

Deutsches
Symphonie
Orchester
Berlin



BRAHMS

PERSPEKTIVEN

KAMMERKONZERT

MARTINŮ ›Drei Madrigale‹

DVOŘÁK Terzetto

BRAHMS Streichquintett Nr. 2

ENSEMBLE DES DSO
mit Nicolas Altstaedt
Violoncello

Mi 20.02.

20 Uhr | Staatsbibliothek
Unter den Linden
Humboldt-Saal

ein Ensemble der



In Kooperation mit der



Stiftung
Preußischer Kulturbesitz

Die Künstler

HANDE KÜDEN



wurde 1992 geboren, studierte zunächst in ihrer türkischen Heimatstadt Adana und dann von 2012 bis 2015 bei Stephan Picard an der Hochschule für Musik ›Hanns Eisler‹ Berlin. Die Geigerin gewann zahlreiche Auszeichnungen bei Wettbewerben und war von 2008 bis 2012 Konzertmeisterin des Turkish National Youth Philharmonic Orchestra. Hande Küden erhielt 2013 den Förderpreis der Kultur- und Kunststiftung Istanbul und 2014 ein Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes. Im Jahr 2013 wurde sie Akademistin des DSO, seit 2016 ist sie Stellvertretende Konzertmeisterin des Orchesters.

ELENA RINDLER



ist seit 2015 Mitglied des DSO in der Gruppe der zweiten Violinen. Ihr Studium absolvierte sie in Lübeck und Tel Aviv bei Elisabeth Weber, Ning Feng und Hagai Shaham und besuchte Meisterkurse bei Thomas Brandis, Nora Chastain, Stephan Picard, Latica Honda-Rosenberg und Donald Weilerstein. In der Saison 2013|2014 wurde Elena Rindler durch die Ferenc-Fricsay-Akademie des DSO gefördert, deren Koordinatorin sie aktuell ist. Kammermusikalische Tätigkeiten führten Elena Rindler zu Festivals wie dem Brahms-Festival Lübeck, Young Euro Classic und dem Heidelberger Frühling.

ANNEMARIE MOORCROFT



ist seit 1996 Solo-Bratschistin im DSO. In Kanada gebürtig, erhielt sie ihre Ausbildung in Köln und New York. Die leidenschaftliche Kammermusikerin ist Mitglied im Fontane Streichquartett und war Mitglied im Breuninger Streichquartett, mit dem sie regelmäßig in der Berliner Philharmonie aufgetreten ist und eine Reihe von CD-Aufnahmen eingespielt hat. Als Solistin musizierte sie mit so renommierten Dirigenten wie Vladimir Ashkenazy, Kent Nagano und Roger Norrington. Annemarie Moorcroft unterrichtet an der Musikhochschule ›Hanns Eisler‹ Berlin und verfügt über ein Diplom als Lehrerin für Alexander-Technik.

EVE WICKERT



studierte Bratsche an der Juilliard School in New York, wo sie außerdem in den Fächern Tanz, Malerei und Kunstgeschichte ausgebildet wurde, und bei Kim Kashkashian in Boston. Nach ihrem Studienabschluss übernahm die Musikerin die Stelle als Solo-Bratschistin beim City of Birmingham Symphony Orchestra in England, seit 2007 ist sie Mitglied der Bratschengruppe des DSO. Eve Wickert, die sich mit großer Intensität der Kammermusik widmet, gastierte bei verschiedenen Ensembles wie dem Chamber Orchestra of Europe, dem Mahler Chamber Orchestra und dem Lucerne Festival Orchestra.

NICOLAS ALTSTAEDT



wurde 1982 als Kind deutsch-französischer Eltern geboren. Er studierte u. a. bei Boris Pergamenschikow in Berlin. Nach etlichen ersten Preisen bei internationalen Wettbewerben debütierte er 2010 bei den Wiener Philharmonikern und tritt seither regelmäßig mit den führenden Orchestern der Klassikwelt auf. 2012 übernahm Altstaedt, dem die Neue Musik besonders am Herzen liegt, die Leitung des Kammermusikfests Lockenhaus, 2014 zusätzlich die der Haydn Philharmonie. In der aktuellen Saison ist er Artist in Residence beim SWR Symphonieorchester. Nicolas Altstaedt spielt ein Violoncello von Giulio Cesare Gigli aus Rom (ca. 1770).

