



Deutsches
Symphonie
Orchester
Berlin

CONNESON
›Flammenschrift‹

SIBELIUS
Violinkonzert

STRAUSS
›Eine Alpensymphonie‹

Sa 03.11.

So 04.11.

20 Uhr
Philharmonie



STÉPHANE DENÈVE

Nikolaj Szeps-Znaider Violine

ein Ensemble der



Sa 03 + So 04 11
20 Uhr —

Uraufführung am 8. November 2012
im Théâtre des Champs Élysées, Paris,
durch das Orchestre National de France
unter Daniele Gatti.

Guillaume Connesson (*1970)

›Flammenschrift‹
für Orchester (2012, rev. 2015)
Deutsche Erstaufführung

Uraufführung der endgültigen Fassung
am 19. Oktober 1905 in Berlin durch die
Königlich preussische Hofkapelle (heute:
Staatskapelle Berlin) unter der Leitung
von Richard Strauss; Solist: Karel Halíř.

Jean Sibelius (1865–1957)

Konzert für Violine und Orchester d-Moll op. 47 (1903–05)

- I. Allegro moderato
- II. Adagio di molto
- III. Allegro

Pause

Uraufführung am 28. Oktober 1915
in der Berliner Philharmonie durch
die Königlich-sächsische musikalische
Kapelle (heute: Sächsische Staatskapelle
Dresden) unter der Leitung von
Richard Strauss.

Richard Strauss (1864–1949)

›Eine Alpensymphonie‹ op. 64 (1911–15)

Nacht– Sonnenaufgang –
Der Anstieg – Eintritt in den Wald – Wanderung neben dem Bache –
Am Wasserfall – Erscheinung –
Auf blumige Wiesen – Auf der Alm –
Durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen – Auf dem Gletscher –
Gefahrvolle Augenblicke – Auf dem Gipfel – Vision –
Nebel steigen auf – Die Sonne verdüstert sich allmählich – Elegie –
Stille vor dem Sturm – Gewitter und Sturm, Abstieg –
Sonnenuntergang – Ausklang – Nacht

STÉPHANE DENÈVE

Nikolaj Szeps-Znaider Violine

Dauer der Werke

Connesson ca. 10 min | Sibelius ca. 35 min | Strauss ca. 50 min

FUNDUS UND LAST

Dem französischen Komponisten Guillaume Connesson bietet die musikalische Überlieferung einen riesigen Fundus, aus dem er Material, Methoden, Impulse schöpft. Mit ›Flammenschrift‹ wandte er sich Beethoven zu: Dessen Fünfte klingt in den Tönen und der Gestik ihres Anfangsmotivs auf, der dionysische Schwung der Siebten wirkt als Antriebskraft, das gezackte Thema und die Kunst der ›Großen Fuge‹ scheinen auf. Auch Brahms und Strauss habe er in sein Orchesterstück gezaubert, ließ der Komponist wissen, Brahms unter anderem mit der besonderen Art, beschleunigte Zeit zu suggerieren, ohne das Tempo zu verändern, Strauss mit dem Grandioso-Thema, das sich von den Kapriolen ringsum absetzt wie eine Kupferader im Gestein. Das Orchester steigert sich zum Virtuosen der Darstellung, der Komponist zum Virtuosen der Écriture.

In Sibelius' Violinkonzert erscheint der Virtuose in angestammter Funktion: als Protagonist, der den anderen das Material zuspiziert und sich von ihnen anregen lässt, ihnen den Weg vorzeichnet und sich inmitten ihres Klangtreibens mit Spielkunst und Brillanz profiliert. Die Tradition, die Connesson als Reservoir dient, bedeutete Sibelius oft eine Last, weil sie zusätzlich zu den Erwartungen seiner Landsleute die Ansprüche an sein Schaffen hochschraubte. Mit dem Violinkonzert gelang ihm ein Werk, das ohne Nationalismen den eigenen Ton und traditionsbewusst die eigene Form findet. In Berlin verabredete er die Komposition des Werkes mit dem Virtuosen, der es nie spielte, in Berlin wurde es in der Endfassung uraufgeführt.

Richard Strauss, der die Premiere dirigierte, brachte zehn Jahre später den Epilog zu seinen Tondichtungen, ›Eine Alpensymphonie‹, ebenfalls in Berlin an die Öffentlichkeit. Die Tradition lässt er dabei auf ganz verschiedenen Ebenen mit- und hereinspielen, das unendliche Spektrum orchestraler Klang- und Ausdrucksmöglichkeiten inspirierte ihn ebenso stark wie die Bergwelt, die Pysis der Musik ebenso wie die Spiritualität der großen Natur, der erhabenen und bedrohlichen.

KUNST UND KÜNSTLER

von Habakuk Traber



Guillaume Connesson
»Flammenschrift«

Besetzung

Piccoloflöte, 2 Flöten, 2 Oboen,
2 Klarinetten, 2 Fagotte, Kontra-
fagott, 2 Hörner, 2 Trompeten,
3 Posaunen, Pauken, Streicher

Mit »Flammenschrift« komponierte Guillaume Connesson ein Beethovenporträt, ein wildes, ungestümes mit lyrischen Zwischentönen. Der Titel geht allerdings nicht auf den Wiener, sondern auf einen Weimarer Klassiker zurück, auf Johann Wolfgang von Goethe. Das brennende, sendende Wort erscheint kurz vor der Mitte seiner »Marienbader Elegie«, des Zentralstücks aus der 1827 publizierten »Trilogie der Leidenschaft«. Der Dichter schrieb einen 23-strophigen Nachruf auf eine heftige Liebe, die ihn als 72-Jährigen in jenem böhmischen Kurort erfasste und bald dazu bewog, um die Hand der 20-jährigen Ulrike von Levetzow anzuhalten. Sie lehnte ab – eine der wenigen Zurückweisungen, die Goethe erfuhr. »Sie sehen [in der Elegie] das Produkt eines höchst leidenschaftlichen Zustandes«, erläuterte er am 16. November 1823 seinem Getreuen Eckermann, »als ich darin befangen war, hätte ich ihn um alles in der Welt nicht entbehren mögen, und jetzt möchte ich um keinen Preis wieder hineingeraten.«

