

A portrait of Robin Ticciati, a man with curly dark hair, smiling and wearing a dark jacket over a blue shirt. The background shows a cityscape under a clear blue sky.

# Ticciati

Deutsches  
Symphonie  
Orchester  
Berlin

**Robin Ticciati**

**GrauSchumacher Piano Duo – Klaviere**

**Jens Hilse, Henrik M. Schmidt – Schlagzeug**

**Bartók: Konzert für zwei Klaviere, Schlagzeug  
und Orchester / Beethoven: Symphonie Nr. 4**

**Mo 21.9., 20 Uhr, Philharmonie**

## Mo 21.9. / 20 Uhr / Philharmonie

### Béla Bartók (1881–1945)

Konzert für zwei Klaviere, Schlagzeug und Orchester BB 121 (1937/1940)

- I. Assai lento – Allegro molto
- II. Lento, ma non troppo
- III. Allegro non troppo

Für die Uraufführung werden zwei verschiedene Daten angegeben:

14. November 1942 in der Royal Albert Hall, London, durch das London Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Sir Adrian Boult; Solisten: Louis Kentner und Ilona Kabos (Klavier), Ernest Gillegin und Frederick Bradshaw (Schlagzeug).

21. Januar 1943 in der New Yorker Carnegie Hall durch das New York Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Fritz Reiner; Klaviersolisten: Béla Bartók und seine Frau Ditta Pásztory.

### Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Symphonie Nr. 4 B-Dur op. 60 (1806)

- I. Adagio – Allegro vivace
- II. Adagio
- III. Allegro vivace
- IV. Allegro ma non troppo

Erste Aufführung im März 1807 im Palais des Fürsten Franz Joseph von Lobkowitz in Wien.

Erste öffentliche Aufführung am 15. November 1807 im Wiener Burgtheater.

### ROBIN TICCIATI

GrauSchumacher Piano Duo – Klaviere

Jens Hilse – Schlagzeug

Henrik M. Schmidt – Schlagzeug

Konzert in Zusammenarbeit mit



Berliner Festspiele  
Musikfest Berlin

Mit freundlicher Unterstützung durch



**Dauer der Werke** Bartók ca. 27 min / Beethoven ca. 35 min

**BTHVN  
2020**

Konzert im Rahmen des Jubiläumsjahres BTHVN2020 mit freundlicher Unterstützung durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien



Deutschlandfunk Kultur

Das Konzert wird von Deutschlandfunk Kultur aufgezeichnet und am 22. September ab 20.03 Uhr gesendet. UKW 89,6 / DAB+ / online / App

## Zeit der Kreativität

Es ist mir eine unbeschreibliche Freude, dass wir uns wieder in der Berliner Philharmonie musikalisch begegnen können: Sie, unser engagiertes, kritisches Publikum, und wir, die Musikerinnen und Musiker des DSO unter meiner Leitung. Es ist zwar alles ganz anders als vor einem guten halben Jahr, als wir hier zuletzt spielen konnten: Wir müssen auf Abstand bleiben – Sie im Saal, wir auf der Bühne; wir müssen Kartenkontingente begrenzen und Programme verkürzen. Aber wir können das Erlebnis Musik wieder direkt und ohne mediale Vermittlung mit Ihnen teilen. Darüber sind wir sehr froh.

Am heutigen Abend präsentieren das DSO und ich erstmals eine Beethoven-Symphonie. Dabei setzen wir die Linie fort, die wir mit Händels ›Messias‹ begonnen und mit Mozarts letzten Symphonien weitergeführt haben: Die Streicher spielen auf Darmsaiten, die Blechbläser auf Naturhörnern und -trompeten. Die Vierte eignet sich für diesen Weg besonders gut, denn in ihr erprobte Beethoven sein neues Klangideal von der Seite der Differenzierung und Nuancierung, der Dialoge und Hell-Dunkel-Kontraste – und im Finale auch von der konzertanten Virtuosität her: Sie ist ein Werk des Klangexperiments. – Den ersten Teil mussten wir den veränderten Bedingungen anpassen. Mit Andreas Grau und Götz Schumacher haben wir ein exzellentes Klavierduo als Partner, das die notwendige Programmänderung mitträgt, und so können wir an einen großen Komponisten der Moderne erinnern: Béla Bartók starb vor 75 Jahren, am 26. September 1945, im New Yorker Exil. Im Konzert für zwei Klaviere, Schlagzeug und Orchester sammeln sich verschiedene Aspekte seiner Modernität wie in einem Brennspiegel.

