

Mi 11 09 | 20.30 Uhr —

Jubiläumskonzert 10 Jahre ›Notturmo‹

Begrüßung

Prof. Dr. Hermann Parzinger

Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz

Alexander Steinbeis

Orchesterdirektor des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin

Uraufführung am 13. November 2004,
Montréal, Kanada durch das Nouvel
Ensemble Moderne unter Laurrainne
Veillencourt.

Ondřej Adámek (*1979)

›Sinuous Voices‹ für Ensemble (2004|2009, rev. 2017)

Lesung aus: Milan Kundera, ›Die unerträgliche Leichtigkeit
des Seins‹ (Auszüge)

Uraufführung am 9. Dezember 1877
in Prag, Solist: Josef Markus.

Antonín Dvořák (1841–1904)

Romanze für Violine und Orchester f-Moll op. 11 (1873–77)

Andante con moto

Lesung aus: Ludwig van Beethoven, ›Heiligenstädter Testament‹

Uraufführung am 7. März 2008 in
Hobart durch das Tasmanian Symphony
Orchestra unter Sebastian Lang-Lessing.

Brett Dean (*1961)

›Testament‹. Music for orchestra (2002|2008)

Lesung aus: Lucius Annaeus Seneca | Durs Grünbein,
›Die Kürze des Lebens‹

Uraufführung der originalen Quartett-
fassung am 21. März 1826 im Wiener
Musikvereinssaal durch das
Schuppanzigh-Quartett.

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

›Große Fuge‹ B-Dur op. 133 (1825), für Streichorchester
bearbeitet von Robin Ticciati

Overtura. Allegro – Meno mosso e moderato – Allegro –
Fuga. Allegro – Meno mosso e moderato – Allegro molto e con
brio – Meno mosso e moderato – Allegro molto e con brio –
Allegro – Meno mosso e moderato – Allegro molto e con brio

ROBIN TICCIATI

Christian Tetzla Violine

Mark Waschke Sprecher

Dauer der Werke Adámek ca. 16 min | Dvořák ca. 12 min | Dean ca. 15 min | Beethoven ca. 15 min

BTHVN
2020

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

DER PROLOG

Am kommenden Donnerstag eröffnet das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin seine Konzertsaison in der Philharmonie mit einer konzertanten Aufführung von Antonín Dvořáks Oper ›Rusalka‹. Dem großen Ereignis schicken Orchester und Chefdirigent heute einen Prolog voraus und feiern mit ihm zugleich ein Jubiläum. Im zehnten Jahr veranstaltet das Orchester nun gemeinsam mit der Stiftung Preußischer Kulturbesitz die Kammermusikreihe ›Notturmo‹; ihre Konzerte finden zu nächtlicher Stunde, wenn die Tore für Besucher bereits geschlossen sind, in einem der Museen oder einer der Bibliotheken der Stiftung statt. Die Begegnungen von Bild- und Tonkunst mit einer besonderen Art des Raumerlebens fanden großen Anklang. Deshalb treten die DSO-Mitglieder zur Feier des Tages nicht nur, wie sonst, in kleinen Kammerensembles, sondern als Kammerorchester unter der Leitung ihres Chefdirigenten, mit einem langjährigen musikalischen Freund, dem Geiger Christian Tetzla, und mit dem Schauspieler Mark Waschke auf.

Das Programm dieses Präludiums nimmt Schwerpunkte des kommenden musikalischen Jahres vorweg. Antonín Dvořák wird darin eine hervorgehobene Rolle spielen. Und Beethoven naht. Gewiss, er ist schon immer da, eine tragende Säule unseres Musiklebens. Aber in 15 Monaten steht ein Jubiläum an: sein 250. Geburtstag. Auf dem Weg dorthin wird manch neuer Blick auf ihn versucht. Das DSO beteiligt sich am Spiel um die Beethovenperspektiven nicht mit großen Zyklen. Es schaut den Klassiker, den seine Zeitgenossen auch als Romantiker sahen, von der Seite an und lenkt das Interesse unter anderem auf Äußerungen, die der Komponist vielleicht auch, aber nicht allein seiner Musik anvertraute.