Elf Jahre zuvor weilte Goethe ebenfalls in den böhmischen Bädern, wo sich die adlige und kunstsinnige Society ein sommerliches Stelldichein gab. In Teplitz traf er am 19. Juli 1812 erstmals den 21 Jahre jüngeren

Bild oben: Ludwig van Beethoven, Zeichnung von Johann Peter Lyser, um 1825

Ludwig van Beethoven, der dem Termin regelrecht entgegengefielert hatte. Beide Künstler begegneten sich mit großem Respekt. Im Rückblick urteilten sie distanzierter. »Goethe behagt die Hofluft zu sehr – mehr als einem Dichter ziemt«, resümierte Beethoven (ohne an der Kunst des anderen zu zweifeln). Goethe wiederum fand in dem Komponisten »eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar nicht unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie dadurch freilich weder für sich noch für andere genussreicher macht.« (Auch er zweifelte nicht an der Kunst des anderen.) So schrieb er an Carl Friedrich Zelter. Als dessen Schüler Felix Mendelssohn ihm 1830 Beethovens Fünfte Symphonie am Klavier vorspielte, kommentierte er: »sehr groß, ganz toll« (was im damaligen Sprachgebrauch so viel wie »verrückt und wild« hieß; das Tollhaus erinnert noch an diese Bedeutung). Er bewunderte, wie es scheint, wie gut der genialisch Ungebändigte die »Flammenschrift«, und nicht nur ihre amourösen Zeichen, beherrschte.

Dem »ungebändigten«, »tollen« Beethoven spürt Connesson mit seinem Orchesterwerk nach, das sich in der Tradition der Konzertouvertüren bewegt. »Ich wollte ein zorniges Stück schreiben«, so der Komponist, »das ein psychologisches Porträt Beethovens zeichnet und in einem weiteren Sinn die deutsche Musik würdigt. Von Beethoven entwerfe ich das Bild eines Cholerikers, aufbrausend, ungestüm, dessen innere Gewalt an zahlreichen Stellen seiner Musik durchschlägt. Beethoven wurde nicht müde, in seinen Werken die Brüderlichkeit zu preisen, während er sich persönlich seinen Nächsten und seinem Personal gegenüber oft grob und rücksichtslos benahm. Dieses Paradoxon weckte in mir das Verlangen nach einem musikalischen Porträt. Dieser Misanthrop Beethoven, den man verwahrlost gekleidet durch die Straßen gehen sah mit seinem zerbeulten Hut, dieser Einsame, den das Schicksal hart schlug, aber den sein Genie für alles entschuldigte, hat mich immer fasziniert: Er gab das präzise Vorbild ab für das Bild des Künstlers in der Vorstellung des 19. Jahrhunderts.«

Um ihm Reverenz zu erweisen, verwende ich dieselbe Orchesterbesetzung wie er in seiner Fünften Symphonie, arbeite aber auch mit Gegenüberstellungen von Klangblöcken, zum Beispiel Bläser gegen Streicher, vor allem aber mit einer Rhythmik, die zahlreiche Anspielungen auf sein Œuvre enthält. Aber in einem umfassenderen Sinne wollte ich der deutschen Musik insgesamt Tribut zollen, etwa mit Seitenblicken auf Brahms und Strauss gegen Ende des Stückes. Wie in der Fünften folgt dem Drama ein Freudentanz.« Ein wenig hielt er dabei der deutschen Musik nicht nur den französischen, sondern auch den russischen Spiegel vor: Die antreibenden Rotationen, die rhythmisch schrägen Impulse und gebrochenen Taktarten, das kunstvolle Fugieren, das rasch in ein High-Speed-Karussell repetierter Figuren mündet, lassen auch an Schostakowitsch und Strawinsky denken.



1970 geboren, unterwarf sich Guillaume Connesson nicht den ästhetischen und ideologischen Doktrinen, die zum Teil noch die Arbeit der Künstler in seiner Vorgängergeneration beherrschten. Seine Musik »klingt«, oft sogar spektakulär, sie zieht aus vielen verschiedenen Einflüssen Gewinn, ohne sich darin Beschränkungen oder Tabus aufzuerlegen. Mit einer Mischung aus Pragmatismus und Naivität, die kreative Künstler immer wieder auszeichnete, lässt er ein sehr persönliches Universum entstehen. Im Laufe der Zeit und eines Schaffens von großer Diversität entsprach Connesson nach seinen eigenen Worten »dem komplexen Mosaik der heutigen Welt«.

Bertrand Dermoncourt

Jean Sibelius Violinkonzert

Besetzung

Violine solo

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



Jean Sibelius, Zeichnung von Albert Engström, 1904

In fünfzig Jahren wird Ihr Konzert ein Klassiker sein wie diejenigen von Beethoven, Brahms und Tschaikowsky.