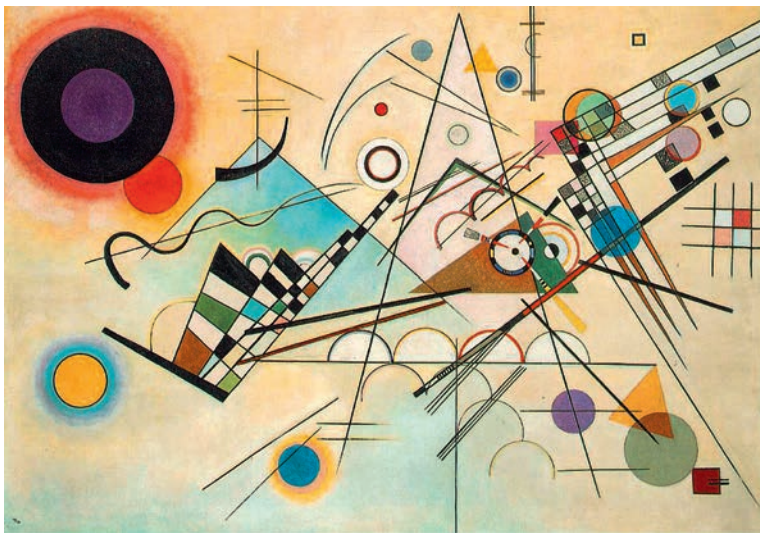
Wir hoffen natürlich, Ihnen die Programme möglichst so, wie wir sie mit unserer Saisonbroschüre in Aussicht gestellt haben, anbieten zu können. Doch selbst wenn wir sie den neuen Gegebenheiten anpassen müssen: Wir haben im vergangenen halben Jahr gelernt, flexibel auf veränderte Situationen zu reagieren und Chancen, Neues zu schaffen, kreativ zu nutzen. Aufgrund dieser Erfahrung können Sie sicher sein: Auch mit geänderten Programmen werden wir Ihnen außergewöhnliche ästhetische Erfahrungen ermöglichen.

Ihnen und uns allen wünsche ich einen guten Start in eine besondere Saison!  
Ihr  
Robin Ticciati



# Kontraste

von Habakuk Traber



»Komposition VIII«, Gemälde von Wassily Kandinsky, 1923

Ein Programm der Gegensätze: hier Beethovens klassisches Orchester in betont knapper Besetzung, dort Bartóks Ensemble, bei dem Perkussion und Klavier dominieren, während die traditionell tragenden Instrumente – Streicher und Bläser – als räumlich-suggestive Erweiterung fungieren. Bartók unterstreicht die Klangverhältnisse in seinem Konzert durch die Sitzordnung: Klaviere vorn, Schlagzeug dahinter, dann das Orchester. In dieser Perspektive spiegelt sich auch die Geschichte des Werks wider. Von 1926 bis 1939 komponierte Bartók das Klavierkompendium »Mikrokosmos«. 153 Stücke ordnete er von Anfängerübungen bis zu anspruchsvollen Konzertwerken nach fortschreitendem Schwierigkeitsgrad an. Den Lernenden vermittelte er zugleich ein Kompendium des klassischen und modernen Tonsatzes. Bei der Arbeit kam ihm die Idee, das mehrbändige Opus mit einem Werk für Klavier und Schlagzeug zu krönen; die perkussive Natur des Tasteninstrumentes wurde in vielen Kompositionen der 1920er- und 1930er-Jahre betont. Noch vor Abschluss des »Mikrokosmos« verwirklichte er das Vorhaben; die Bitte der Baseler Ortsgruppe

## Béla Bartók Konzert für zwei Klaviere, Schlagzeug und Orchester

### Besetzung

2 Klaviere;  
Schlagwerk, 2 Spieler:  
3 Pauken, Xylophon, Kleine Trommel mit Schnarrsaiten, Kleine Trommel ohne Schnarrsaiten, Hängendes Becken, Becken, Große Trommel, Triangel, Tamtam;  
2 Flöten (2. auch Piccolo), 2 Oboen (2. auch Englischhorn), 2 Klarinetten, 2 Fagotte (2. auch Kontrafagott), 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Celesta, Streicher

der IGNM (Internationale Gesellschaft für Neue Musik), ihr ein Jubiläumswerk zum zehnjährigen Bestehen zu schreiben, kam ihm dazu wie gerufen. Bald erkannte er, dass ein Klavier allein kein angemessenes Gegengewicht zu einem differenzierten Schlagwerk schaffen könne. So entstand im Sommer 1937 die Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug. Die Uraufführung am 16. Januar 1938, bei der Bartók und Ditta Pásztory, seine zweite Frau, erstmals als Duo auftraten, fand ungeteilten Beifall.

1940 entschlossen sich Bartók und seine Familie zum Exil in den USA. Die Lage dort war schwierig, von Kompositionshonoraren und -tantiemen konnten sie nicht leben. Das Ehepaar hoffte auf Einkünfte aus gemeinsamen Konzerten. Um ihre Auftrittschancen mit Orchestern zu erhöhen, schlug Bartóks Verleger Hans W. Heinsheimer vor, die Sonate von 1937 zu einem Konzert für zwei Klaviere, Schlagzeug und Orchester auszubauen. Der Komponist tat dies noch 1940. Der ursprünglichen Besetzung fügte er ein Orchester klassischer Größe hinzu; er nutzte es zur weiteren Differenzierung von Dynamik und Klangfarben, zur Verstärkung und Verfeinerung der Raumwirkung; die Schlagzeug- und Klavierparts ließ er weitgehend unverändert. Die Erstaufführung am 21. Januar 1943 in der New Yorker Carnegie Hall war sein letzter Auftritt als Pianist. Danach verhinderte seine Leukämie-Erkrankung jedes weitere Konzertieren.