Der Idee der ›Notturmo‹-Reihe entsprechend ist das Programm in Dialogen angelegt, in Dialogen zwischen den Künsten und in Dialogen zwischen tradierten und neuen Werken, die sich aufeinander beziehen: Brett Dean wurde zu seiner Komposition durch die Betrachtung von Beethovens ›Heiligenstädter Testament‹ angeregt. In Ondřej Adámeks ›Sinuous Voices‹ mischen sich Erinnerungen aus dem Prag der Wendezeit mit Erlebnissen auf dem Lande, wo noch alte Traditionen wirken, und mit seiner Neugier für alles, was in Europa noch nicht vorgekommen ist.



Zehn Jahre ›Notturmo‹

›Nachtgedanken‹ machte das DSO 2010|11 zum Leitmotiv seiner Konzertsaison – für alle Künste ein ergiebiges Thema. Seit das Orchester Anfang der 1980er-Jahre seine Kammerkonzerte ins Leben rief, war es guter Brauch, diese auf Schwerpunkte und Grundlinien zu beziehen, um Kernanliegen einer Spielzeit von möglichst vielen Seiten beleuchten zu können. Beim Thema ›Nachtgedanken‹ drängte sich ein solches Programmkonzept regelrecht auf. Denn die Kammermusik, die sich in der klassischen Ära zu einer Gattung für den verfeinerten Geschmack entwickelte, entsprang geschichtlich zu einem nicht geringen Teil der Form und Praxis von Nachtmusiken: Die Kunst der gepflegten Unterhaltung, ob sie nun unter dem Namen Serenade, Notturmo, Cassation oder Divertimento figurierte, stand am Anfang einer Geschichte, die viele großartige und wegweisende Werke für die verschiedensten Instrumentenkombinationen hervorbrachte. Goethe erinnerte an diesen Ursprung, als er das Streichquartettspiel mit einer Unterhaltung vier verständiger Menschen

verglich, und Joseph Haydn verö entlichte seine Werke für die klassische Viererbesetzung von zwei Violinen, Viola und Violoncello geraume Zeit als Divertimenti. Die ›Nachtgedanken‹ riefen also nach kammermusikalischer Repräsentanz.

Aber wo sollten die Nachtmusiken stattfinden? Das DSO hatte gute Erfahrungen damit gemacht, Kammerkonzerte an Orten und mit Partnern außerhalb der approbierten Foren wie Philharmonie und Konzerthaus zu veranstalten und damit eine andere, breitere Öffentlichkeit zu gewinnen. Die Botschaften, die Rathauskonzerte, die Konzerte unter der Reichstagskuppel, die Konzertreihe in und mit der American Academy am Sandwerder seien hier als Beispiele genannt. Für bestimmte Projekte arbeitete das Orchester immer wieder mit Einrichtungen aus der großen Familie des Preußischen Kulturbesitzes zusammen. Die ›Nachtgedanken‹, dieses Stammpersonal der menschlichen Fantasie, drängten zu den anderen Künsten, in eine Atmosphäre und in Räume, die ihrer Entfaltung möglichst günstig sein könnten.

Bild oben: ›Neues Museum, Verbindungsgang zum Alten Museum‹, Tafel von Friedrich August Stüler, 1862

In Gesprächen zwischen Prof. Dr. Hermann Parzinger, dem Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, und Orchesterdirektor Alexander Steinbeis entstand 2009 das ›Notturmo‹-Konzept. Die Idee: In der Nacht üben Museen, Galerien und Bibliotheken einen eigentümlichen Reiz aus. Die Betriebssamkeit des Tages ist vorbei, Exponate und Bücher sind unter sich. Das Licht der umgebenden Stadt taucht Hallen, Foyers und Aufgänge in einen Dämmererschein, der manche Winkel unerleuchtet lässt. Diese Atmosphäre regte manch schaurige Vision an. Sie begünstigt aber auch eine ungezwungene Konzentration, weil sie den Zeittakt des Alltagslebens verlässt. In diese spannungsvolle Umgebung passen nächtliche Konzerte. Sie beginnen zur Nachtschwärmerzeit um 22 Uhr, eine Stunde vorher, um 21 Uhr, bieten die Kuratoren Führungen durch die jeweiligen Häuser an.

