Hrůša Jamník

Deutsches Symphonie Orchester Berlin

Jakub Hrůša
Tomáš Jamník – Violoncello
Smetana: Ouvertüre zur Oper ›Die verkaufte Braut‹
Martinů: Violoncellokonzert Nr. 1
Dvořák: Symphonie Nr. 3
Mi 28.10., 20 Uhr, Philharmonie

Mi 28.10. / 20 Uhr / Philharmonie

Bedřich Smetana (1824 – 1884)
Ouvertüre zur Oper ›Die verkaufte Braut‹ (1866)

Vivacissimo

Uraufführung der Oper am 30. Mai 1866 im Interimstheater in Prag unter der Leitung des Komponisten.

Bohuslav Martinů (1890 – 1959)
Konzert Nr. 1 für Violoncello und Orchester H 196 III (1930 / 1939 / 1955)

I. Allegro moderato
II. Andante moderato
III. Allegro

Uraufführung der endgültigen Version am 5. Dezember 1955 in Lausanne durch das Kammerorchester Lausanne unter der Leitung von Victor Desarzens; Solist: Pierre Fournier.

Antonín Dvořák (1841 – 1904)
Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 10 (1872 / 1873, 1886)

I. Allegro moderato
II. Adagio molto. Tempo di marcia
III. Allegro vivace

Uraufführung am 29. März 1874 im Prager Sophienpalais durch die Prager Philharmoniker unter der Leitung von Bedřich Smetana.

JAKUB HRŮŠA
Tomáš Jamník – Violoncello

Dauer der Werke Smetana ca. 7 min / Martinů ca. 25 min / Dvořák ca. 35 min

---

Deutschlandfunk Kultur

Das Konzert wird von Deutschlandfunk Kultur aufgezeichnet und am 30. Oktober ab 20.03 Uhr gesendet. UKW 89,6 / DAB+ / online / App

GESCHICHTEN

Wenig musste an diesem Programm aus Corona-Gründen verändert werden. Es entfallen lediglich die Tänze aus Bedřich Smetanas Oper ›Die verkaufte Braut‹. Sie hätten zusammen mit der Ouvertüre als Weg von der symphonisch gefügten Eröffnung zum fröhlichen Ende im Tanz eine ähnliche Dramaturgie offenbart wie in Dvořáks Dritter Symphonie. Doch auch so ist die Verbindung zwischen den beiden tschechischen Komponisten, die oft gegeneinander ausgespielt wurden, deutlich zu erkennen. Der freudige Elan des Tanzes, der Dvořáks Dritte beschließt, gibt auch für Smetanas Ouvertüre die Grundtemperatur an. Bei Dvořák geht dem schwungvoll-zuversichtlichen Abschluss ein Adagio voraus, eine ergreifende musikalische Trauerszene, in der Momente der Hoffnung nicht fehlen. Müßig zu fragen, ob in diesen beiden Sätzen nur individuelle und nicht auch gesellschaftliche Stimmungen ihren Ausdruck fanden. Der Kopfsatz umreißt wie Smetanas Ouvertüre das Panorama, in dem sich das Werk abspielt; beide nutzen die symphonische Form wegen ihrer dramatischen Qualitäten. Die Es-Dur-Symphonie war die erste aus Dvořáks Feder, die aufgeführt wurde; Smetana dirigierte die Premiere und weitere Aufführungen. Dvořák seinerseits spielte von 1862 bis 1871 als Bratschist in dem Orchester, das Smetana leitete und wirkte auch an den diversen Premieren der ›Verkauften Braut‹ mit.

Dvořáks Dritte wird vom DSO heute zum ersten Mal in seiner Geschichte gespielt. Bohuslav Martinůs Cellokonzert Nr. 1 stand ganze zwei Mal auf Programmen des Orchesters: Anfang Januar 1974 spielte Pierre Fournier, der Widmungsträger und Erstinterpret der endgültigen Fassung, in drei Konzerten unter Mendi Rodans Leitung den Solopart. Es waren die letzten Auftritte des französischen Cellisten beim damaligen Radio-Symphonie-Orchester Berlin. Am 30. April 2016 stellte sich Christian Poltéra dem DSO-Publikum mit diesem Werk vor. Am Pult stand Jiří Bělohlávek, er rahmte Martinůs bekanntestes Werk mit Kompositionen von Leoš Janáček und Antonín Dvořák. Im heutigen Konzert gibt der junge Tomáš Jamník sein DSO-Debüt; mit Jakub Hrůša dirigiert ein Maestro, der Bělohlávek zu seinen Mentoren zählt und wie einst dieser dem Orchester in regelmäßiger Zusammenarbeit verbunden ist.