Rosa Newman an Jean Sibelius, 1912

Im Zentrum der Einzelne

Stünde heute Beethovens Violinkonzert auf dem Programm, könnte man die anekdotischen Ranken fortspinnen, denn der »Tondichter« traf in jenem Teplitzer Sommer 1812 noch vor Goethe seine »unsterbliche Geliebte« – wohl zum letzten Mal; sie ist, wenn nicht alles trügt, am Tonfall des Werkes nicht ganz unbeteiligt. Doch die Künstler des heutigen Abends entschieden sich für Jean Sibelius' Beitrag zur historisch reich bestückten Gattung. Selbstverständlich musste sich der Finne mit Beethoven auseinandersetzen, denn in dieses Gebiet der Instrumentalmusik führten zwei Traditionslinien: einerseits die ausgesprochenen Virtuosenkonzerte, welche die Brillanz des Solisten in den Vordergrund rückten und das Orchester weitgehend auf Begleitung, Vor- und Zwischenspiele einschränkten, andererseits die symphonisch ausgreifenden Werke Beethovens, Mendelssohns und Brahms', zu denen sich noch die Violinkonzerte Bruchs, Tschaikowskys und Dvořaks sowie Spohrs originelle »Gesangsszene« gesellten. Sibelius kannte diese Überlieferung, er spielte selbst seit früher Jugend Geige, übte mit seinen Geschwistern im Klaviertrio Werke der Wiener Klassiker; später setzte er sich gründlich mit der Streichquartettliteratur seit Haydn auseinander. Lange erwoog er eine Solistenkarriere; er hätte sie wohl eingeschlagen, wenn ihn das Lampenfieber nicht so geplagt hätte. Mendelssohns Violinkonzert zählte er zu seinen Lieblingswerken.

Für sein Opus 47 übernahm er die klassische dreisätzig Form in der Tempofolge schnell – langsam – schnell. Den ersten Satz glich er, der Entwicklung im 19. Jahrhundert entsprechend, an die Symphonieform mit ihrer Dialektik verschiedener Charaktere und ihrer Dreiteiligkeit aus Themenaufstellung, -durchführung und -reprise an. Drei Themen bietet er auf, die im Ablauf und Charakter deutlich voneinander abgesetzt werden. Der analytische Blick in die Partitur offenbart jedoch eine beträchtliche Substanz- und Entwicklungsgemeinschaft zwischen ihnen, sie wirken wie Personen, denen man ihre Verwandtschaft nicht ansieht. Den zweiten Satz, den das Orchester durch eine bewegte, bisweilen rhythmusbetonte Begleitung, durch Gegenstimmen und Zwischenrufe belebt, legte er als Gesangsstück ohne Worte an. Der Solist führt die Hauptstimme über weite Strecken als ruhige Melodie, steigert ihren Ausdruck durch Arabesken, durch rasche, koloraturähnliche Figuren und Anläufe, schafft Nachdruck in Doppelgriffpassagen, in denen sich sein Part quasi zum Zwiesgespräch auffächert; und er gibt die kantable Leitlinie phasenweise an das Orchester ab, um sie mit virtuosen Figurationen teils zu unterstützen, teils zu beantworten, teils zu kommentieren.

Dem Finale, einer temperamentvollen Stilisierung von Tänzen, verlieh er die Form eines Rondos, bei dem sich ein variiert wiederkehrender Refrain und kontrastierende Episoden ablösen. Beides entspricht

klassischer Tradition: die Orientierung am Tanz (der frühe Mozart beschloss seine Solokonzerte gern mit Menuetten, das Finale von Beethovens Violinkonzert trägt temperamentvoll tänzerische Züge, auch wenn die Partitur nicht ausdrücklich darauf hinweist), und die Form des Rondos: Sie wurde für Konzertfinali besonders oft gewählt.

Dem Solisten weist Sibelius unbestritten die Hauptrolle zu, so stark er auch das Orchester im symphonischen Sinn an der Darstellung und Ausführung der musikalischen Gedanken beteiligt. Der Part des Protagonisten ist mit spieltechnischen Schwierigkeiten gespickt, die äußere Brillanz lässt keine Wünsche offen. Die zentrale Funktion des Virtuosen bleibt dabei nicht auf Äußerliches beschränkt: Sie wirkt strukturprägend. Die drei Themen des Kopfsatzes bilden deutlich unterschiedene Formteile, aber sie sind untereinander verbunden, und zwar nicht allein durch verborgene Substanzgemeinschaft, sondern auch im musikalischen Ablauf. Die Übergänge zwischen ihnen leistet der Solist mit kadenzartigen Passagen. Zwischen dem ersten und zweiten Thema fallen sie sehr virtuos aus; auf das kraftvolle dritte führen sie wie ein Nachsinnen über das zweite, gesangliche hin. Doch damit nicht genug. Sibelius zieht die Kadenz, die traditionell dem Solisten vorbehalten ist, gegenüber dem üblichen Brauch nach vorn. Sie vertritt im Kopfsatz von Opus 47 die Stelle der Durchführung, des Orts, an dem die Themen eines Symphonie- oder Konzertsatzes ihre inneren Möglichkeiten in aller Vielfalt und Konfliktbereitschaft offenbaren. Das ist eigentlich eine Angelegenheit für alle, für das Orchester als Gemeinschaft vieler Individuen noch mehr als für den Solisten als Einzelnen. Aber Sibelius überlässt ihm allein die Gemeinschaftsarbeit – und löst das Paradoxe durch Zurücknahme. Die Durchführung enthält nicht den Höhepunkt an Komplexität und Klangkraft, sondern das Ende einer sich verjüngenden Perspektive, gleichsam die Mitte eines Trichters. Sie widmet sich in der Motivbetrachtung und deren Verwicklung in brillantes Spielwerk nur dem ersten Thema. Die anderen beiden werden nach moderner Begrifflichkeit »outsourct«.