›Notturmo‹ startete am 3. Dezember 2010 im Bode-Museum mit Sextetten von Krzysztof Penderecki und Ernst von Dohnányi für die seltene Besetzung von Streichtrio, Klarinette, Horn und Klavier. Die Reihe wurde am 4. März 2011 fortgesetzt mit Werken für die ebenfalls rare Kombination von Flöte, Violine und Viola. Das basslose, bisweilen schwebende Klangbild kam dem Thema ›Nachtgedanken‹ entgegen, Werke von Giuseppe Cambini, Ludwig van Beethoven, Franz Anton Hoffmeister, Wolfgang Amadeus Mozart und Max Reger erinnerten an den Serenadenhintergrund der Kammermusik. Er klang auch im dritten Konzert auf; das Blechbläserquintett des DSO gestaltete es im Neuen Leseaal der Staatsbibliothek Unter den Linden.

Das ›Notturmo‹-Projekt wurde zunächst für die Saison 2010|11 fixiert. »Wir sagten uns«, so Prof. Parzinger auf der Jahrespressekonferenz des DSO, »wir führen drei ›Notturmo‹-Veranstaltungen durch und sehen dann, wie sie angenommen werden. Jetzt sind wir im zehnten Jahr, die Veranstaltungen sind sofort ausgebucht. Sie werden von Menschen quer durch alle Altersgruppen besucht, auch von vielen jungen Menschen. Es ist ein großartiges Format. Man nimmt unsere Gebäude und das, was sie bewahren, aus ganz anderer Perspektive wahr. Wir

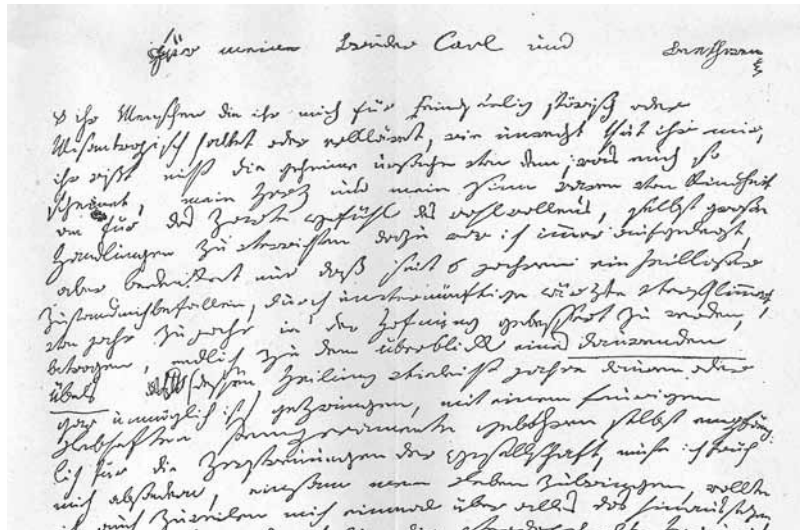
versuchen, Führungen und Programme, Räume und Musik aufeinander abzustimmen. Das erwies sich als überaus attraktiv.

Die Musik ist für die Stiftung Preußischer Kulturbesitz sehr wichtig, und deshalb sind wir froh, mit dem DSO nunmehr zehn Jahre kontinuierlich zusammenzuarbeiten und diese Kooperation fortsetzen zu können. Die Stiftung Preußischer Kulturbesitz führt mit den deutschen Musikhochschulen den Felix Mendelssohn-Bartholdy Wettbewerb durch. Unsere Sammlungen bergen viel Musik. Die Musikabteilung der Staatsbibliothek ist weltweit die größte und beherbergt Schätze des Weltkulturerbes wie Beethovens Neunte Symphonie oder Bachs h-Moll-Messe. Die Phonogrammabteilung des Ethnologischen Museums verwahrt 16.000 Wachszyylinder, auf denen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts Musik von anderen Kontinenten aufgezeichnet wurde. Direkt neben der Philharmonie steht das Staatliche Institut für Musikforschung mit dem Instrumentenmuseum. Es ermöglicht, historische Instrumente nicht nur in Büchern zu betrachten, sondern sie zu sehen und zu hören – in Führungen und Konzerten, die das Museum anbietet. Die ›Notturmo‹-Reihe fügt sich ins Leben unserer Stiftung ideal ein. Sie ist ein Beispiel dafür, was man erreichen kann, wenn man die unterschiedlichen Künste zusammenbringt.«