Aus Europas Mitte

von Habakuk Traber

Bedřich Smetana
Ouvertüre zur Oper ›Die verkaufte Braut‹

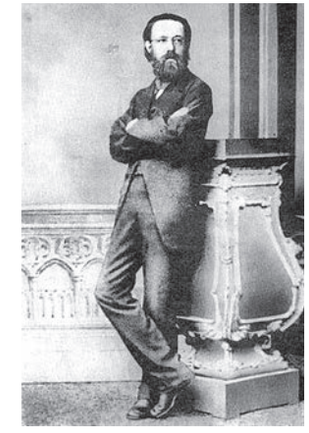
Besetzung
Piccoloflöte, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Schlagwerk (Große Trommel, Becken, Triangel), Streicher

Bild oben: ›Die verkaufte Braut‹, Szenenbild, Prager Nationaltheater, 1883

Der 5. Januar 1866 war für Bedřich Smetana ein denkwürdiger Tag. Seine erste Oper feierte am Prager Interimstheater Premiere, er dirigierte sie selbst, sie geriet rundherum zum Erfolg. Aber wer kennt heute noch ›Die Brandenburger in Böhmen‹? Knapp fünf Monate später wurde seine zweite Oper, wiederum unter seiner Leitung, am selben Ort aus der Taufe gehoben. Das Ereignis geriet zum Desaster. Der Zuschauerraum war zur Uraufführung nur halb gefüllt, nach der zweiten Vorstellung wurde das Stück abgesetzt. Heute aber wird ›Die verkaufte Braut‹ landauf, landab gespielt, sie gehört zum internationalen Repertoire; neben der Tondichtung ›Die Moldau‹ aus dem Zyklus ›Má vlast‹ (Mein Vaterland) begründet sie die Bekanntheit ihres Komponisten.

Am Fehlstart der ›Verkauften Braut‹ waren die realen »Brandenburger in Böhmen« nicht unbeteiligt. Die Schlacht von Königgrätz warf Ende Mai 1866 ihre Schatten voraus. Dort, rund 100 km östlich von Prag, kämpften am 3. Juli preußische und österreichische Truppen um Gebietsansprüche weit im Norden – nicht zum letzten

Mal in der Geschichte wurde eine deutsche Affäre in Prag und Umgebung ausgefochten. Zwar standen am 30. Mai, dem Premierentag der ›Verkauften Braut‹, noch keine »Brandenburger« auf böhmischem Boden, aber sie machten sich bereit. Furcht ging um; den Pragern stand der Sinn nicht nach musikalischen Lustspielen. Es bedurfte mehrerer Anläufe und Umarbeitungen, ehe sich die »Operette«, wie sie ihr Komponist gern nannte, nach der Premiere der vierten und letzten Fassung am 25. September 1870 schließlich durchsetzte – erst in Smetanas tschechischer Heimat, bald auch in anderen Ländern Europas und in den USA.



Bedřich Smetana, 1860er-Jahre

Von den Revisionen, die aus dem ursprünglichen Singspiel mit gesprochenen Dialogen das heute bekannte Bühnenwerk werden ließen, war die Ouvertüre nicht betroffen. Laut Kurt Honolka ist sie »die Keimzelle der Oper. Sie wurde schon komponiert, und sogar an einem Konzertabend des tschechischen Künstler-Vereins [Umělecká beseda] aufgeführt, noch ehe Smetana den Text überhaupt vertont hatte. Infolgedessen hängt sie motivisch nur lose mit der Oper zusammen«; mit ihr komponierte sich Smetana gleichsam in das Theaterstück vor. Sie enthält bereits wesentliche Ingredienzen, welche die musikalische Wirkung der Oper ausmachen: den Elan, dem versonnenes Innehalten etwas Gegengewicht verschafft, den Volkston, der angeeignet und sublimiert, nicht einfach einkopiert ist, und das mit leichter Hand ausgeführte kompositorische Raffinement, das den Kunstanspruch anmeldet. Die Einleitungstakte bauen nach dem Vorbild von Mozarts ›Figaro‹-Ouvertüre auf die Wirkung rascher Unisono-Figuren; bei Smetana signalisieren sie mit ihrer Pentatonik die volkstümliche Atmosphäre. Das nachfolgende Thema, das ein wenig mit Moll liebäugelt und ein Perpetuum mobile anstößt, setzt in einer Stimme nach der anderen ein wie das Sinnbild eines Tanzes oder Zuges, dem sich immer mehr Gruppen anschließen. Es mündet in eine Art Chorlied ohne Worte, wechselt sich mit diesem ab und grundiert es. Geschickt nutzt Smetana die symphonieübliche Sonatenform, um in ihre Übergangsphasen das nachdenkliche Moment einzubringen, das die Musik aus ihrer drohenden Selbstauflösung rettet; die musikalische Gefahrenstelle findet ihre Entsprechung in der Opernhandlung dort, wo Jeník seine Braut »verkauft«, den Handel aber mit einer List versieht, die ihm nachher die Heirat mit seiner – in schlauer Treue verratenen – Geliebten doch ermöglicht. Das Vorspiel zur ›Verkauften Braut‹ ist mehr als eine allgemeine Lustspiel-Ouvertüre; in symphonischen Umrissen skizziert sie Hauptzüge des nachfolgenden Bühnenstücks.