Das gesangliche zweite Thema erscheint als Charakter im zweiten Satz wieder und wird als Idee ausgebaut. Von seinem kantablen Part führen in Tonart und Melodik Verbindungen zu anderen Sibelius-Werken, zu Liedern und zur Orchestersuite »Rakastava« (Der Liebende), die ursprünglich für Männerchor konzipiert wurde. Mit der Einleitung, in der sich die Holzbläser gegenseitig imitieren, und der Solostimme baut der Komponist zwei gegensätzliche Ebenen auf. Der Prozess ihrer Vermittlung, der die musikalischen Kontrahenten nie ganz versöhnt, setzt immer neue Gesten frei – das rhythmisch pulsierende Band im Untergrund, das vertrackte Gegeneinander von duolischen und triolischen Bewegungen in der Solostimme zum Beispiel. Der Satz wird quasi ausgeblendet, um dem Finale Platz zu machen.



Willy Burmester, um 1900. Auf seine Initiative und für ihn komponierte Jean Sibelius sein Violinkonzert. Doch für die Uraufführung sowohl der ersten wie der endgültigen Version zog der Komponist aus Zeitgründen andere Virtuosen heran. Burmester spielte das Konzert nie.

Mit Mendelssohns Violinkonzert und Bruchs g-Moll-Konzert gehört Sibelius' Werk zu den attraktivsten Konzerten, die je geschrieben wurden. Ich stelle es sogar über die beiden anderen. Natürlich ist die große Konzertform bei Mozart, Beethoven und Brahms ein ganz anderes Kapitel; weit entfernt, zugänglicher als die symphonische Form zu sein, stellt sie die subtilste und am gründlichsten missverstandene Kunstform aller Musik dar. Aber in den leichteren und lockeren Konzertformen, die Mendelssohn und Schumann kultivierten, habe ich bisher kein originelleres, mit größerer Meisterschaft geschriebenes und auch kein anregenderes gefunden als das Violinkonzert von Sibelius.

Sir Donald Tovey, 1925

Dieses führt mit gesteigerter Virtuosität den stilisierten Tanzcharakter des dritten Themas aus dem Kopfsatz weiter. Die Polonaise bestimmt die Ritornelle in Sibelius' Schlussrondo; sie war als Typus für effektvolle Schlussstücke im 19. Jahrhundert recht beliebt. Die Episoden zwischen ihnen weisen weiter nach Süden. Der spanische Ton war in Europa um 1900 allenthalben in Mode, vor allem in Frankreich und Russland. Von dort wirkte er auch weiter Richtung Norden. Finnland gab in der jüngeren Geschichte ein viel bestauntes Beispiel dafür, wie Musik aus heißen Zonen dieses Planeten rund um den Polarkreis heimisch werden kann. Sibelius wählte für den Abschluss seines Opus 47 noch nicht den Tango, sondern den Fandango. Adagio und Finale beanspruchen in seinem Violinkonzert zusammen ungefähr so viel Zeit wie der Kopfsatz allein. Auf ähnliche Weise hatten zuvor Brahms und Tschaikowsky in ihren Violinkonzerten Einheit in Vielfalt erreicht. Sibelius Werk beginnt zart wie Mendelssohn und schließt temperamentvoll wie Sarasate.

Richard Strauss

›Eine Alpensymphonie‹

Besetzung

2 Piccoloflöten (auch 3. und 4. Flöte), 2 Flöten, 2 Oboen, Englischhorn (auch 3. Oboe), Heckelphon, Kleine Klarinette, 3 Klarinetten (3. auch Bassklarinetten), 3 Fagotte, Kontrafagott (auch 4. Fagott), 4 Hörner, 4 Tenortuben (auch 5. bis 8. Horn), 4 Trompeten, 4 Posaunen, 2 Basstuben, Pauken, Schlagwerk (Windmaschine, Donnermaschine, Glockenspiel, Becken, Große Trommel, Kleine Trommel, Triangel, Herdengeläute, Tamtam), 2 Harfen, Orgel, Celesta, Streicher

Fernorchester hinter der Bühne: 12 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen

Die Bergwelt und der Gipfel der Kunst

Sibelius' Violinkonzert scheint nach großer Nachbarschaft zu verlangen. Den Eindruck gewinnt man, wenn man auf die letzten drei Aufführungen in Programmen des DSO zurückblickt: Omar Meir Welber ließ ihm vor sechs Jahren Gustav Mahlers Erste Symphonie folgen, Pietari Inkinen entschied sich im November 2009 für Schostakowitschs Fünfte als Gegenpart zum einzigen Solokonzert des Finnen, im Januar 2006 wählte Kent Nagano wie Stéphane Denève heute die ›Alpensymphonie‹ von Richard Strauss. Sibelius öffnet mit seinem Werk die Perspektiven hin zur großen Symphonie, die aus verschiedenen Gründen und mit unterschiedlichen Kräften über Maß und Form der klassisch-romantischen Tradition hinausdrängt. ›Eine Alpensymphonie‹ ist ein solches Werk, ein Nachzügler in der Reihe der Programmsymphonien, die den Komponisten in den Jahrzehnten zuvor beschäftigt hatten. Inzwischen konzentrierte er sich auf ein anderes, größeres Genre, das Musiktheater; nach den mäßigen Erfolgen von ›Guntram‹ und ›Feuersnot‹ hatte er mit ›Salome‹ und ›Elektra‹ zwei bahnbrechende Werke auf die Bühne gebracht.