Nach dem Jubiläumskonzert werden, wie schon in den vergangenen Spielzeiten, drei Nachtkonzerte zu erleben sein. »Wir freuen uns, mit der beliebtesten ›Notturmo‹-Reihe ins zehnte Jahr zu gehen«, so Orchesterdirektor Alexander Steinbeis, »und wir bedanken uns für die ausgezeichnete Zusammenarbeit mit der Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Alle drei Orte, an denen ›Notturmo‹ nach diesem Jubiläumskonzert stattfindet, sind auch für uns neu: Wir haben noch nie im Pergamon-Panorama gespielt; im Auditorium der eben eröffneten James-Simon-Galerie setzen wir im November den Auftakt, und selbstverständlich ist es uns eine große Freude, bereits im Juni kommenden Jahres mit unserem Blechbläserensemble im Humboldt-Forum gastieren zu können.«

NACH- UND WEITERDENKEN

von Habakuk Traber



Es war im Frühherbst des Jahres 1802. Ludwig van Beethoven zog sich in den 500-Seelen-Ort Heiligenstadt zurück, in dem damals noch eine Heilquelle floss. Wien schuf ihm zuviel Unruhe. Im Dorf, in der Nähe zur Natur, verfasste der 31-Jährige zwischen dem 6. und 10. Oktober ein Dokument, das ›Heiligenstädter Testament‹. Es steht in der Mitte des heutigen Konzertabends. Es war Notschrei und Neubesinnung in einem. Beethoven beklagte die fortschreitenden Probleme mit seinem Gehör und nannte sie als Ursache für eine zunehmende gesellschaftliche Vereinsamung. Mit der Krisendiagnose leitete er aber auch eine Wendung in Leben und Kunst ein. Dieter Rexroth sieht in dem Schriftstück, das nie ins Reine geschrieben und an die namentlich genannten Adressaten geschickt wurde, ein »Zeugnis des Hinüberwechsels in ein neues Leben, in dessen Mittelpunkt eine neue Kunst steht. [...] Dieses ›neue‹ Denken und Komponieren wird von der Zielperspektive einer Welterneuerung getragen, die Beethoven im Lichte der aufklärerischen Ideale und der ethisch humanen Postulate sieht.« Der Komponist will eine Kunst, die sich nicht vom Leben absondert, sondern diesem im Idealfall Sinn und Richtung weist.

Bild oben: ›Heiligenstädter Testament‹

Die Wahrnehmung des Lebens spielt vielfältig in die Kunst hinein. So wichtig wie die Gefühlslage des Kreativen ist dabei ihr Verhältnis zur Umgebung – besonders bei Beethoven. Beides war für ihn vielfach miteinander vermittelt. Bei ihm ergänzten sich das (gesellschaftliche) Freiheitspathos der Fünfen und die Wendung zur Natur der Sechsten Symphonie zu einem Weltbild in Tönen. Das kooperative Gegenüber von Ideal und Natur trägt heute nicht mehr so wie damals. Die Umwelt hat sich seitdem durch Industrialisierung, Mechanisierung und Urbanisierung gewaltig verändert. Die »zweite«, menschengeschehene »Natur« bestimmt das Leben weit stärker als zu Anfang der industriellen Epoche; und das Ideal hat nicht nur eine erhabene-philosophische, sondern auch eine forensisch-laute Seite. Das Arsenal dessen, was an akustischer Erfahrung zu Musik werden kann, wandelte sich gründlich.

Ond ej Adámek und die ›Verschlungenen Stimmen‹

Ond ej Adámek wurde 1979 in Prag geboren, also zwischen zwei Revolutionen, von denen die eine niedergeschlagen wurde, die andere in die verschlungenen Wege einer wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Neugestaltung mündete. »Als zehnjähriger Junge wurde ich stark von den 1989er-Demonstrationen geprägt, bei denen Parolen von Massen skandiert wurden«, erklärt der Komponist. »Das Sprechen in der Gruppe hat mich fasziniert, denn es kann sich in ganz verschiedenen Abstufungen zwischen Sprechstimme und Gesang bewegen. In ›Sinuous Voices‹ entschloss ich mich, die Worte in instrumentales Spiel zu übersetzen, in dem die Instrumente ›flüstern‹, ›schreien‹, ›artikulieren‹, und in dem ihre Stimme zittert. Ich habe der Welt der intimen Stimme, des Gebets, des Rituals, eine extravertierte Welt entgegengesetzt, in der eine Masse außer Kontrolle gerät.