›Die verkaufte Braut‹ ist, meine Herren, eigentlich nur eine Spielerei, die ich mir dereinst erlaubt habe. Ich komponierte sie nicht aus Ehrgeiz, sondern aus Trotz, weil mir nach meinen ›Brandenburgern‹ vorgeworfen wurde, dass ich Wagnerianer sei und im nationalen, leichteren Stil nichts fertigbringen würde. Daraufhin lief ich unverzüglich zu Sabina, um ihn um ein Libretto zu bitten, und schrieb ›Die verkaufte Braut‹ nach meiner damaligen Meinung so, dass sich nicht einmal Offenbach mit ihr messen konnte.

Bedřich Smetana, 1882

Großer Wurf in drei Etappen: Martinůs Erstes Cellokonzert

Bohuslav Martinů, 66 Jahre und damit zwei Generationen jünger als Smetana, wuchs in die Endphase der Habsburger Monarchie und

Bohuslav Martinů
Violoncellokonzert Nr. 1

Besetzung
Violoncello solo
2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Schlagwerk (Kleine Trommel, Große Trommel, Becken), Streicher

Bohuslav Martinů, Fotografie von Silvestr Hippmann, Paris 1932

Dieses wichtige und oft gespielte Werk ist Martinůs erstes »großes« Konzert und bildet einen Meilenstein in seinem schöpferischen Werdegang. Keine andere Arbeit aus dieser Zeit weist so deutlich auf seine künftige Entwicklung hin [...]. Rhythmisch und formal ist das Werk freier konzipiert als die meisten Kompositionen der frühen 1930er-Jahre.

Harry Halbreich, 2006

die Pionierjahre der tschechoslowakischen Republik hinein. Der Eigensinn, mit dem er sich als Student den akademischen Regeln des Prager Konservatoriums verweigerte und sich dadurch Verweise bis zur Relegation einhandelte, war wohl dem Autismus geschuldet, der posthum bei ihm festgestellt wurde. 1923 erhielt er ein Stipendium für einen Studienaufenthalt in Paris. Er blieb und machte die französische Metropole zum musikalischen Hauptwohnsitz; die Sommermonate verbrachte er in der Tschechoslowakei, vor allem in seiner Geburtsstadt Polička. Um seine künstlerische Identität zu finden, brauchte er beides, die Heimat und die Fremde, das nationalbewusste und das weltläufig-urbane Milieu. Wie ein Sinnbild steht dafür die Komponistengemeinschaft, die er 1924 mitbegründete, und die sich in Anlehnung an die Malergruppe um Pablo Picasso, Henri Matisse und Georges Braque ›École de Paris‹ nannte. Ihr gehörten neben Martinů der Schweizer Conrad Beck, der Ungar Tibor Harsanyi, der Rumäne Marcel Mihalovici, der Russe Alexander Tscherepnin und der Pole Alexander Tansman an – »Komponisten, die nicht Franzosen, jedoch Pariser waren. [...] Sie alle arbeiteten in der französischen Hauptstadt, sie alle atmeten die Luft dieser unvergleichlichen Stadt, und diese Luft ging zweifellos in ihre Arbeiten ein«, und sie alle strebten nach einer neuen Klarheit der Form, um »die etwas leichtfertige Kompositionsästhetik zu überwinden, die damals in Frankreich vorherrschte« (Mihalovici).

Martinů fand einen idealen Mentor in Albert Roussel, dem Außenseiter der französischen Moderne. »Er führte mich mit seiner Bescheidenheit, Liebenswürdigkeit, seiner Noblesse und wohlwollenden Ironie so, dass ich es kaum merkte. Er ließ mir Zeit, über alles nachzudenken. [...] Mit freundlichem Verständnis ahnte, entdeckte und stärkte er in mir alles Unbewusste, Unbekannte, Verborgene. Ich kam zu ihm, um Ordnung, Klarheit, Ausgewogenheit, Fingerspitzengefühl, Präzision und Sinn für guten Ausdruck zu gewinnen [...]. Als großer Künstler besaß er all diese Eigenschaften«, die von der wuchernden Harmonik, der verzweigten Psychogrammatik, den riesigen Formdimensionen und Orchesterbesetzungen der Spätromantik wegführten. Diese resultierten nach Martinůs Meinung aus der klassischen Symphonie und ihrer romantischen Entwicklung. Er stellte ihnen das Ideal des Concerto grosso entgegen, des barocken Gruppenkonzerts, dessen Struktur »ein Einschränken und Ausgleichen der emotionalen Elemente, des Klangvolumens und der Dynamik, und eine strenge Themendisposition« verlange.

