviertrio Nr. 1 H-Dur op. 8

Karten im **NDR Ticketshop** im Levantehaus,

Tel. 0180 - 1 78 79 80 (bundesweit zum Ortstarif,  
maximal 42 Cent pro Minute aus dem Mobilfunknetz),  
online unter [ndrticketshop.de](http://ndrticketshop.de)

## Impressum

Saison 2012 / 2013

Herausgegeben vom

NORDDEUTSCHEN RUNDFUNK

PROGRAMMDIREKTION HÖRFUNK

BEREICH ORCHESTER UND CHOR

Leitung: Rolf Beck

Redaktion Sinfonieorchester:

Achim Dobschall

Redaktion des Programmheftes:

Julius Heile

Der Einführungstext von Julius Heile

ist ein Originalbeitrag für den **NDR**.

Fotos:

Jacques Lévesque (S. 4)

Monika Rittershaus (S. 5)

akg-images (S. 6, S. 7, S. 9)

Fish Richard/Arnold Schönberg Center - Wien  
(S. 11)

Arnold Schönberg Center - Wien (S. 12)

DG Photography (S. 14 links)

Felix Broede (S. 14 rechts)

**NDR | Markendesign**

Gestaltung: Klasse 3b, Hamburg

Litho: Otterbach Medien KG GmbH & Co.

Druck: Nehr & Co. GmbH

Nachdruck, auch auszugsweise,

nur mit Genehmigung des **NDR** gestattet.