KAMMERMUSIK

von Robin Ticciati

In unserem kleinen Brahms-Festival konzentrieren wir uns zwar auf die Symphonien, aber Brahms-Perspektiven wären ohne Kammermusik unvollständig. Als Komponist – und übrigens auch als Interpret – von Kammermusik wurde Brahms von seinen Zeitgenossen hoch geschätzt. Der lauteste Vorwurf, den seine Kritiker und Gegner erhoben, lautete: Seine Symphonien seien keine echten Symphonien, sondern erweiterte Kammermusik. Ich versuche in den Interpretationen seiner Orchesterwerke die Polemik positiv zu wenden, die großen Partituren klar, transparent und engagiert zu gestalten. In der Epoche nach den Monumentalsymphonien und den riesig besetzten Symphonischen Dichtungen eines Richard Strauss und eines jungen Arnold Schönberg war es dieses kammermusikalisch-kommunikative Element, das vielen Komponisten einen neuen Weg wies und ihnen Brahms als den Fortschrittlichen ins Bewusstsein rief. Sein symphonisches Schaffen wird von groß besetzter Kammermusik gerahmt: Vor der Ersten Symphonie entstanden die beiden Streichsextette, nach der letzten Symphonie das Zweite Streichquintett und das Klarinettenquintett. Für das Streichquintett soll er Material verwendet haben, das er ursprünglich für neue Symphonien skizziert und vorgesehen hatte.

Wenn Brahms vor allem außerhalb Wiens als Dirigent oder Pianist mit Orchester auftrat, wurden an Folgetagen häufig auch Kammermusikabende mit seinen Werken veranstaltet, entweder in privatem oder in öffentlichem Rahmen. Häufig wirkte er dann auch selbst in seinen Klaviertrios, Klavierquartetten oder seinem Klavierquintett mit und spielte dabei mit Musikern aus den jeweils beteiligten Orchestern zusammen. Es ist mir eine große Freude, dass wir diese Praxis im Rahmen unseres Festivals aufgreifen können: Nicolas Altstaedt interpretierte in unserem Symphoniekonzert gerade das Cellokonzert und die ›Trois strophes sur le nom de Sacher‹ von Henri Dutilleux, beides höchst anspruchsvolle Werke. Am heutigen Abend spielt er mit Musikerinnen und Musikern des DSO das Zweite Streichquintett von Johannes Brahms – als Zeichen einer Künstlerfreundschaft, wie Brahms sie immer schätzte und praktizierte.

NACH DER SYMPHONIE

von Habakuk Traber



Bild oben: »Das Rosé-Quartett«, Farblitografie von Max Oppenheimer, 1920

Mit der Vierten schloss Johannes Brahms sein symphonisches Œuvre ab. Er soll sogar geäußert haben, nach ihr ganz mit dem Komponieren aufhören zu wollen. Ähnliche Erwägungen werden danach mehrfach überliefert, sie begleiten sein Spätwerk, als wollte er es in typischem Understatement zum Nachwort oder Anhang herabstufen. Die Nachwelt dankt dem Komponisten für seine Inkonsequenz. Das musikalische Repertoire wäre sonst um einige bedeutende Kammermusikwerke, Klavier- und Gesangsstücke ärmer. Für ihn selbst stand wohl auch der Ver-

zicht auf weitere symphonische Projekte nicht gleich nach Vollendung der Vierten unverrückbar fest. Er soll Entwürfe und Themen für eine Fünfte und Sechste notiert haben. Sein Biograf Max Kalbeck vermutet mit einer gewissen Plausibilität, dass dieses Material zumindest teilweise in das Streichquintett op. 111 einging.

Brahms hinterließ wenige Skizzen. Nach Vollendung größerer Werke sprach er gern von Aufräumarbeiten. Er kümmerte sich um Unfertiges, Liegendebliebenes und machte es publikationsreif. Aber er übergab auch seinem Papierkorb, was er nicht mehr brauchte. Deshalb lässt sich der Entstehungsprozess vieler Werke, wenn überhaupt, dann nur mühsam rekonstruieren. Die gegenseitige Durchlässigkeit der musikalischen Gattungen, vor allem der Kammer- und der Orchestermusik, kreierte man ihm in seinen jungen Jahren als Unsicherheit und Unklarheit an. Tatsächlich rang er bei Werken wie dem Klavierquintett op. 34 lange um die angemessene Klanggestalt und erprobte dabei manches, was er dann wieder verwarf. Jetzt, 1890, als er sein Zweites Streichquintett schrieb, handelte er als musikalischer Souverän und nutzte den Drang, die Grenzen einer Gattung so weit wie möglich auszudehnen oder gar zu überschreiten, um die Innenspannung des Werkes zu erhöhen. Besonders bei größer besetzter Kammermusik wurde die Suggestion des Symphonischen schon seit Beethoven und Schubert zum Qualitätssiegel einer anspruchsvollen Komposition.