Im ersten Abschnitt von ›Sinuous Voices‹ habe ich das ›Agnus Dei‹, das eine Gruppe alter Frauen in einer staubigen Kirche eines entlegenen böhmischen Dorfs im Chor sprach, für Streichinstrumente umgeschrieben und deren Pizzicato-Spiel mit extensivem Vibrato kombiniert. Hier erzeugen die Holzbläser den Hall der Kirche; zunächst tun sie dies diskret, schließlich verschlingen sie quasi die zerbrechlichen Stimmen. Das Phänomen des Vibrato, das Zittern der Stimme, ›kontaminiert‹ gleichsam das gesamte Klangbild des Ensembles und den Hall im Raum. Für den nächsten Abschnitt wählte ich eine intime Aufnahme aus Neukaledonien, die immerfort wiederholend und ohne Unterbrechung deklamiert wird wie auf einem Atem, mit der heiseren, brüchigen Stimme einer alten Frau. Ich übertrug ihren Gesang auf die Bassflöte und die anderen Blasinstrumente, behielt dabei aber alle Details bei. Die Geräuschwellen des Atmens entsprechen dem hörbaren Einatmen dieser Frau auf der Aufnahme und verstärken es wie unter einem Vergrößerungsglas. Dieses Wiegenlied wird wie das Gebet im vorangehenden Teil mit einem Strom eindringlicher Rhythmen durchsetzt, mit den

Man kann annehmen, dass Beethoven unmittelbar vor der Niederschrift des ›Heiligenstädter Testaments‹ das Trauma seiner Ertaubung durchlebte und damit zugleich bewältigte. Es ist allerdings, dass der objektive Befund seines Gehörleidens seiner subjektiven Einschätzung nicht entsprach. Noch auf Jahre hinaus hörte Beethoven durchaus gut. Ab 1812 nahm dann die Taubheit rapide zu, sodass es schwierig wurde, mit ihm zu sprechen.

Dieter Rexroth

Ond ej Adámek ›Sinuous Voices‹

Besetzung

Bassflöte (auch Flöte und Piccolo-Flöte), Englischhorn, Fagott (auch Kontrafagott und Plastikrohr), Klarinette (auch kleine Klarinette und Plastikrohr), Bassklarinette (auch Plastikrohr), Saxophon (Sopran und Tenor), Trompete (auch Wa-wa und tiefe Metallpumpe), Posaune (auch Wa-wa), Schlagwerk (1. Spieler: Große Trommel, Kleine Trommel, Pauke, Becken, Chinesisches Becken, Marimba, Sandpapier, Plastikbürste, 2 gezackte Stöcke; 2. Spieler: Große Trommel, Tamtam, 2 hängende Becken, Charlestown, Vibraphon, Boo-bams, 3 Kuhglocken, Plattenglocke (rund) in Wasser, Holzblock, Peking-Opergong, Ektar, hängendes Chinesisches Becken), Harfe, Klavier, Streicher



Ondřej Adámek spricht eine musikalische Sprache, die sich Elemente entfernter Kulturen einverleibt; er lässt daraus ungewöhnliche musikalische Erzählungen entstehen. Die direkte Energie und die fein ausgeformten musikalischen Ausdrucksmomente korrelieren dabei mit der kunstvollen Komposition von Klangfarben. Geboren 1979 in Prag, studierte er Komposition an der Musikakademie in Prag und am Konservatorium in Paris. Er komponiert Orchester-, Kammer-, Vokal- und elektroakustische Musik. Robin Ticciati wird am 26. Januar 2020 Adámeks »Kameny« für Chor und 16 Instrumente dirigieren.

vernichtenden Kräften einer Menschenmenge, die in den folgenden Teilen die Kontrolle über sich verliert.«