Den entscheidenden Schritt zu dieser Ästhetik tat er 1930 mit dem Cellokonzert, das er im Sommer in Polička zu komponieren begann und im Oktober in Paris abschloss, also mit einem Solo-, nicht mit einem Gruppenkonzert. In dem kleinen Orchester der Urfassung

›Haldy‹ (Halden), Gemälde von Jan Zrzavý, 1933

wies er allerdings dem Klavier eine Sonderrolle zu, die es zum zweiten Solisten macht und das dreisätzige Werk tatsächlich dem Concerto grosso annähert. Gaspar Cassado spielte am 11. (oder 13.) Dezember 1931 in Berlin die Uraufführung, die auch im Rundfunk übertragen wurde. 1939 revidierte Martinů das Werk von Grund auf und instrumentierte es neu. Den Klavierpart strich er, das Orchester stockte er auf. In dieser Fassung hörte er es 1955 im Radio – und war über die Instrumentierung »entsetzt. Mein Kopf war nicht in Ordnung, als ich es unter den kritischen Umständen des Jahres 1939 umarbeitete. [...] Ich habe nun die ganze Orchestrierung revidiert, ohne die Noten im Wesentlichen zu ändern; der Solopart ist praktisch geblieben, wie er war, vielleicht klingt er in der neuen Orchesterbearbeitung sogar etwas leichter.«

Das Cellokonzert ist, ausgenommen das Ballett ›Špalíček‹, das kurz danach entstand, das einzige Beispiel dafür, dass Martinů ein bereits beendetes Werk nicht beiseitelegte und es seinem Schicksal überließ, sondern es gleich mehrfach vornahm und überarbeitete.

Miloš Šafránek, 1961

In die Formulierung der Themen im ersten Satz gingen typische Merkmale des Concerto grosso ein, vor allem die Konfrontation von Tutti-Ritornellen mit Solo-Episoden, von klanglich kompakten und lockeren Passagen. Sie stehen sich als Themenbausteine gegenüber, sie wirken im Kontrast von Orchestereröffnung und erstem Soloeinsatz, sie konzentrieren sich im Verhältnis von Kadenzen, die der Solist allein bestreitet, zu ihrer kooperativ musizierten Umgebung. Ein britischer Rezensent unterschied in den 1930er-Jahren drei bestimmende Themen. Sie sind eng miteinander verwandt, gleichen Stationen eines musikalischen Wegs, dessen Richtung vor allem der Solist vorgibt. »Im ersten Satz«, so Martinů, »mache ich nicht von der üblichen Sonatenform Gebrauch, sondern von der ständigen Entwicklung und von Variationen, wie sie im Concerto grosso gebräuchlich sind. Hier gibt es kein charakteristisches Gegenthema oder zweites Subjekt, denn der ganze Satz beruht auf der Entfaltung eines einzigen Motivs in den Soli wie im Orchester-

Martinů verwarf den statischen Begriff der Form und ersetzte ihn durch den [...] Begriff des »organischen Wachstums«. Durch ihn erklärt sich sein Verzicht auf die thematische Durchführung der Klassik, wo das Ausgangsthema etwas von vornherein Vollendetes ist und der ganze Ablauf des Satzes aus ihm hergeleitet werden kann und muss. Bei Martinů dagegen wird das Thema in seiner vollendeten Gestalt erst durch das Wachstum erreicht. [...] Die barocke Fortspinnungstechnik des Concerto grosso entspricht den Erfordernissen von Martinůs tönender Biologie wohl am besten.

Harry Halbreich, 2006

Tutti.« Der Konstruktion nach gilt Ähnliches für den innigen langsamen Satz. Aus dem Kernmotiv erwächst ein Lied ohne Worte, dem der Solist nach dem Orchestervorspiel seinen gültigen Ausdruck verleiht. Eine Solokadenz führt in einen Variationenteil, eine weitere, längere in eine Art freie Fantasie.

Elemente der tschechischen Musik und des Pariser Stils gingen in allen drei Sätzen eine für Martinů spezifische Verbindung ein. Im Hauptthema des Finales, einem Rondo, arbeiten rhythmische Dreiergliederungen gegen den notierten und dirigierten Zweiertakt und erzeugen so eine erhebliche Grundspannung. Das Prinzip des Furiant, bei dem sechs Taktzeiten wechselweise zu zwei mal drei oder drei mal zwei Schlägen zusammengefasst werden, sodass sich permanent Akzentverschiebungen ergeben, erfährt hier eine geschärfte Variante. Gemeinsam mit der Virtuosität des Solisten verschafft sie dem Finale sein mitreißendes Temperament. Der souveräne Umgang mit Bewegungsenergien entstammt allerdings nicht nur der Musik aus Martinůs Heimat, sondern ebenso der Erfahrung mit dem Jazz, die er hörend und komponierend in Paris sammelte.