Weitere Grenzüberschreitungen und Wechselwirkungen kommen bei Brahms hinzu: diejenige zwischen Volkston und Kunstanspruch, zwischen unterhaltenden und autonomen Genres, etwa zwischen Serenade und Symphonie oder Kammermusik. Der Volkston konnte für ihn viele, auch regional bedingte Farben annehmen. Neben den Sammlungen deutscher Volkslieder stehen in seinem Œuvre die »Ungarischen Tänze«, die »Zigeunerlieder« und Gesangszyklen nach tschechischen, kroatischen, serbischen und wendischen Volksliedern, die er in ihrer deutschen Übersetzung vertonte. Was im G-Dur-Quintett nach volkstümlichen Quellen klingt, verweist von Wien aus gesehen vor allem dorthin, wo das Volk tschechisch, slowakisch oder ungarisch sprach und sang. Die Musik aus diesen Landen zog Brahms nicht erst seit seinen Wiener Jahren an. Den ungarischen Geiger Eduard Reményi, mit dem er als 19-Jähriger etliche Tourneen unternahm, lernte er in Hamburg kennen. Dass er Antonín Dvořák durch Fürsprache und mit eigenen Geldmitteln unterstützte, hängt mit dem Respekt und der Zuneigung zu solchen Naturtalenten zusammen, die im volkstümlichen Musizieren aufwuchsen und sich zur Kunst emporarbeiteten, so wie er es selbst bei der Kultivierung seines literarischen Geschmacks leistete. Diesen Zusammenhängen – Brahms' Interesse an osteuropäischen Traditionen und Künstlern, der Grenzöffnung zwischen musikalischen Gattungen und Praxisfeldern – geht dieses Programm nach.



Johannes Brahms, Gemälde von Willy von Beckerath, 1928

Misstrauen Sie Ihren Einfällen und schreiben Sie nicht gleich drauf los! Man geht spazieren und überlegt sich die Sache. Sie werden dann in der Regel merken, dass Ihr Einfall kaum der Anfang eines solchen war. Erst durch vieles Hin und Her, Prüfen und Erwägen, Verwerfen und Umgestalten gewinnen Sie dann den richtigen Einfall und das Thema kommt. Bei der Ausarbeitung sind Knappheit und Kürze die Hauptsache. [...] Man hat die Feder nicht nur zum Schreiben, sondern auch zum Streichen. [...] Schreiben Sie niemals ein Stück hin, ehe es Ihnen nicht vom ersten bis zum letzten Takte klar ist. Dann fängt die eigentliche Arbeit erst an.

Johannes Brahms an seinen Schüler Gustav Jenner



Bohuslav Martinů, 1943

Lieber Freund! [...] Ich schreibe jetzt kleine »Bagatellen«, denken Sie nur: für 2 Viol[inen] und Viola. Die Arbeit freut mich ebenso, als wenn ich eine große Symphonie schreibe, aber was sagen Sie dazu? Sie sind freilich mehr für Dilettanten gedacht, aber haben Beethoven und Schumann nicht auch einmal mit ganz kleinen Mitteln geschrieben, und wie?

Dvořák an seinen Verleger Fritz Simrock, 18. Januar 1887



Antonín Dvořák, 1882

Martinůs Duos

Musikalisch gehörte Bohuslav Martinů zur Enkelgeneration von Antonín Dvořák; er studierte einige Zeit bei Josef Suk, dem Schüler und Schwiegersohn des Brahms-Freundes. Ab 1923 lebte er überwiegend in Paris, wo er die musikalische Großstadtmoderne in ihrer Vielgestaltigkeit auf sich wirken ließ. Nur die Sommer verbrachte er meist in seiner tschechischen Heimat. 1940 emigrierte er auf abenteuerlichen Wegen in die USA. Dort komponierte er im Februar und März 1947 die »Drei Madrigale« für Violine und Viola. Er schrieb sie für die Geschwister Lillian und Joseph Fuchs, angeregt durch die Art, wie sie Duos von Mozart gespielt hatten. Die drei Stücke verhalten sich zueinander wie die drei Sätze eines barocken Concerto, einer Form, mit der sich Martinů in den 1930er-Jahren intensiv auseinandersetzte. Die beiden Instrumente sind in enger Interaktion miteinander geführt, setzen gemeinsam Akzente und rhythmische Impulse, antworten einander schnell und schlagfertig, tauschen die Positionen von Hauptstimme und Begleitung. Sie simulieren insbesondere im zweiten Satz teils einen mehrstimmigen Satz, teils einen fernen, flirrenden Klang, als befände man sich an der Grenze bewusster und präziser Wahrnehmung. Die (quasi barocke) Virtuosität wird im Finale durch ein innehaltendes Moderato unterbrochen. Wie andere Kammermusikwerke, die Martinů nach Vollendung seiner Fünften Symphonie komponierte, trugen die »Madrigale« zur kreativen Genesung von lebensgefährlichen Verletzungen bei, die er sich bei einem Sturz im Oktober 1946 zugezogen hatte. Im Herzen widmete er sie wohl der Muse jener Jahre, Roe Barstow, die ihm bei seiner Rekonvaleszenz eine wichtige Hilfe war.