Adámek, vielseitig interessiert und für die verschiedensten Anregungen offen, greift eine Tradition auf, die in der tschechischen Tonkunst gut verankert ist: die Verwandlung von Sprache in Musik. Antonín Dvořák gewann einst Themen für seine Symphonischen Dichtungen durch Melodisierung der Märchenverse, die ihnen inhaltlich zugrundelagen. Leoš Janáček baute ganze Opern aus Sprechmelodien von Worten und Wendungen auf, die er im Alltag hörte und notierte. Adámek komponiert Sprach- und Sprechmilieus, adelt dafür auch Zweckgegenstände zu Instrumenten und entwickelt eine fast grenzenlose Fantasie in Bezug auf deren Klangmöglichkeiten. Manchmal kommt er einem Realismus nahe, etwa mit den Häherrufen im Anfangs- und Schlussteil oder mit den stampfenden Schritten, welche die mächtige Steigerung in der Mitte und einen Teil der Schlussphase beherrschen. An anderen Stellen verfließen die verschiedenen Schichten und Dimensionen der Partitur zu einer immateriellen Skulptur und zu Effekten wie hinter einem Schleier. Besonders der erste Abschnitt gemahnt ein wenig an die Passage aus Milan Kunderas Liebesgeschichte »Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins«, in der ein Paar exilierter Prag-68er in einer Amsterdamer Kirche sitzt; sie denkt an ein Jugenderlebnis in einer kleinen böhmischen Dorfkirche zurück: Sie suchte nichts, fand keinen Gott, aber die Schönheit. Die Prager 68er. Sie verlangten und erlebten anderes als ihre westdeutschen Zeitgenossen. Ihren Demonstrationen antworteten nicht nur Wasserwerfer und Gummiknüppel, sondern Panzer mit scharfer Munition. Sie litten nicht unter »repressiver Toleranz« (Herbert Marcuse), sondern unter der gnadenlosen Repression der Intoleranz. Es gab auch die Prager 89-er. Ihre Demonstrationen hallen in den agitierenden Rhythmen der »Sinuous Voices« nach.

Antonín Dvořák und die virtuose Melancholie

So klang das Volk 1989. Gut 110 Jahre zuvor brachte man Musik und Leute in der Regel anders zusammen: im Lied. Antonín Dvořák war in der kunstvollen Veredelung des Volkstons ein Meister. Durch sie errang er seine ersten überregionalen Erfolge. Als seine Romanze f-Moll am 9. Dezember 1877 in Prag uraufgeführt wurde, befand er sich auf dem besten Weg zum Glück. Zum vierten Mal in Folge hatte er das Wiener Künstlerstipendium erhalten, dieses Mal über die Höchstsumme von 600 Gulden. Johannes Brahms ermunterte seinen Verleger Fritz Simrock in Berlin, auch Dvořáks Werke zu drucken und zu verbreiten. Dieser sagte rasch zu. Damit begann die internationale Karriere des tschechischen Musikers zunächst in Deutschland und Österreich, danach in Großbritannien und Russland, schließlich in den USA, wo er für drei Jahre als Konservatoriumsdirektor prägenden Einfluss auf das Musikleben nahm.

Antonín Dvořák
Romanze f-Moll

Besetzung
Violine solo

2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten,
2 Fagotte, 2 Hörner, Streicher



»Nocturno«, Gemälde von Antonín Slavíček, 1902

Die Romanze, die auf dem langsamen Satz eines Streichquartetts aus dem Jahre 1873 beruht, zeigt wesentliche Züge von Dvořáks Komponieren mit konzentrierter Klarheit: die Anlehnung an den Volkston in der Gestaltung des liedhaften Hauptthemas, ein sicheres Metier, das sich im fugenartigen Anfang fast demonstrativ kundtut, seinen Sinn für Form und Proportionen und schließlich sein Verhältnis zur virtuos Brillanz, die sich aus der Sanglichkeit entwickelt und nie allein den Effekt, sondern den Ausdruck sucht und sich dabei mit Spielfreude verbindet. Dieser tut auch die Grundtonart f-Moll – in Brahms' Worten für musikalische Trauerränder zuständig – keinen Abbruch, sie gibt dem Musikantischen nur Maß und Intensität vor.