Antonín Dvořák
Symphonie Nr. 3

Besetzung
Piccoloflöte, 2 Flöten, 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Triangel, Harfe, Streicher

Die Unbekannte: Dvořáks Dritte Symphonie

Antonín Dvořák arbeitete seine Dritte Symphonie von April bis Juli 1873 aus; Bedřich Smetana dirigierte am 29. März 1874 die Uraufführung im vierten Saisonkonzert der Prager Philharmoniker. So viel ist gesichert. Eine teilweise ausgekratzte Anmerkung in der autographen Partitur legt jedoch die Vermutung nahe, dass das Werk ganz, in Teilen oder Vorstufen bereits 1872 notiert wurde, der damals 31-Jährige aber unzufrieden war. In den sechs Jahren, die seit seiner Zweiten verstrichen waren, hatten sich seine symphonischen Ansprüche deutlich gesteigert. Was Dvořák von früheren Entwürfen vernichtete, und was möglicherweise in sein Opus 10 einging, lässt sich nachträglich nicht mehr feststellen. Jedenfalls sollte die Dritte eine neue Entwicklungsstufe markieren, und das tat sie. Sie fand den ungeteilten Beifall des heimischen Publikums, weckte das Interesse von Johannes Brahms, der danach zu Dvořáks wichtigstem Förderer wurde, und sie gab mit den Ausschlag dafür, dass der tschechische Komponist zum ersten Mal das Österreichische Staatsstipendium bekam; es entlastete ihn finanziell und ebnete seiner Musik den Weg in die Wiener Konzertsäle.

Dvořáks Dritte ist eine romantische Symphonie wie Schumanns Dritte, die gut zwei Jahrzehnte vor ihr geschrieben wurde, und wie Bruckners Vierte, die ein Jahr nach ihr begonnen wurde; wie die beiden steht sie in Es-Dur. Mit Schumanns Œuvre war Dvořák seit seinen Studienjahren vertraut; er schätzte den Komponisten, der eine Zeit lang engere Bindungen nach Böhmen pflegte. Mit Bruckner

›Frau in einem Amphitheater‹, Gemälde von Jaroslav Čermak, 1859

teilte er die Wagner-Verehrung, die bei ihm zeitlich begrenzt blieb, beim Wahlwiener aus der Linzer Gegend aber zeitlebens anhielt. Eine romantische Symphonie ist die Dritte zunächst, weil sie sich einerseits nicht als »absolute Musik« gegen programmatische Ideen und Deutungen abschottet, sondern diese im Schumann'schen Sinn offen lässt; und weil der Komponist andererseits konkrete programmatische Festlegungen meidet: Franz Liszt, der Meister der Symphonischen Dichtungen, war ihm ein Vorbild in den kompositorischen Verfahren, nicht in der literarischen Hinterlegung seiner Partitur. Romantisch beginnt die Symphonie: Sie setzt nicht mit einem entschiedenen »Hier bin ich!« ein, sondern nähert sich, als käme sie, längst vorhanden, aus der Ferne oder erhebe sich aus der Stille. Romantisch sind danach die Gesten und der Ton des Aufschwungs, die hochgemute Stimmung, in die sich der erste Satz immer wieder steigert; zwei Mal fordert Dvořák »Grandioso«. Romantisch sind aber auch die Abbrüche und das Versickern, aus denen sich die Musik wieder sammelt – so im Vorfeld des zweiten Themas und der Durchführung im ersten Satz.

Antonín Dvořák, 1870

Romantisch ist das Zwielicht, das offen und im Hintergrund Regie führt: Sein Urbild ist der Charaktergegensatz von Dur und Moll; er wirkt großräumig im Verhältnis von Exposition und Durchführung im eröffnenden Allegro moderato, in der Konstellation von Rahmen- und Mittelteil des Adagios, und in der Beziehung des zentralen zu den beiden Außensätzen. In der engeren Ereignisfolge wirkt die Ambivalenz eher indirekt. Der erste Satz hat eigentlich zwei Tonarten, Es-Dur und Ges-Dur, letzteres ist die parallele Durtonart von es-Moll und ist eng verwandt mit Des-Dur, in dem der Mittelteil des zweiten Satzes steht. Dur und Moll sind wie zwei Sphären mehrfach verschränkt – Dvořák schafft ein harmonisches Konzept, das die Zentrierung auf eine Tonart lockert und teilweise durch die Spannung zwischen tonalen Räumen ersetzt. Diese Neuorientierung sollte wenige Jahrzehnte später bei Komponisten wie Béla

Diese Symphonie habe ich im Jahre 1872 geschrieben und ein Jahr später habe ich ... habe ich gleich ... verbrannt ... Teil. Es hat ... nicht gefallen ... davon habe ich in einer Legende verwendet. Schade!