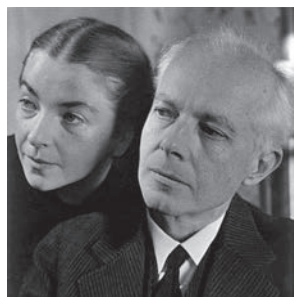
Nannte der Künstler den »Mikrokosmos« »eine Reihe verschiedener Stücke, die eine Welt ausmachen«, so kann man Sonate und Konzert als Makrokosmos verstehen, in dem sich die Welt seines musikalischen Denkens zu einem Werk kondensiert. Bartók, der von Debussy inspirierte Klangforscher, entwickelt mit dem Verlangen nach bisher ungehörten Farben und Nuancen auch ein verändertes Bewusstsein für die musikalische Harmonik: Diese bezieht er nicht länger nur auf Akkorde und ihre Folgen, sondern auf Ereignisfelder und ihr Verhältnis zueinander. Markante Zusammenklänge artikulieren einerseits den Formverlauf, färben andererseits melodische Linien, wenn diese sich in Akkordparallelen bewegen; sie wirken im Kleinen wie im Großen. Das gewandelte Harmonieverständnis demonstriert vor allem die Klangkomposition des zentralen Satzes, eines naturmystischen Nachtstücks. Von der rhythmisch unregelmäßigen Kulisse des Schlagwerks über weit auseinander gezogene Akkordbrechungen zu Vogelschlagfiguren von Klavieren, Streichern und Xylophon bis zum Rauschen rasender Skalen und Glissandi reicht das Harmoniespektrum; es umfasst alles vom Geräusch bis zum gestochen scharfen Ton. Das Klanggeschehen gruppiert sich nicht mehr allein um eine Haupttonart, sondern gleicht dem Durchfahren landschaftsartiger

Die Schlagzeugstimmen nehmen eine den beiden Klavierstimmen ebenbürtige Stellung ein. Die Rolle des Schlagzeugklangs ist verschiedenartig: in vielen Fällen ist er nur eine Farbnuance zum Klavierklang, in anderen verstärkt er wichtige Akzente; gelegentlich bringt das Schlagzeug kontrastpunktische Motive gegen die Klavierstimmen, und häufig spielen namentlich die Pauken und das Xylophon sogar Themen als Hauptstimme.

Béla Bartók, 1938

Die Thematik der drei Sätze scheint durch Folklore inspiriert zu sein; sie erfährt aber im Verlaufe des in seiner feurigen Rhythmik wahrhaft aufwühlenden Stückes geistreiche Durchführung und Verwandlung. Die Hörschaft [...] grüßte das imponierende Werk und die autoritativen Interpreten mit stürmischem Beifall und erzwang so die Wiederholung des letzten Satzes.

Willi Reich, 1938 (Kritik zur Uraufführung der Sonatenfassung)



Ditta Pásztory-Bartók und Béla Bartók, 1938

Die zwei Wurzeln unserer Kunst haben ihren Ursprung in der Volksmusik und in der neuen französischen Musik.

Béla Bartók, 1921

Zonen. Harmonik wird zur Methode, den Kosmos musikalischer Möglichkeiten und die Kräfte, die in ihm wirken, auf ein Werk hin zu bündeln; sie bleibt nicht nur ein räumliches Phänomen, sondern wird auch zum Medium der Zeiterfahrung.

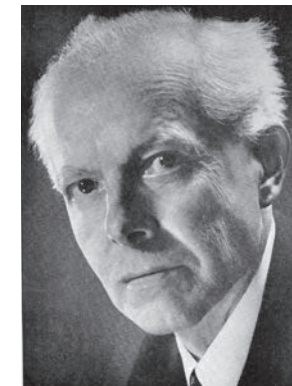
1939 erklärte Bartók, sein Ideal bestehe in der Synthese von Debussy, dem Erneuerer des harmonischen Bewusstseins, von Beethoven, dem Erneuerer der Form, und von Bach, dem Erneuerer des Kontrapunkts. Die Sonate erfüllt es. Die Kunst der Polyphonie, des Wechsel- und Ineinanderspiels melodischer Linien stellt in ihr die notwendige Gegenkraft zur harmonischen Raumzeit-Erfahrung her. Meist sind die Linien, die sich verflechten, aus einem Grundmodell gewonnen, das sich in die Vielstimmigkeit verzweigt. Sie werden im Kanon geführt, mit ihrem Spiegelbild konfrontiert, im ersten und dritten Satz zu Fugen, der Meisterdisziplin des Kontrapunkts, verdichtet. Manchmal sind sie so ineinandergefügt, dass sie sich gegenseitig das Reglement der Taktbetonungen streitig machen. Damit haben sie Teil an Bartóks rhythmischem Raffinement.

Es resultiert aus jahrzehntelanger Erforschung alter Volksmusiktraditionen vor allem in Osteuropa. Dort begegnete er komplexen Rhythmen, die Zusammensetzung und Betonungsstruktur ändern können. Ein Siebenertakt etwa kann als 3+4, 4+3 oder 2+3+2 gestaltet werden. Diese Erfahrung setzt Bartók im Kopfsatz strukturbildend ein. Der bewegt sich im 9/8-Takt, den Bartók unterschiedlich ausdeutet, im ersten Allegro-Thema als 4/4-Takt mit überzähligem Schlag – einer Pause, die Verrückungen der Aktionschichten gegeneinander ermöglicht. Das Thema wirkt mit seinen kurzen Motiven kräftig skandierend. Den ruhigeren, melodiebetonten Seitengedanken bestimmen dagegen zusammengesetzte Rhythmen; neun wird gedeutet als 4+2+3, 2+3+4, 2+2+2+3, selten als 4+5. Dennoch bleibt eine übersichtliche Vers- und Strophengliederung erhalten, wie es sich für ein liedhaftes Thema gehört. Für das dritte Thema, die sogenannte Schlussgruppe, wählte Bartók die einfachste Deutung der Neun: 3 mal 3, und erzeugt, verbunden mit einem forcierten Tempo, einen jazzartigen Drive. Rhythmus und Zeitmaß verleihen den Themen ihr Profil. Aus ihnen formt Bartók einen Satz nach klassischem Sonatenmuster mit den drei Teilen Exposition, Durchführung und Reprise. In der Mitte, der Durchführung, kombiniert er Elemente aus der Einleitung, dem Haupt- und dem Seitenthema, aber nicht aus der Schlussgruppe. Aus ihr entwickelt er am Ende der Reprise eine ausge dehnte, jazzige Fuge, und öffnet damit die Form als sich weitende Perspektive, die er mit einem Rückgriff auf das Hauptthema zum brillanten Satzschluss abfängt.