Als Komposition beschäftigte ihn die ›Alpensymphonie‹ ungewöhnlich lange, eineinhalb Jahrzehnte, in denen vieles skizziert wurde, was in die Endfassung einging, während anderes verworfen, ersetzt oder umgestaltet wurde. Der existenzielle und geistige Erfahrungshintergrund reicht noch weiter zurück. Zwei Inspirationsquellen unterschiedlichen Ursprungs flossen in dieser groß dimensionierten Symphonischen Dichtung zusammen. Im August 1879 unternahm der 15-jährige Richard Strauss mit Freunden eine Wandertour in den Vor-alpen bei Murnau. Vor Tagesanbruch zogen sie los, erreichten schließlich den Gipfel des Heimgarten, verirrteten sich aber auf dem Rückweg



›Der Schmadribachfall‹, Gemälde von Joseph Anton Koch, 1821|22

und gerieten in ein Unwetter. Vom Regen durchnässt fanden sie schließlich ein Nachtquartier. Nach Hause zurückgekehrt setzte sich Strauss angeblich sofort ans Klavier und spielte »die ganze Partie« musikalisch nach – »natürlich riesige Tonmalereien und Schmarrn (nach Wagner)«. Die endgültige Partitur der ›Alpensymphonie‹ enthält 22 Überschriften zu verschiedenen Abschnitten des Werkes, die meisten von ihnen nennen Stationen einer Bergwanderung mit dem Aufstieg zum Gipfel und dem Abstieg samt dreinfahrendem Gewitter.

Im Januar 1900 berichtete Richard Strauss seinem Vater vom Plan zu einer Symphonischen Dichtung, die »mit einem Sonnenaufgang in der Schweiz« beginnen sollte. Als Helden des Stückes, das er in den Skizzen »Künstlers Liebes- und Lebenstragödie«, »Künstlertragödie« oder »Liebestragödie eines Künstlers« nannte, hatte er Karl Stauffer (1857–1891) im Sinn, den Schweizer Maler und Bildhauer, dem die Liebe zur

- ›Die Alpen‹
- I. Nacht und Sonnenaufgang
Aufstieg: Wald (Jagd)
Wasserfall
blumige Wiesen (Hirte)
Gletscher
Gewitter
 - Abstieg und Ruhe
 - II. ländliche Freude. Tanz, Volksfest,
Procession
 - III. Träume und Gespenster (nach Goya)
 - IV. Befreiung durch die Arbeit: das künstlerische Schaffen. Fuge

Richard Strauss in seinem Skizzenbuch, vor 1910

Es sind eher die leiseren als die lauten Ereignisse, die aufhorchen lassen, Passagen wie jene, in denen es um den »aufsteigenden Nebel« und die anschließende »Sonnenverdüsterung« geht. [...] Strausens Darstellungsinteresse scheint nicht so sehr darauf gerichtet zu sein, wie sich dieses Naturereignis musikalisch »abbilden« ließe, als vielmehr darauf, einen optischen Eindruck von Blicktrübung zu verwandeln in einen akustischen von Trübung der Hörwahrnehmung.

Mathias Hansen, 2003



Richard Strauss, Gemälde von Max Liebermann, 1918

Frau seines wohlhabenden Jugendfreunds zum Verhängnis wurde. Er nahm sich das Leben. – Künstlerschicksale wurden damals oft zum Inhalt von Kunstwerken gemacht; Hector Berlioz hatte mit der »Symphonie fantastique«, mit »Lélio« und mit der Oper »Benvenuto Cellini« einen großen Stein ins Rollen gebracht. Mit der Inthronisation der Kunst als Nachfolgerin der Religion etwa durch Richard Wagner erhielten gedichtete oder komponierte Tragödien rund um die Kreativen einen durchaus messianischen Zug. Für Strauss eröffnete das Staufferprojekt die Möglichkeit, nach »Ein Heldenleben« und der »Symphonia domestica« eine Werktrilogie abzurunden. »Ein Heldenleben« betrachtet den Künstler in der Auseinandersetzung mit der Gesellschaft um ihn herum, die »Symphonia domestica« gibt sich als kolossales Selbst- und Familienporträt, »Eine Alpensymphonie« begleitet ihn unterwegs in der großen, »ewig herrlichen« (Strauss) Natur.

In Strauss' Opus 64 wirken viele Passagen wie ein Film ohne Bilder: der herabsinkende Tonnebel der Nacht, aus dem sich dunkel die Konturen des »Bergthemas« (Strauss) abzeichnen, der Durchbruch des Sonnenaufgangs, der seine hymnischen Fluten wie im Gebirge nach unten ergießt, die Jagdhörner hinter der Bühne, die den Gang in den Wald ankündigen, das Gekräusel des Baches, das Sprühen und Glitzern des Wasserfalls, das kontrapunktische Dickicht, in dem sich Themen verhaken und das Hören sich leicht verfängt, der große Ton auf dem Gipfel, der alle wichtigen Themen zum klanglichen Höhepunkt zusammenruft, Sturm und Gewitter mit Windmaschinengeheul, Trommel- und Paukendonner, Orgeldröhnen und exaltiertem Auf und Ab der Streicher. Der »Held«, der Wanderer, bekommt zwei Themen, ein marschmäßiges zum »Anstieg« und ein keck betontes vor dem »Eintritt in den Wald«. Nach 22 Stationen, die er laut Partitur durchläuft, kehrt er am Ende dorthin zurück, von wo er aufgebrochen war, in die Nacht- und Nebelschleier, die den Berg und sein Thema umhüllen. Er war da, ganz oben, und er überstand danach die drohende Katastrophe: Zum Schluss, im Clusternebel, aus dem der b-Moll-Akkord leicht hervortritt, erklingt »sehr langsam«, leise, »espressivo« und nach Moll gewandt sein Thema, ehe es in den Klang der Nacht sinkt.