Antonín Dvořák, Bemerkung auf dem Titelblatt des Autographs, zum Teil radiert

Bartók Früchte tragen. Romantisch ist schließlich der weitgehende Verzicht auf den musikalischen Disput zwischen gegensätzlichen Themen. An seine Stelle treten Metamorphosen und dramatische Bewegung. Im Kopfsatz geht das zweite Thema wie ein Kommentar aus Figuren des ersten hervor, es wird nicht als Widerspruch, sondern als Stufe einer Generationenfolge musikalischer Gedanken eingeführt. Weite Strecken des ersten, vor allem aber des letzten Satzes sind nach klassischen Begriffen Übergänge oder Überleitungen, also Passagen zwischen dem Substanziellen der Themen und ihrer Verarbeitung. Das Kräftespiel von vorandrängender Bewegung und musikalischer Gestalt – die eine kommt ohne die andere nicht aus – entscheidet erstere für sich. Musik wird zum dramatischen Prozess und nähert sich jenseits alles Inhaltlichen literarischen Prinzipien an.

Der Eindruck der neuesten Werke dieses Komponisten ist nahezu atemberaubend; dann wieder stellen sie die Aufmerksamkeit und Aufnahmefähigkeit ihres Publikums auf eine harte Probe. Dem Komponisten steht ein Überfluss an Ideen zu Gebote, und er reicht sie uns immer mit vollen Händen dar, wie eine Art Crösus. Seine schöpferische Fantasie präsentiert sich hier [in der Dritten Symphonie] in herrlichstem Glanz. [...] Das Adagio ist der am meisten organische und geniale Satz. Hier öffnet der Komponist sein tiefstes Inneres und ergreift uns voll und ganz. Der erhabene Anstieg mit seinem zweiten Thema in Cis-Dur, das ganz natürlich aus dem ersten hervorgeht, erinnert an die Größe des Beethoven'schen Geistes.

Ludevít Procházka, 1874

Der Kritiker der ›Narodní listy‹ (Volksblatt), der Komponist, Dirigent und Publizist Ludevít Procházka, rühmte die Dritte für ihren leidenschaftlichen, begeisternden Charakter, ermahnte den Komponisten aber zu mehr formaler Disziplin; ihre drei Sätze verglich er mit drei Tondichtungen, die durch Dramaturgie und motivische Beziehungen miteinander verbunden sind. Für den zweiten und dritten Satz kann man dies leicht nachvollziehen. »Wie ein Kondukt« hätte Gustav Mahler wohl über das Adagio, den zentralen und längsten Satz, geschrieben. Es ist mehr als ein Trauermarsch, es ist eine Trauerszene; sie enthält in der Tradition des Requiems Passagen der Klage, des Schreckens und des Trotzes, aber auch Tröstliches, das was am Ende der Totenmesse mit dem »In paradisum te deducant angeli« (Ins Paradies mögen Engel dich geleiten«) erbeten und erhofft wird. Harfen und Hörner schaffen den Klang der Entrückung und Verklärung, mit dem das Adagio schließlich verklingt. Hier findet, wie im Trauermarsch einer anderen Es-Dur-Symphonie, Beethovens Dritter, die Peripetie, die Wendung zum Erfreulichen, statt.

Das Finale erhält bei Dvořák die Gestalt des Tanzes, besser gesagt: einer Tanzszene, denn auch dort ist die Bewegung, ist der »Élan vital« das Bestimmende. Es enthält auch Wesenszüge des symphonischen Scherzos, das Dvořák daher nicht als gesondertes Stück komponierte. Zeitgenossen kritisierten dies, doch Dvořák blieb bei der Dreisätzigkeit seiner Dritten, selbst als er sie 1887 überarbeitete, da und dort knapper fasste, anders instrumentierte und so die Version herstellte, die 1912 posthum gedruckt wurde und seitdem den (leider seltenen) Aufführungen zugrunde liegt. Der Tanz ist in Smetanas ›Verkaufter Braut‹ das Medium, in dem die Überwindung der persönlichen Not, die individuelle Freude in der fröhlichen Gemeinschaft gefeiert wird. Diese gesellschaftliche Perspektive ist auch dem Finale von Dvořáks Dritter Symphonie eingeschrieben.