Mit dem Finale deutet er die Sonatenform anders. Die Themen grenzt er nun weniger scharf voneinander ab. Die drei Formteile gleichen Rotationen, Ansichten der Themenfolge, bei denen die Hörer der Musik unterschiedlich nahe scheinen. Die Fuge, die im ersten Satz die Perspektive auf den Schluss hin weitet, liegt im Finale am Ende der Durchführung und steigert diese Richtung Reprise. Am Ende verklingen Satz und Werk in einem gedehnten Abschied. – Der zweite und dritte Satz sind zusammen so lang wie der erste. Dies korrespondiert mit der Tatsache, dass das zweite, sangliche Thema des Kopfsatzes im zweiten Satz, das dritte im tänzerischen Charakter des Finales weitergeführt wird. Bartók greift damit ein Formkonzept auf, das sich etwa in Brahms' Solokonzerten findet. Seine Ästhetik baut auf der Tradition auf und untersucht auf ihrer Basis die Grundgegebenheiten der Musik neu. Auf diesem Weg gelangt er oft zu ähnlichen Resultaten wie die musikalische Avantgarde, gegen die er oft ausgespielt wurde. Schönberg begründete seine Zwölftontheorie mit der Wahrnehmung des musikalischen Raums; auch Bartók vermaß diesen neu – mit einem System tonaler Klangachsen. Den Goldenen Schnitt wandte er nicht nur auf Proportionen von Zeit und Form, sondern auch auf Klänge an. Dass verschiedene Dimensionen musikalischer Ereignisse einer höheren Einheit entspringen, war eine Devise seriellen Komponierens. Bartók, der Folklorist, hatte Teil an verschiedenen Tendenzen der Neuen Musik. In der Klavier-Schlagzeug-Sonate und dem -Konzert führt er sie zusammen.

#### Klassizität des Widerspruchs: Beethovens Vierte Symphonie

Die Vierte »ist aus heutiger Sicht unter den Beethoven'schen Symphonien die am wenigsten populäre« (Dieter Rexroth). Dies ist der Beethoven-Rezeption im Allgemeinen, nicht dem Werk geschuldet. Denn für Komponisten, die symphonische Wege neben und nach Beethoven suchten, war die Vierte von wesentlicher Bedeutung. Schubert schrieb 1819 die Einleitung zum ersten Satz aus dem Stimmenmaterial ab; er wollte genau wissen, was da vor sich geht. Mendelssohn wählte sie 1835 für sein Antrittskonzert als Leipziger Gewandhauskapellmeister. Schumanns Erste teilt mit ihr die Grundtonart und unterstreicht die Verbindung durch auffällige strukturelle, dramaturgische und ideelle Reminiszenzen. Mahlers Erste mag man in Dimension und Zieltonart an die Seite von Beethovens Neunter stellen, ihre Einleitung mit dem langen Halteton und den vorsichtig eingezeichneten Linien hat jedoch ebenso wie das erste Thema direkte Vorbilder in der Vierten. Mit ihr verbindet sich in jüngerer Zeit ein Wandel im Verständnis von Beethovens Klangidealen. Sir Roger Norringtons Einspielung war in dieser Hinsicht eine Pioniertat. Christoph von Dohnányi, dessen Großvater noch Kopisten des späten Beethoven kannte und seinem



Béla Bartók vor seiner Abreise in die USA, 1940

Inmitten der Polarität der äußeren Sätze – zwischen These und Antithese – bildet der langsame Satz sozusagen den archimedischen Punkt der Bartók'schen Werke der Reifezeit.

Ernő Lendvai, 1971

#### Ludwig van Beethoven Symphonie Nr. 4

##### Besetzung

Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Streicher



Ja, liebt ihn [Beethoven] nur, liebt ihn so recht – aber vergesst nicht, dass er auf dem Wege eines jahrelangen Studiums zur poetischen Freiheit gelangte und verehrt seine nie rastende moralische Kraft. [...] Geht auf den Grund des Schaffens zurück, beweist sein Genie nicht mit der letzten Symphonie, so Kühnes und Ungeheures sie ausspricht [...] – eben so gut könnt ihr das mit der ersten oder mit der griechisch-schlanken in B-Dur!