Die Romanze wurde für den Violinisten Josef Markus in einer Version mit Klavier- und einer mit Orchesterbegleitung komponiert. Sie ist keine direkte Umarbeitung des Andantes aus dem Streichquartett f-Moll, sondern stellt dessen zweites Thema an den Anfang, um sich dann selbstständig zu entwickeln. Ihre Themen erinnern an Mendelssohns »Lieder ohne Worte« und an Schuberts h-Moll-Symphonie.

Richard Freed

Der Klang des Testaments I: Brett Dean

Als Brett Dean gebeten wurde, »ein Stück [...] zu schreiben, das irgendwie mit Beethovens Leben und seiner Musik verknüpft wäre, nahm er sich das »Heiligenstädter Testament« zu erneuter Lektüre vor. Schrieb und Tonfall trügen, so Dean, »dieselben Anzeichen seines ungestümen Temperaments, die man so leicht an anderen Beispielen seiner (kaum leserlichen) Manuskripte und Briefe erkennt. In diesem Fall kommen noch gesteigertes Pathos, Hoffnungslosigkeit und Selbstmitleid hinzu; sie machen den Text zu einem so außergewöhnlich bewegenden Dokument. »Testament« beginnt im Orchester mit Klängen einer hastigen, atemlosen, doch beinahe stummen Verzweiflung, wenn die Streicher mit Bogen ohne Kolophonium spielen und die Bläser ihren Instrumen-

Brett Dean
»Testament«

Besetzung
2 Flöten (beide auch Piccolo),
2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte,
2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken,
hängendes Becken, Streicher



Brett Dean, 1961 in Brisbane (Australien) geboren, gehörte 1985 bis 1999 der Bratschengruppe des Berliner Philharmonischen Orchesters an. Danach verlegte er sich hauptsächlich auf das Komponieren. Während seiner philharmonischen Zeit begann er, eigene Werke zu schreiben. Für Kammermusikformationen seiner Kollegen arrangierte er Stücke wie Richard Strauss' ›Till Eulenspiegel‹ und komponierte Werke wie die ›Twelve Angry Men‹ die er den zwölf Cellisten zu ihrem 25-jährigen Bestehen widmete. Sechs Jahre danach folgte mit ›Testament‹ ein entsprechendes Stück für die Bratschengruppe. 2008 arbeitete er dieses für ein Orchester klassischer Größe um. Brett Deans Œuvre umfasst alle Gattungen von der Oper bis zur intimen Kammermusik. Inzwischen zählt er zu den meist aufgeführten zeitgenössischen Komponisten.

Ludwig van Beethoven
›Große Fuge‹

Besetzung
Streicher

ten nur Lu geräusche entlocken. Ohne die Reibung, die das Kolophonium-Harz erzeugt, gleitet der Bogen mit einem unheimlichen Hauchen über die Saiten; nur ab und zu entsteht dabei zufällig ein voll klingender Ton. So erklingt das wesentliche Material dieses Stücks wie hinter einem Schleier – oder wie durch ein Ohrenleiden beeinträchtigt. Man sieht viel Bewegung, doch der Höreindruck bleibt vage.

Der ruhelose, scherzo-artige Charakter dieses ›Gekritzels‹ geht schließlich in einen langsameren Teil über, geführt von einer hohen, schwebenden Kantilene der Flöte. Die Gestalt dieser Kantilene ist aus der Vertonung einiger Worte von Beethovens Dokument entstanden – gleichsam ein Lied mit Worten, aber ohne Stimmen. Nach und nach wird der Raum von Zitaten aus dem langsamen Satz des ersten Rasumowsky-Quartetts op. 59 beherrscht, die jedoch abgebrochen werden, bevor sie sich noch zu einer einheitlichen Gestalt zusammenfinden können. Ein Gefühl von Verlust und Entfremdung bleibt in der Lu , bis plötzlich, jetzt mit kolophonierten Bögen in allen Streichern, im ganzen Orchester der Schmerz, der in der Musik verborgen war, unwiderruflich hervorbricht. In der folgenden, schnellen Passage wird die verschleierte Unruhe der Erö nungstakte ausführlicher entwickelt, zuweilen unverblümt aggressiv, dann wieder verinnerlicht und unschlüssig, oder auch überraschend heiter und geschmeidig, wobei bruchstückhafte Bezüge zu dem brillanten Finale von Beethovens op. 59 Nr. 1 auchen. Diese ambivalente Stimmung bleibt bis zum Schluss von ›Testament‹ bestehen, schwebend zwischen melancholischer Sehnsucht und Entschlossenheit. [...] Die Zeit in Heiligenstadt war eine Phase der Erholung, der Einsicht und des Neubeginns.« Die ›Eroica‹ war ihr symphonisches, die Streichquartette op. 59 ihr kammermusikalisches Resultat.