Deutschlandfunk Kultur

Das Konzert im Radio

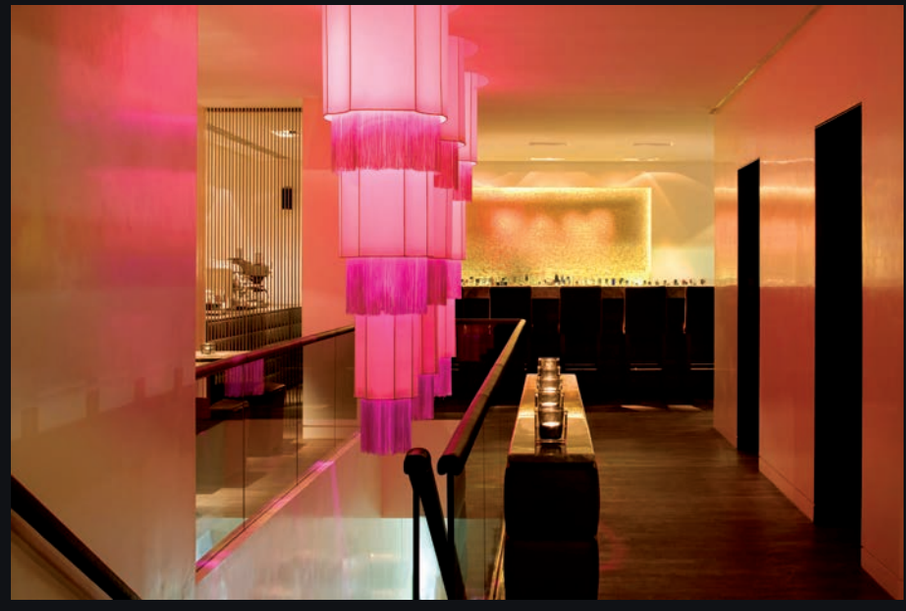
Aus Opernhäusern,
Philharmonien
und Konzertsälen.
Jeden Abend.

Konzert
Sonntag bis Freitag
20.03 Uhr

Oper
Samstag
19.05 Uhr

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

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

Die Künstler

JAKUB HRŮŠA

dirigierte das DSO erstmals 2007 in der Reihe ›Debüt im Deutschlandfunk Kultur‹ und arbeitet seitdem regelmäßig mit dem Orchester zusammen. Zuletzt interpretierte er im Juni 2019 Mahlers Sechste Symphonie. Nach Assistenzen bei den Chefdirigenten der Tschechischen Philharmonie und der Position als Musikdirektor der Prager Philharmoniker (2009 bis 2015) leitet er seit Sommer 2016 als Chefdirigent die Bamberger Symphoniker; außerdem ist er Erster Gastdirigent des Philharmonia Orchestra und der Tschechischen Philharmonie. Er wird von den führenden europäischen, amerikanischen und japanischen Konzertorchestern regelmäßig eingeladen. Als Operndirigent kann er auf erfolgreiche Engagements an den Opernhäusern in Wien, Prag, London, Frankfurt und Kopenhagen zurückblicken, bei der Glyndebourne Festival Opera war er wiederholt zu Gast.

TOMÁŠ JAMNÍK

konzertiert erstmals mit dem DSO. Er studierte an der Prager Akademie der Künste, an der Leipziger Hochschule für Musik und Theater und bei Jens Peter Maintz an der Universität der Künste Berlin. 2006 gewann er den Musikwettbewerb des Prager Frühlings, außerdem wurde er mit dem Tschechischen Rundfunkpreis und dem Oleg-Podgorny-Preis ausgezeichnet. Inzwischen hat er sich als Partner renommierter Orchester in Europa, den USA und Japan etabliert. Als Kammermusiker tritt er mit Künstler*innen wie Leif Ove Andsnes, Magdalena Kožená und dem Pavel-Haas-Quartett auf. Er engagiert sich als Interpret klassischer und zeitgenössischer Musik und ist als Pädagoge und Musikvermittler aktiv. Er spielt ein Lorenzo-Storioni-Instrument von 1784 aus der Privatsammlung von Aleš Voverka.

Das **DEUTSCHE SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN**

hat sich in den bald 75 Jahren seines Bestehens durch Stilsicherheit, Engagement für Gegenwartsmusik sowie durch CD- und Rundfunkproduktionen einen international exzellenten Ruf erworben. Gegründet 1946 als RIAS-Symphonie-Orchester, wurde es 1956 in Radio-Symphonie-Orchester Berlin umbenannt. Seinen heutigen Namen trägt es seit 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. 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 ROC.

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
Marina Grauman
1. Konzertmeisterin
Byol Kang
Konzertmeisterin
N. N.
stellv. Konzert-meister*in
Olga Polonsky
Mayu Nihei*
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
Divna Tontić
Johanna Schreiber

Bratschen
Igor Budinstein
1. Solo
Annemarie Moorcroft
1. Solo
Sarina Zickgraf*
stellv. Solo
Verena Wehling
Leo Klepper
Andreas Reincke
Lorna Marie Hartling
Henry Pieper
Birgit Mulch-Gahl
Anna Bortolin
Eve Wickert
Thaïs Coelho
Viktor Bátki

Violoncelli
Mischa Meyer
1. Solo
Valentin Radutiu
1. Solo
Dávid Adorján
Solo
Adele Bitter
Mathias 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
Matthias Hendel
Ulrich Schneider
Rolf Jansen
Emre Erşahin

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
Paolo Mendes
Solo
Bora Demir
Solo
Ozan Çakar
stellv. Solo
Sarah Ennouhi*
stellv. Solo
Barnabas Kubina
Georg Pohle
Joseph Miron
Antonio Adriani

Trompeten
N. N.
Solo
Falk Maertens
Solo
Joachim Pliquett
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

* Zeitvertrag

LINN

Robin Ticciati und das DSO präsentieren gemeinsam mit Louise Alder ein fesselndes Programm mit Werken von Richard Strauss.