Robert Schumann, 1834



Ludwig van Beethoven, Gemälde (Ausschnitt) von Joseph Willibrord Mähler, 1804

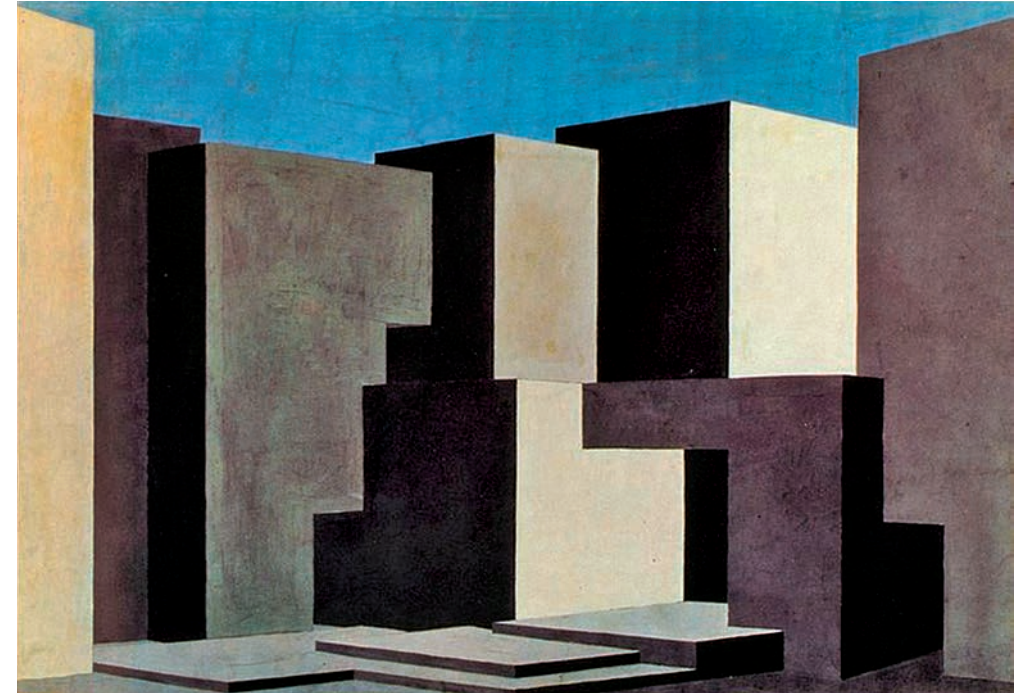
Die B-Dur-Symphonie schloss [das Programm des Gewandhausorchesters unter Mendelssohns Leitung] mit der Wirkung, die alle Beethoven'schen machen: ob denn nämlich die ebengehörte nicht auch seine schönste sei.

Robert Schumann, 1840

Enkel von Gesprächen mit ihnen erzählte, schärfte durch Studien des Autographs und der ersten Aufführungen seine Vorstellung von Beethovens Klangdenken. Abseits der Rezeptionsgeschichte, die man in Zahlen misst, gibt es eine andere, die nach der Bedeutung des Werks fragt, nicht nach der Stellung im verklärenden, verhärtenden Bild vom Titanen Beethoven.

Dieses wertete die Vierte zum lyrisch-heiteren Intermezzo zwischen den heroischen Großtaten der Dritten (»Eroica«) und Fünften ab. Sie ist mehr. Beethoven komponierte Stücke einer Gattung zwar nicht so konsequent in Gegensatzpaaren, wie Brahms das später tat, aber er ließ nicht selten einem Werk ein dialektisch ergänzendes folgen, am deutlichsten im Fall der Fünften und Sechsten Symphonie (»Pastorale«), die er als komplementäre Äußerungen teilweise nebeneinander ausarbeitete. So eng ist das Verhältnis der Vierten zur Dritten nicht. Die Arbeit an ersterer begann rund zweieinhalb Jahre nach Abschluss der »Eroica«; zwischen beiden lag ein Großprojekt: Komposition, Premiere, Revision und erneute Premiere der Oper »Leonore« (später »Fidelio«). Dennoch lässt die Vierte Korrespondenzen zur Dritten erkennen: Dem sprengenden Experimentiergeist und den formalen Hybridbildungen setzt sie eine klassizistische Anlage mit transparentem Orchestersatz entgegen – das, was Schumann »griechisch-schlank« nannte. Der klassischen Antike wandte sich Beethoven in der »Eroica« stofflich zu: Eine Version des Prometheus-Mythos grundiert ihre Dramaturgie; die Vierte folgt dagegen Idealen von Form, Maß und Proportion.

Ihre Beziehung zum Drama weist in eine andere Richtung: B-Dur ist im »Fidelio« die Tonart der Gefangenenszenen gegen Ende des ersten Akts; Furcht und Lichtblicke, Verzweiflung und Hoffnung spielen dort ineinander. Das schnelle SymphonietHEMA, das im Kopfsatz aus der Einleitung herausgeschleudert wird, kann man als Fortsetzung des Orchesternachspiels zum Finale I der Oper deuten, und die Gesten, denen das Perpetuum mobile des Finales entspringt, mögen wie schwungvoll befreite Motive aus dem Instrumentalpart des »Gefangenenchors« gehört werden, Reminiscenzen reichen bis zum Kolorit der Fagottsoli. Für den Beethovenforscher Harry Goldschmidt »weist der erste Satz der Symphonie alle Züge einer vierten »Leonore«-Ouvertüre auf: breite, beklemmend düstere Einleitung – befreiender, jubelnder Allegro-Satz«. Die langsame Moll-Introduktion erfasst das Dunkel in Tonart, Klangfarbe und angstvoller Bewegung, aber auch symbolisch: Zweimal setzt sie an, beim zweiten Mal verpasst sie die melodische Auflösung und trudelt in andere tonale Gefilde; den Rückweg zur Haupttonart ertastet sie in Tonalitäten dicht neben der



eigentlichen, wie es geschehen mag, wenn man in einem lichtlosen Raum Orientierung sucht. Sie ist mehr als ein finsternes Portal, das man hinter sich lässt, wenn man mit dem springenden Allegrothema den symphonischen Innenhof betritt.