Die Etappen einer Wanderung sind jedoch mit reflexiven Momenten und mit Einstrahlungen aus der Literatur durchsetzt. Besser noch als der bildgebundene Film kann die Musik die Einstellung wechseln und von der Darstellung dessen, was der imaginäre Held sieht oder erlebt, in dessen innere Vorstellungs-, Erlebnis- und Denkwelt umschalten, so in den Abschnitten »Erscheinung«, »Vision« und »Elegie«. Und ebenso, wie die Musik zum bewegten Bild der Natur, können umgekehrt auch Vorstellungen aus der Natur – etwa Dickicht, Nebel, Gleißer, Dunkel – zur Beschreibung musikalischer Vorgänge und Sachverhalte werden. Die Perspektivwechsel von innen nach außen und umgekehrt wirken

in Strauss' letzter Tondichtung auch als Verfahren in der Musik. Man kann die »Alpensymphonie« wie einen Hörfilm auf sich wirken lassen; die Bildkraft der Musik bleibt nichts schuldig. Man kann sie ebenso als Klangdrama auffassen, das vom Cluster über komplexes Stimmgewebe bis zum heiteren Farbspiel und rustikaler Kraft alles aufbietet und in einem höchst originellen Prozess miteinander verschränkt, als gälte es, eine Art Postmoderne in Gegenwart der heraufziehenden Moderne vorauszu beschwören. Der große Bogen der Form, die am Ende zu ihrem Anfang zurückkehrt, wird durch Symmetrien und Entsprechungen verstärkt: Dem »Idyll« entgegnet die aufziehende Gefahr (»Nebel« – »Elegie« – »Ruhe vor dem Sturm«), dem hoffnungsfrohen »Aufstieg« der gewitterumtoste »Abstieg«.

Außenbeziehungen, vor allem musikalische Anklänge gehören zur Substanz der »Alpensymphonie«. Sie reichen weiter als einst im »Heldenleben«. Dort blieben sie auf Kompositionen von Strauss selbst beschränkt. Hier greifen sie in die Geschichte aus. Die Ähnlichkeit des Sonnenaufgangsthemas mit dem Kanon »Welt, musst vergehn« und mit Giuseppe Giordanis »Caro mio ben« mag Zufall sein, die Melodie bewegt sich im Bereich des Urtypischen. Kaum zufällig aber ist die Beziehung des ersten Wandererthemas zu einem Nebengedanken aus dem Finale von Beethovens Fünfter. Das markante Hörnerthema, das nach dem ersten Drittel ein wenig an das Lied von der Schneckenpost erinnert, nannte der Komponist selbst »Bruchstelle«, weil sie an Max Bruchs populäres Violinkonzert gemahnt. Die Klanggisch des »Wasserfall«-Abschnitts lässt nicht nur an den »Feuerzauber« aus Wagners »Walküre« denken, sondern auch an die Erscheinung der Alpenfee in Lord Byrons »Manfred«-Drama, das unter anderem Robert Schumann und Pjotr Tschaikowsky zu Tondichtungen anregte. Das Herdengeläut im Teil »Auf der Alm« hat eine deutliche Parallele in Mahlers Sechster Symphonie. Charles Youmans entdeckte gegen Ende der »Wald«-Passage das Klangbild von Wagners »Siegfried-Idyll«, und im Abschnitt »Auf blumige Wiesen« Hinweise auf Brahms' »Akademische Festouvertüre« und Dritte Symphonie. Die Beispiele ließen sich fortsetzen. Wer mit den entsprechenden Werken vertraut ist, dem öffnen sich mit den Assoziationen auch Bedeutungsräume, als wandere er durch ein Panorama der Tonkunst, durch eine zweite, menschengeschaffene Natur. Der Vielfalt und dem Reichtum der ersten Natur entsprechen Vielschichtigkeit und Vieldeutigkeit der Kunst. »Die Anbetung der großen Natur« (Strauss) ersetzt nicht nur die verfassten Religionen, sondern überbietet auch die von Wagner proklamierte Kunstreligion. Unter Strauss' Selbstzitat sticht eines hervor: »Auf dem Gipfel« lässt er das »Naturthema« aus »Also sprach Zarathustra« erklingen. Diese und andere Entsprechungen zur Tondichtung nach Nietzsche erhellen den Tagebucheintrag, der die »Alpensymphonie« mit einer anderen Nietzsche-Schrift in Verbindung bringt: »Der Antichrist«.

Im »Mann ohne Eigenschaften« sagt Musil über den Zeitgeist des jungen 20. Jahrhunderts einmal sinngemäß: Die einen haben neue Luft gewittert, und andere haben im Wissen, dass sie ausziehen müssen, noch einmal im alten Gebäude so richtig gehaust. Strauss macht das mit einem riesigen Orchesterapparat. Diese Art Abschiedsfeier von einem nur noch scheinbar intakten, zur Attrappe gewordenen Weltbild ist für mich nicht weniger apokalyptisch und hellsichtig erhellend als jene Musik, die den Bruch vollzieht, so dass musikalische Sprache aus den Trümmern der alten sich neu definiert.

Helmut Lachenmann, 2005

Ich will meine Alpensymphonie: den Antichrist nennen, als da ist: sittliche Reinigung aus eigener Kraft, Befreiung durch Arbeit, Anbetung der ewigen herrlichen Natur.