Dvořáks Terzett

1887 war Antonín Dvořák längst eine Größe im internationalen Musikleben. Er wurde eingeladen, eigene Werke zu dirigieren und neue zu komponieren. Er konnte gar nicht alle Aufträge annehmen, die ihm angeboten wurden. Dennoch nahm er sich die Zeit, ein Werk für »Liebhäber«, wie er meinte, zu komponieren – ganz ohne Auftrag, ganz ohne Honorar. Bei ihm wohnte damals ein Chemiestudent, der von einem Geiger des Nationaltheaters Unterricht erhielt. Das Zusammenspiel der beiden animierte den Bratscher Dvořák, ein Stück für das Musizieren zu dritt zu schreiben. So entstand das Terzett op. 74, eine kammermusikalische Kostbarkeit. Der Komponist Dvořák demonstrierte in ihr die Souveränität im Umgang mit den klassischen Formen. Das Eröffnungstück, weit mehr als eine Introdution zum ruhig-gesanglichen Largo, entwickelt er wie einen Sonatensatz aus einem Thema, der von Abschnitt zu Abschnitt expandiert. Die Energie dazu erhält er von einer Eruption der Geläufigkeit. Im dritten Satz, dem Scherzo, wechselt sich ein Furiant mit einem zarten Walzer ab. Die recht komplexen Variationen des Finales dramatisiert der Komponist durch den Einschub eines instrumentalen Rezitativs.

Brahms' Quintett

Die Symphonie als ferner Schattenriss, verständige musikalische Unterhaltung als Hintergrund: Beide Bezüge erhalten in Brahms' G-Dur-Quintett ihr Recht. Im Kopfsatz fordert er die klanglichen Möglichkeiten des Ensembles bis an die Grenzen. Das erste Thema drängt gestisch in die Weite – vom Cello aus. Doch dieses kann sich kaum gegen das bewegte Klangfeld der anderen durchsetzen. Dass »die führende Stimme erst allmählich aus dem Klanggewebe hervortritt« (Friedhelm Krummacher), ergibt dramaturgischen Sinn: Hören heißt Erkennen, nicht nur Registrieren von Vorgängen. Die resoluten Bewegungen fächern sich in einen vielfach »verzahnten thematischen Komplex« (Mathias Hansen) auf. Das zweite Thema übernimmt nicht die Funktion eines Gegenpols, sondern einer Passage, in der sich die Ereignisse für kurze Zeit beruhigen. Diese Funktion wird am Anfang des Mittelteils unterstrichen, wenn sich ein Fragment aus dem zweiten Thema in vergrößerter Bewegung über dem Klangfeld des ersten ausbreitet. Die Reprise der Themen in ihrer vollen Gestalt bereitet Brahms durch eine Steigerung vor. Sie besteht substantiell darin, dass sich Motive des Hauptthemas allmählich wieder zur Ganzheit zusammenfügen.

Im langsamen Satz, einer vorwiegend melancholischen Romanze, lässt Brahms seine Liebe zum gedämpften Licht klanglicher Mittellagen ausmusizieren. Am melodischen Geschehen hat die erste Bratsche wesentlichen Anteil. Elisabeth von Herzogenberg, der Brahms die fertige Partitur als Erster schickte, merkte an: »Vom Adagio darf ich doch sagen, wie herrlich ich es finde [...]. Mittelsätze von gegensätzlicher Natur tun mir immer ein bisschen weh, und hier setzt sich nur eine Farbe von der andern ab, um die Leuchtkraft jeder zu verstärken; die Stimmung fließt bis zum Ende in gleichen großen Pulsen. Ein köstliches Stück! Das Allegretto tut aber doch wohl nach dem starken Ernst des Vorhergehenden und löst die Spannung.« Dieser dritte Satz offenbart mehr als die zeittypische Ehrerbietung gegenüber dem Volkston; er bietet ein Kaleidoskop stilisierter Tänze. Mit Tanzmusik verdiente der jugendliche Brahms Geld für die Familie, mit »Ungarischen Tänzen« erzielte er Breitenwirkung. Der dritte Quintettsatz ist eine kleine Revue der Erinnerung, Memoiren in Noten.