Sie wirkt weiter – in Mollpassagen, die sich gegen die Taktbetonungen stemmen, vor allem aber im »Schauerakkord« (dem verminderten Septakkord). Er besteht aus Tönen der harmonischen Mollskala und existiert nur in dreierlei Gestalt; jede kann vier der zwölf Tonarten zugeordnet werden. Er ist die Mehrdeutigkeit schlechthin; Beethoven nutzt dies insbesondere dann, wenn er aus entlegenen Regionen zur Haupttonart zurückfinden will. Dieser Klang schafft Irritationen und hilft sie zu lösen: Musikalisch ist er die Krise par excellence. Immer wieder greift er ein, zieht im ersten und dritten Satz das Spielerische ins Ungewisse. Er ist am Werk, wenn die Musik im Kopfsatz am Ende der Durchführung unter Fortissimoschlägen zu zerfallen droht und sich über Paukenwirbeln allmählich wieder zur Reprise des schnellen Anfangsteils sammelt. Der Durchbruch nach der Einleitung wird hier erneut bekräftigt, Hauptthema und -tonart feiern ihre Auferstehung aus dem Nichts. Im Finale attackiert er die dialogfreudigen Passagen und ist maßgeblich beteiligt, wenn die Musik zu zerbersten

»Fidelio«, 2. Bild, Bühnenbildentwurf für die Krolloper von Ewald Dülberg, 1927

Die Durchführung des ersten Satzes fügt sich in einen Periodenbau, der dem Verlauf eine derartige Stabilität und zugleich Lockerheit verleiht, dass Beethoven daraus ein neues Thema hervorgehen lassen kann, eine hymnische, aber darin verhaltene Gesangsmelodie, die so unvermittelt, wie sie sich plötzlich bemerkbar macht, auch wieder verschwindet.

Dieter Rexroth, 2005

Die großartige Behandlung der Durchführung [im ersten Satz], die ein quasi neues Thema hat, wird [...] in die Immanenz des Satzes ganz hereingezogen. Diese Durchführung erinnert mich immer an die ›Phänomenologie [des Geistes]‹ von Hegel. Es ist, wie wenn die Objektivität und Entfaltung dieser Musik vom Subjekt gesteuert würde, wie wenn es die Musik balancierte.

Theodor W. Adorno, 1948



Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz, einer der wichtigsten Gönner Beethovens. In seinem Wiener Palais wurde die Vierte Symphonie zum ersten Mal aufgeführt. Gemälde von August Friedrich Ölenhainz, spätestens 1804

Der zweite Satz bringt [...] ein vollkommenes Adagio. Über einem verhaltenen Grundrhythmus, der seine wahre Natur zuallerletzt als Paukenmotiv entschleiert, erhebt sich ein breit dahinströmendes Duett. Liebe erscheint in der höchsten Steigerungsform Schiller'scher Idealität.

Harry Goldschmidt, 1975

droht und nur eine verlangsamte Erinnerung an den Finalbeginn behält; manche vernahmen hier musikalischen Humor: »Die Vierte ist so ungebrochen freundlich und hell nicht, wie es pauschale Charakterisierungen gern nahelegen. [...] [In ihr] offenbart sich wieder die für Beethoven so charakteristische, eigensinnige Ambivalenz« (Rexroth), seine »zwei Prinzipien«.

Auch der langsame Satz, lyrisches Zentrum des Werks, steht von Anfang an unter Spannung. Ehe die Ersten Violinen zum ruhigen Melos ansetzen, das die Holzbläser zum Chor ausbauen, erklingt wie von ferne ein Paukenmotiv in den Zweiten Violinen; es gründet den instrumentalen Gesang und enthüllt erst am Schluss seine Herkunft. Seit dem Ersten Klavierkonzert taucht dieser Typus immer wieder auf, besonders oft in »lyrischen« Werken rund um die Vierte; in der Fünften wird er zur Ursubstanz. Im Mittelteil des Adagios leitet er die Entwicklung ein, welche die Musik aufzulösen droht – fängt dann diesen Prozess wieder ab und ruft das Gesangsthema, eine Reminiszenz an Florestans »Kerkerarie«, herbei. – Der dritte Satz trägt ein Janusgesicht. Der Hauptteil blickt mit Dreiklangsmotiven, rhythmischen Verschiebungen, die an den Furiant, einen schnellen slawischen Tanz erinnern, und mit Unsicherheitszonen auf den Kopfsatz zurück. Das Trio zeichnet dem Finalanfang die Konturen vor. Beethoven wertet das Stück dadurch auf, dass er die Rotation Scherzo – Trio – Scherzo um einen zusätzlichen Umlauf zur Fünfteiligkeit erweitert.

Mit dem Finale schuf er ein klassisches Beispiel für die weiträumige Entfaltung knapper musikalischer Gedanken. In den ersten 15 Sekunden sind alle Elemente des Satzes vorhanden: flinke, drängende Bewegung, die sich erst kurz vor Schluss festrennt, Akkordschläge voll rhythmischer Gewalt und die schwingende Melodie. Das Melos wird danach zum zweiten Thema mit seinem Serenadenton und seinen Dialogen ausgebaut; die Klangschläge verbinden sich mit dem »Schauerakkord«, der in die Atmosphäre des Seitengedankens einfällt; und die hurtige Gestik der Anfangsfiguren lässt das Finale selbst dann noch als Perpetuum mobile wirken, wenn sie nicht mehr direkt präsent sind. Alle drei haben Vorboten: die unablässige Bewegung in dem Schwung, mit dem sich das Allegrothema des ersten Satzes aus der Einleitung löst, und in der inneren Unruhe, die das lyrische Melos im zweiten Satz umgibt; Sanglichkeit wirkt im Seitenthema des Finales weiter; die Verbindung der Akkordschläge zu denjenigen des Kopfsatzes ist offenkundig. Trotz aller Brechungen setzt sich der Elan durch und mit ihm die Idee des Prozesshaften in Analogie zu einem wie auch immer abstrakten Handlungsverlauf. Es ist der Drang zur Freude, wohl noch nicht diese selbst.