Richard Strauss, 1911

Das Konzert im Radio



Konzert
Sonntag bis Freitag, 20.03 Uhr

Oper
Samstag, 19.05 Uhr



Aus Opernhäusern,
Philharmonien
und Konzertsälen.
Jeden Abend.

bundesweit und werbefrei
DAB+, Kabel, Satellit, Online, App
deutschlandfunkkultur.de

Die Künstler

STÉPHANE DENÈVE

war nach Abschluss seines Studiums am Pariser Konservatorium Assistent von Sir George Solti, George Prêtre und Seiji Ozawa. 2005 übernahm er seine erste Position als Chefdirigent beim Royal Scottish National Orchestra, 2011 bis 2016 leitete er in gleicher Verantwortung das RSO Stuttgart, seit 2015 ist er Musikdirektor der Brüsseler Philharmoniker. Das DSO dirigiert er seit seinem Debüt im Januar 2011 regelmäßig. Er gastiert bei den großen amerikanischen, europäischen und japanischen Orchestern. Auch als Operndirigent ist er viel gefragt. In seinem Repertoire, das alle Epochen und Stile umfasst, bilden Werke französischer Komponisten wie Grétry, Debussy, Ravel, Berlioz, Roussel, Fauré und Poulenc einen Schwerpunkt, ebenso zeitgenössische Kompositionen. So lagen die Uraufführungen zahlreicher Werke von Guillaume Connesson in seinen Händen.



NIKOLAJ SZEPS-ZNAIDER

erweiterte in letzter Zeit seine Karriere als gefragter Geiger um die des Dirigenten. In beiden Funktionen tritt er mit international angesehenen Orchestern wie der Staatskapelle Dresden, dem Cleveland Orchestra, New York Philharmonic, Chicago Symphony, Royal Concertgebouw und Washington National Symphony Orchestra, dem Orchestre symphonique de Montréal und den Münchner Philharmonikern auf. Eine besonders enge Zusammenarbeit verbindet ihn mit dem London Symphony Orchestra, mit dem er derzeit sämtliche Violinkonzerte von Wolfgang Amadeus Mozart aufnimmt. Für seine CD-Einspielungen wurde er mehrfach ausgezeichnet. Als engagierter Förderer des Nachwuchses gründete Szeps-Znaider die Nordic Music Academy. Er spielt auf der ›Kreisler‹ Guarneri del Gesù von 1741.



Das DEUTSCHE SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

hat sich in den über 70 Jahren seines Bestehens durch seine Stilsicherheit, sein Engagement für Gegenwartsmusik sowie durch seine CD- und Rundfunkproduktionen einen international exzellenten Ruf erworben. Gegründet 1946 als RIAS-, wurde es 1956 in Radio-Symphonie-Orchester Berlin umbenannt. Seinen heutigen Namen trägt es seit dem Jahr 1993. Ferenc Fricsay, Lorin Maazel, Riccardo Chailly und Vladimir Ashkenazy definierten als Chefdirigenten in den ersten Jahrzehnten die Maßstäbe. Kent Nagano wurde 2000 zum Künstlerischen Leiter berufen; seit seinem Abschied 2006 ist er Ehrendirigent des Orchesters. Von 2007 bis 2010 setzte Ingo Metzmacher mit progressiver Programmatik Akzente im hauptstädtischen Konzertleben, Tugan Sokhiev folgte ihm von 2012 bis 2016 nach. Seit 2017 hat der Brite Robin Ticciati die Position als Chefdirigent des Orchesters inne. Das DSO ist ein Ensemble der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH.



Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

Chefdirigent und Künstlerischer Leiter

Robin Ticciati

Ehemalige Chefdirigenten

Ferenc Fricsay †

Lorin Maazel †

Riccardo Chailly

Vladimir

Ashkenazy

Kent Nagano

Ingo Metzmacher

Tugan Sokhiev

Ehrendirigenten

Günter Wand †

Kent Nagano

1. Violinen

Wei Lu

1. Konzertmeister

N. N.

1. Konzertmeister

Byol Kang

Konzertmeisterin

Hande Küden

stellv. Konzertmeisterin

Olga Polonsky

Isabel Grünkorn

Ioana-Silvia Musat

Mika Bamba

Dagmar Schwalke

Ilja Sekler

Pauliina Quandt-

Marttila

Nari Hong

Nikolaus Kneser

Michael Mücke

Elsa Brown

Ksenija Zečević

Lauriane Vernhes

2. Violinen

Andreas Schumann
Stimmführer

Eva-Christina

Schönweiß

Stimmführerin

Johannes Watzel

stellv. Stimmführer

Clemens Linder

Matthias Roither

Stephan Obermann

Eero Lagerstam

Tarla Grau

Jan van Schaik

Uta Fiedler-Reetz

Bertram Hartling

Kamila Glass

Marija Mücke

Elena Rindler

Bratschen

Igor Budinstein

1. Solo

Annemarie

Moorcroft

1. Solo

N. N.

stellv. Solo

Verena Wehling

Leo Klepper

Andreas Reincke

Lorna Marie Hartling

Henry Pieper

Birgit Mulch-Gahl

Anna Bortolin

Eve Wickert

Thaïs Coelho

Viktor Bätki

Violoncelli

Mischa Meyer

1. Solo

N. N.

1. Solo

Dávid Adorján

Solo

Adele Bitter

Matthias Donderer

Thomas Rößeler

Catherine Blaise

Claudia Benker-

Schreiber

Leslie Riva-Ruppert

Sara Minemoto

Kontrabässe

Peter Pühn

Solo

Ander Perrino

Cabello

Solo

Christine Felsch

stellv. Solo

Gregor Schaetz

Gerhardt Müller-

Goldboom

Matthias Hendel

Ulrich Schneider

Rolf Jansen

Flöten

Kornelia

Brandkamp

Solo

Gergely Bodoky

Solo

Upama Muckensturm

stellv. Solo

Frauke Leopold

Frauke Ross

Piccolo

Oboen

Thomas Hecker

Solo

Viola Wilmsen

Solo

Martin Kögel

stellv. Solo

Isabel Maertens

Max Werner

Englischhorn

Klarinetten

Stephan Mörth

Solo

Thomas Holzmann

Solo

Richard

Obermayer

stellv. Solo

Bernhard Nusser

N. N.

Bassklarinette

Fagotte

Karoline Zurl

Solo

Jörg Petersen

Solo

Douglas Bull

stellv. Solo

Hendrik Schütt

Markus Kneisel

Kontrafagott

Hörner

Barnabas Kubina

Solo

N. N.

Solo

Ozan Çakar

stellv. Solo

Georg Pohle

Joseph Miron

Antonio Adriani

N. N.

Trompeten

Joachim Pliquet

Solo

Falk Maertens

Solo

Heinz

Radzischewski

stellv. Solo

Raphael Mentzen

Matthias Kühnle

Posaunen

András Fejér

Solo

Andreas Klein

Solo

Susann Ziegler

Rainer Vogt

Tomer Maschkowski

Bassposaune

Tuba

Johannes Lipp

Harfe

Elsie Bedleem

Solo

Pauken

Erich Trog

Solo

Jens Hilse

Solo

Schlagzeug

Roman Lepper

1. Schlagzeuger

Henrik Magnus

Schmidt

stellv. 1. Schlagzeuger

Thomas Lutz

QIU



DER PERFEKTE EIN- ODER AUSKLANG
IST 3 MINUTEN VON DER PHILHARMONIE ENTFERNT.

QIU RESTAURANT & BAR IM THE MANDALA HOTEL AM POTSDAMER PLATZ
POTSDAMER STRASSE 3 | BERLIN | 030 / 590 05 12 30
WWW.QIU.DE

Konzertvorschau

Fr 9. Nov | 20 Uhr | Philharmonie

Berlioz ›Roméo et Juliette‹ – Symphonie dramatique für Soli, Chor und Orchester

ROBIN TICCIA TI

Julie Boulianne Mezzosopran

Paul Appleby Tenor | **Alastair Miles** Bass

Rundfunkchor Berlin

So 11. Nov | 12 Uhr | Haus des Rundfunks

Kulturradio-Kinderkonzert – Open House ab 10.30 Uhr

Berlioz Auszüge aus ›Roméo et Juliette‹

ROBIN TICCIA TI

Christian Schruff Moderation

Fr 16. + Sa 17. Nov | 20 Uhr | Philharmonie

Benjamin ›Sudden Time‹

Beethoven Violinkonzert

Rachmaninoff Symphonie Nr. 2

ROBIN TICCIA TI

Christian Tetzlaff Violine

Do 6. Dez | 20 Uhr | Philharmonie

Bartók Klavierkonzert Nr. 2

Schumann Symphonie Nr. 2

CHISTOPH ESCHENBACH

Tzimon Barto Klavier

Fr 7. Dez | 20 Uhr | Villa Elisabeth

Ensemblekonzert der Akademisten

Werke von **Debussy**, **Hindemith**, **Strauss** u. a.

ROBIN TICCIA TI

Hugo Ticciati Violine

Akademisten und Mitglieder des DSO

So 9. Dez | 17 Uhr | Villa Elisabeth

Kammerkonzert

Werke von **Dvořák**, **Puccini**, **Ravel** u. a.

in Bearbeitungen für vier Violinen

ENSEMBLE DES DSO

Sa 15. Dez | 14 Uhr | Philharmonie

So 16. Dez | 20 Uhr | Philharmonie

Händel ›Messias‹ – Oratorium für Soli, Chor und Orchester (Szenische Einrichtung)

ROBIN TICCIA TI

Louise Alder Sopran | **Magdalena Kožená** Mezzosopran

Tim Mead Countertenor | **Allan Clayton** Tenor

Florian Boesch Bass | **RIAS Kammerchor**

Ahmed Soura Tänzer

Ben Zamora Lichtdesign

Frederic Wake-Walker Regie

KONZERTEINFÜHRUNGEN

Zu allen Symphoniekonzerten in der Philharmonie – mit Ausnahme der Casual Concerts – findet jeweils 65 Minuten vor Konzertbeginn eine Einführung mit Habakuk Traber statt.

KAMMERKONZERTE

Ausführliche Programme und Besetzungen unter dso-berlin.de/kammermusik

KARTEN, ABOS UND BERATUNG

Besucherservice des DSO

Charlottenstraße 56 | 2. OG

10117 Berlin | am Gendarmenmarkt

Öffnungszeiten Mo bis Fr 9 – 18 Uhr

Tel 030. 20 29 87 11 | Fax 030. 20 29 87 29

tickets@dso-berlin.de

IMPRESSUM

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

in der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH Berlin
im rbb-Fernsehzentrum

Masurenallee 16–20 | 14057 Berlin

Tel 030. 20 29 87 530 | Fax 030. 20 29 87 539

info@dso-berlin.de | dso-berlin.de

Chefdirigent Robin Ticciati

Orchesterdirektor Alexander Steinbeis

Orchestermanager Sebastian König

Künstlerisches Betriebsbüro

Moritz Brüggemeier, Barbara Winkelmann

Orchesterbüro Konstanze Klopsch, Marion Herrscher

Marketing Tim Bartholomäus

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit Benjamin Dries

Musikvermittlung Linda Stein (Elternzeitvertretung)

Programmhefte | Einführungen Habakuk Traber

Notenarchiv Renate Hellwig-Unruh

Orchesterwarte Burkher Techel M. A.,

Shinnosuke Higashida, Kai Steindreischer

Texte | Redaktion Habakuk Traber

Redaktion Benedikt von Bernstorff

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

Fotos Monica Menez (Titel), Frank Eidel (DSO), SWR (Denève),

Lars Gundersen (Szepts-Znaider), Marie-Sophie Leturcq

(Connesson), DSO-Archiv (sonstige)

© Deutsches Symphonie-Orchester Berlin 2018

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