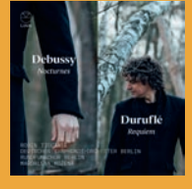
CKD 640

Tod und Verklärung, Don Juan, Sechs Lieder op. 68

— EBENFALLS ERHÄLTLICH —

CKD 610

CKD 620



CKD 623

outhere MUSIC
www.outhere-music.com

Alle Alben sind in Studio-Master-Qualität erhältlich bei
www.linnrecords.com
Im Vertrieb von Note 1

note 1 music
www.note1-music.com

Konzertvorschau

Fr 6.11., Sa 7.11. / 20 Uhr / Philharmonie
Takemitsu ›Archipelago S.‹
Mahler ›Das Lied von der Erde‹, für Soli und Ensemble bearbeitet von Glen Cortese
SIR SIMON RATTLE (Mahler)
ROBIN TICCIATI (Takemitsu)
Magdalena Kožená – Mezzosopran
Andrew Staples – Tenor

Festival ›Wiener Perspektiven‹ 13. – 21. November

Fr 13.11. / 20 Uhr / Philharmonie
Konzert I
Mozart Ouvertüre zur Oper ›Die Zauberflöte‹
Zemlinsky Sechs Gesänge für mittlere Stimme, bearbeitet für Kammerorchester von Erwin Stein und Andreas N. Tarkmann
Mozart ›Maurerische Trauermusik‹ KV 477
Schönberg ›Lied der Waldtaube‹ aus ›Gurre-Lieder‹ für Mezzosopran und Kammerorchester
Mozart Symphonie Nr. 36 C-Dur ›Linzer‹
ROBIN TICCIATI
Julie Boulianne – Mezzosopran (Zemlinsky)
Karen Cargill – Mezzosopran (Schönberg)

Sa 14.11. / 20 Uhr / Philharmonie
Konzert II
Mozart Sinfonia Concertante Es-Dur für Violine, Viola und Orchester KV 364
Mahler Lieder aus ›Des Knaben Wunderhorn‹, für Kammerorchester bearbeitet von Klaus Simon
ROBIN TICCIATI
Alina Pogostkina – Violine
Timothy Ridout – Viola
Dorothea Röschmann – Sopran
John Relyea – Bass

Fr 20.11. / 20 Uhr / Philharmonie
Konzert III
Mozart Ouvertüre zur Oper ›Idomeneo‹
Mahler ›Rückert-Lieder‹, für tiefe Stimme und Kammerensemble transkribiert von Eberhart Kloke
Mozart Klarinettenkonzert A-Dur
Webern Vier Lieder für Gesang und Orchester op. 13
Mozart Ballettmusik aus ›Idomeneo‹
ROBIN TICCIATI
Matthias Goerne – Bariton (Mahler)
Yeree Suh – Sopran (Webern)
Stephan Mörth – Klarinette

Sa 21.11. / 20 Uhr / Philharmonie
Konzert IV
Schönberg ›Pierrot lunaire‹ für Sprechstimme und Kammerensemble
Mozart Symphonie Nr. 41 C-Dur ›Jupiter‹
ROBIN TICCIATI
Anu Komsi – Sopran

Karten, Abos und Beratung

Besucherservice des DSO
Charlottenstraße 56 / 2. OG
10117 Berlin / am Gendarmenmarkt
Öffnungszeiten Mo bis Fr 9 – 18 Uhr
T 030 20 29 87 11 / F 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
Interim-Management
Moritz Brüggemeier (Künstlerische Planung), Benjamin Dries (Kommunikation), Stephan Popp (Finanzen), Thomas Schmidt-Ott (Strategische Planung)
Künstlerisches Betriebsbüro
Moritz Brüggemeier, Annegret Eberl, Christian Reichart
Orchesterbüro Konstanze Klopsch, Marion Herrscher
Marketing Tim Bartholomäus
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit Benjamin Dries, Daniel Knaack
Musikvermittlung Eva Kroll
Notenarchiv Renate Hellwig-Unruh
Orchesterwarte Kai Steindreischer, Shinnosuke Higashida

Programmhefte Habakuk Traber
Redaktion Benjamin Dries, Daniel Knaack
Redaktionelle Mitarbeit Anna Nolte
Artdirektion Stan Hema, Berlin
Satz Susanne Nöllgen
Fotos Jörg Brüggemann / Ostkreuz (Titel), Petra Klačková (Hrůša), Herbert Slavík (Jamník), Peter Adamik (DSO), DSO-Archiv (sonstige)

© Deutsches Symphonie-Orchester Berlin 2020
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

ROC Rundfunk Orchester Chöre