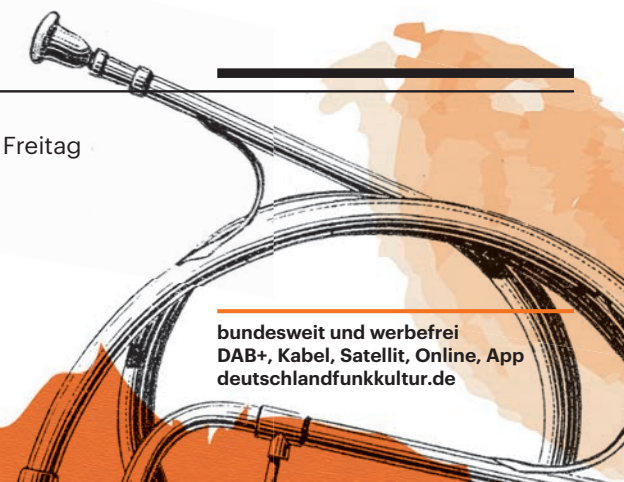
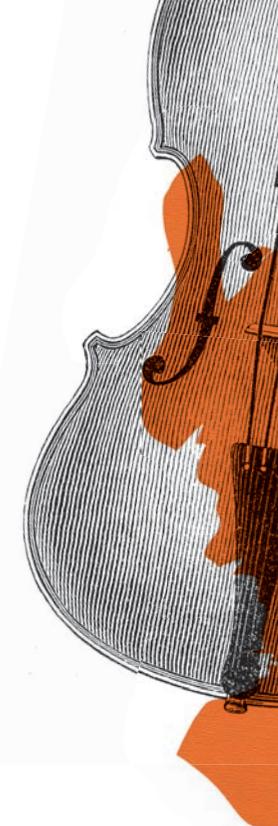
# Das Konzert im Radio

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](http://deutschlandfunkkultur.de)





## Die Künstler

### ROBIN TICCIATI



ist seit der Saison 2017/2018 Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin. Soeben hat er seinen Vertrag für fünf weitere Jahre bis 2027 verlängert. Seit 2014 ist er Musikdirektor der Glyndebourne Festival Opera; von 2009 bis 2018 leitete er das Scottish Chamber Orchestra als Chefdirigent. In der jüngeren Vergangenheit stand er u. a. am Pult der Wiener Philharmoniker, des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks, des Chamber Orchestra of Europe, des Budapest Festival Orchestra, des London Symphony Orchestra und der Tschechischen Philharmonie. Er dirigierte an der Mailänder Scala, der New Yorker Metropolitan Opera New York, der Covent Garden Opera London und bei den Salzburger Festspielen. 2014 wurde er von der Royal Academy of Music in London zum »Sir Colin Davis Fellow of Conducting« ernannt, 2019 als Officer in den Order of the British Empire (OBE) aufgenommen. Zahlreiche CD-Aufnahmen Ticciatis erschienen bei Linn Records: mit dem Scottish Chamber Orchestra Haydn-Symphonien sowie zwei Berlioz-Alben und sämtliche Schumann- und Brahms-Symphonien, mit dem Swedish Radio Symphony Orchestra Berlioz' »L'enfance du Christ«, und mit dem DSO legte er vielbeachtete CDs mit Werken von Bruckner, Debussy, Duparc, Fauré und Duruflé vor. Soeben ist eine neue CD mit Kompositionen von Richard Strauss erschienen.

### Das GRAUSCHUMACHER PIANO DUO



gehört mit seiner perfekten Stilsicherheit von der Klassik bis zur neuesten Musik zu den Spitzenduos seines Fachs. Die langjährige Zusammenarbeit mit dem DSO dokumentieren u. a. drei CDs mit Werken von Bach, Mozart, Liszt, Bartók, Strawinsky und Poulenc. Die Gegenwartsmusik in ihrer Vielfalt liegt Andreas Grau und Götz Schumacher am Herzen. In jüngster Zeit spielten sie Uraufführungen von Luca Francesconi »Machine in Echo«, Richard Deutschs »ictus II« für zwei Klaviere und zwei Schlagzeuger und Philippe Manourys »Le temps, mode d'emploi« für Klavierduo und Elektronik. Das Duo gastiert an namhaften Konzertorten und Festivals wie der Kölner und Berliner Philharmonie, der Cité de la Musique Paris, den Schwetzingen und Salzburger Festspielen, dem Lucerne und Rheingau Festival, der Tonhalle Zürich, dem Klarafestival Brüssel, am Gewandhaus Leipzig, Wiener Konzerthaus, Mozarteum Salzburg, De Doelen Rotterdam, der Handelsbeurs Gent, Concertgebouw Brügge und beim Festival »La Roque d'Anthéron«. Es spielt mit führenden europäischen Orchestern unter Dirigenten wie Zubin Mehta, Kent Nagano, Lothar Zagrosek, Bertrand de Billy und Andrej Boreyko.