Das Finale spielt mit der Leichtigkeit, die man Serenaden nachsagt. Es sucht nicht die überhöhende Zusammenfassung, sondern tritt einen Schritt zurück und kommentiert, was war, aus heiterer Distanz. Was war – das bezieht sich auf das konkrete Werk wie auf den großen Bogen des Gesamt-schaffens. Mit einer Serenade begann Brahms die Reihe seiner Orchesterwerke lange vor der Ersten Symphonie. Mit einem serenadenartigen Satz beschließt er das erste groß besetzte Kammermusikwerk nach der Ära der Symphonien. Das G-Dur-Quintett deutet an, was man Gustav Mahlers G-Dur-Symphonie nachsagt: eine musikalische Welt des »Als ob«.

Erst im Verhältnis aller Sätze erweist sich der ganze Reichtum der Charaktere des G-Dur-Quintetts. Höchst eindrucksvoll entfaltet der erste Satz sein Spektrum zwischen orchestraler Fülle und stimmig gefächertem Klang. Das drängende Unge-stüm, das ihm zu eigen ist, rührt sicher auch daher, dass mit den farbigen Valeurs der Harmonik eine Rhythmik einhergeht, deren treibende Impulse sich gegen Synkopen und Hemiolen durchsetzen müssen. Trägt das Finale dagegen die Spannung zwischen Rondo und Sonate aus, so klingt zwischen den dicht gearbeiteten Phasen nur verdeckt ein gleichsam von außen kommender Tonfall an. Und wie im Adagio der lastende Marsch am Ende aufgehehlt wird, so lichtet sich auch der melancholisch verdunkelte Tanzsatz im Trio und in der Coda wieder auf.

Friedhelm Krummacher



Johannes Brahms, 1889

Mi 2002 | 20 Uhr —

Uraufführung am 22. Dezember 1947
in New York durch Lillian und Joseph
Fuchs, die Widmungsträger.

Bohuslav Martinů (1890–1959)

›Drei Madrigale‹ für Violine und Viola (1947)

- I. Poco allegro – Poco vivo
- II. Poco andante – Andante moderato
- III. Allegro – Moderato – Tempo I

Öffentliche Uraufführung am 30. März
1887 in Prag durch Karel Ondříček,
Jan Buchal und Jaroslav Štátný.

Antonín Dvořák (1841–1904)

Terzetto für zwei Violinen und Viola C-Dur op. 74 (1887)

- I. Introduzione. Allegro ma non troppo –
- II. Larghetto
- III. Scherzo. Vivace – Trio. Poco meno mosso
- IV. Tema con variazioni. Poco adagio – Molto allegro – Moderato –
Molto allegro

Uraufführung am 11. November 1890
in Wien durch das erweiterte
Rosé-Quartett.

Johannes Brahms (1833–1897)

Quintett für zwei Violinen, zwei Violen
und Violoncello G-Dur op. 111 (1890)

- I. Allegro non troppo, ma con brio
- II. Adagio
- III. Un poco allegretto
- IV. Vivace, ma non troppo presto

ENSEMBLE DES DSO

Hande Küden Violine

Elena Rindler Violine

Annemarie Moorcroft Viola

Eve Wickert Viola

mit **Nicolas Altstaedt** Violoncello

Dauer der Werke

Martinů ca. 17 min | Dvořák ca. 20 min | Brahms ca. 30 min

IMPRESSUM

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin im rbb-Fernsehzentrum | Masurenallee 16–20 | 14057 Berlin

Tel 030. 20 29 87 530 | Fax 030. 20 29 87 539 | dso-berlin.de | info@dso-berlin.de

Chefdirigent Robin Ticciati | **Orchesterdirektor** Alexander Steinbeis | **Orchestermanager** Sebastian König

Marketing Tim Bartholomäus | **Presse- und Öffentlichkeitsarbeit** Benjamin Dries

Texte | **Redaktion** Habakuk Traber | **Redaktion** Benedikt von Bernstorff, Kathrin Kurz

Artdirektion Preuss und Preuss GmbH | **Satz** Susanne Nöllgen

Fotos Monica Menez (Titel), Peter Adamik (DSO-Mitglieder), Marco Borggreve (Altstaedt)

© Deutsches Symphonie-Orchester Berlin 2019

Das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin ist ein Ensemble der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH Berlin.

Geschäftsführer Anselm Rose | **Gesellschafter** Deutschlandradio, Bundesrepublik Deutschland, Land Berlin, Rundfunk Berlin-Brandenburg