### JENS HILSE

studierte in München Pauke und Schlagzeug. Zu seinen Lehrern im Studium und in Meisterkursen zählten Peter Sadlo, Adel Shalaby, Rainer Seegers und Keiko Abe. Orchesterpraxis gewann er als Aushilfe in den Symphonieorchestern Münchens, erste Festanstellungen führten ihn nach Kaiserslautern und Basel. Seit 2004 ist Jens Hilse koordinierter Solo-Pauker beim DSO. Darüber hinaus unterrichtet er als Pauken- und Schlagzeuglehrer. In Workshops und Meisterkursen gibt er seine Erfahrungen weiter; von 2011 bis 2016 hatte er einen Lehrauftrag an der Universität der Künste Berlin. Als Gründungsmitglied des Ensembles Symphonic Percussion Berlin widmet er sich gemeinsam mit Kollegen aus dem Orchester der Deutschen Oper Berlin und dem DSO der Schlagzeug-Kammermusik.



### HENRIK M. SCHMIDT

studierte an der Hochschule für Musik Karlsruhe und an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin. Nach ersten Festanstellungen beim Sinfonieorchester Wuppertal und dem Rundfunkorchester des SWR Kaiserslautern wurde er 2003 stellvertretender Erster Schlagzeuger des DSO. Daneben ist er regelmäßiger Gast bei den bedeutenden Kulturorchestern Deutschlands und widmet sich intensiv verschiedenen Kammermusikprojekten, u. a. als Mitglied des Ensembles Symphonic Percussion Berlin. Darüber hinaus unterrichtet Henrik M. Schmidt an der Hochschule für Musik und Theater Rostock, ist Leiter der dortigen Abteilung für Schlagzeug sowie Gründer und Leiter der Percussion Community Rostock, dem Schlagzeugensemble der Hochschule für Musik und Theater Rostock.



### Das DEUTSCHE SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

hat sich in den bald 75 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-Symphonie-Orchester, 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. 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  
Marina Grauman  
1. Konzertmeisterin  
Byol Kang  
Konzertmeisterin  
N. N.  
stellv. Konzert-  
meisterin  
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 Tonić  
Johanna Schreiber

## Bratschen

Igor Budinsein  
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  
Thais Coelho  
Viktor Bárti

## Violoncelli

Mischa Meyer  
1. Solo  
Valentin Radutiu  
1. Solo  
Dávid Adorján  
Solo  
Adele Bitter  
Mathias Donderer  
Thomas Rößler  
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 Pliquet  
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



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

\* Zeitvertrag



# Konzertvorschau

## Fr 25.9. / 20.30 Uhr / Villa Elisabeth

Kammerkonzert

**Karel** Nonett für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass

**Beethoven** Septett für Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass

**ENSEMBLE DES DSO**

## So 4.10. / 20 Uhr / Philharmonie

**Purcell** Marsch aus ›Music for the Funeral of Queen Mary‹

**Birtwistle** ›Cortege‹

**Prokofjew** Violinkonzert Nr. 1

**Vaughan Williams** Fantasie über ein Thema von Thomas Tallis

**ROBIN TICCIATI**

**Lisa Batiashvili – Violine**

## So 18.10. / 17 Uhr / Heimathafen Neukölln

Kammerkonzert

**Haydn** Streichquartett op. 33 Nr. 6

**Despić** ›Hommage an Stevan Mokranjac‹ für Streichquartett

**Bartók** Streichquartett Nr. 1

**16 STRINGS**

## Mi 28.10. / 20 Uhr / Philharmonie

**Smetana** Overtüre zur Oper ›Die verkaufte Braut‹

**Martinů** Violoncellokonzert Nr. 1

**Dvořák** Symphonie Nr. 3

**JAKUB HRŮŠA**

**Tomáš Janník – Violoncello**

## Fr 30.10. / 22 Uhr / Staatsbibliothek

**Unter den Linden/Humboldt-Saal**

20.45 Uhr Einlass / 21.15 Uhr Einführung

**Thuille** Sextett für Bläserquintett und Klavier

**Françaix** ›L'heure du Berger‹ für Bläserquintett und Klavier

**Poulenc** Sextett für Bläserquintett und Klavier

**ENSEMBLE DES DSO**

In Kooperation mit der Stiftung Preußischer Kulturbesitz

Einige Konzertprogramme mussten an die durch die Corona-Pandemie entstandenen Bedingungen angepasst werden. Wir bitten um Ihr Verständnis.

## Kammerkonzerte

Ausführliche Programme und Besetzungen unter → [dso-berlin.de/kammermusik](https://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

T 030 20 29 87 11 / F 030 20 29 87 29

→ [tickets@dso-berlin.de](mailto: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](mailto:info@dso-berlin.de) / → [dso-berlin.de](https://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

**Programmhefte** Habakuk Traber

**Notenarchiv** Renate Hellwig-Unruh

**Orchesterwarte** Kai Steindreicher, Shinnosuke Higashida

**Texte / Redaktion** Habakuk Traber

**Redaktion** Benjamin Dries, Daniel Knaack

**Artdirektion** Stan Hema, Berlin

**Satz** Susanne Nöllgen

**Fotos** Jörg Brüggemann / Ostkreuz (Titel), Fabian Frinzel

und Ayzit Bostan (Ticciati), Johannes Grau (GrauSchuma-

cher), Peter Adamik (Jens Hilse, Henrik M. Schmidt, 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

Ein Ensemble der

 Rundfunk  
Orchester  
Chöre