Der Klang des Testaments II: Beethovens Spätwerk

Die ›Große Fuge‹ darf man als Beethovens musikalisches Testament betrachten. Sie wurde ursprünglich für Streichquartett, die erhabene Gattung der Kammermusik, geschrieben und sollte das viersätziges Opus 130 beschließen. Doch letztlich ließ Beethoven sie im Konsens mit seinem Verleger als selbständiges Werk erscheinen. Dafür gab es gute Gründe – nicht nur das Missfallen, das sie bei der Uraufführung des B-Dur-Quartetts op. 130 erregte. Zum eigenständigen Werk qualifiziert sie allein schon die Länge von rund 15 Minuten. Doch die äußerlichen Kriterien wiegen noch am leichtesten. Bedeutsamer wirkt der Bau des Ganzen. Opus 133 ist über weite Strecken eine Fuge mit allen Künsten, die in dieser Gattung möglich sind. Insofern bietet sie den Modellfall einer ›gelehrten Musik‹. Sie ist aber zugleich eine (Kammer-)Symphonie, denn sie enthält einerseits alle Satztypen der klassischen zyklischen Form, andererseits auch alle Abschnitte, die einen Sonatensatz und seine besondere Struktur auszeichnen; ihrem Muster folgten in der Regel Kopfsätze, o auch Finali und bisweilen auch lang-

same Stücke in Kammer- und Orchestermusik. Einer Introduction, die Rohmaterial vorstellt, folgt ein Kopfsatz; man kann ihn mit einer Exposition vergleichen, in der musikalische Gedanken erstmals systematisch vorgestellt werden. Ihm schließt sich ohne Unterbrechung ein langsames, expressives Stück an. Das Scherzo, der nächste, quirlig schnelle Abschnitt, geht in eine Durchführung über, in der ein Thema in verschiedenen Varianten und Geschwindigkeiten unablässig mit sich selbst verflochten und kontrapunktiert wird – eine Phase materieller Beschränkung und struktureller Verdichtung. Wo die Grenze zum Finale liegt, das Erinnerungen an wichtige Stationen und Charaktere des ganzen Werkes enthält, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Das soll auch nicht sein: Die Kontinuität, die zusammen mit Reminiscenzen ein Ganzes suggeriert, erscheint dem Komponisten in der Schlussphase des Werkes wichtiger als die Gliederung.

Zuvor forderte er seine Hörer allerdings reichlich mit Abbrüchen und Schro heiten heraus. Theodor W. Adorno konstatierte: »Beim letzten Beethoven tritt das Gewebe der Stimmen, die in einem harmonisch Runden sich zusammenfinden, absichtsvoll zurück. Es gibt in seinem Spätstil eine Tendenz zur Dissoziation, zum Zerfall, zur Auflösung, und zwar nicht im Sinn eines Kompositionsverfahrens, das es nicht mehr zusammenbrächte: Dissoziation und Zerfall werden selber Kunstmittel, und Werke nehmen durch dieses Kunstmittel trotz ihrer Abgeschlossenheit etwas Fragmentarisches an.« Die Musik soll sich nicht nur in den stetigen Fluss der Zeit begeben, sondern auch deren abrupte Stoppstellen, ihr Schockgefrieren und Hitzerasen vor Ohren führen, denn auch das sind Signaturen der Zeit im historischen Sinn, im individuellen wie im gesellschaftlichen Leben.

Die erlebte Zeit wird von der gewordenen getragen. Studien der Renaissancemusik, die Beethoven im Vorfeld der ›Missa solennis‹ betrieb, Cantus-firmus-Techniken, die eine ruhig und erhaben vorgetragene Melodie von ihren Abkömmlingen umspielen lassen, die Bach'sche Kunst kontrapunktischer Thementausdeutung, die dynamische Durchführung- und Metamorphosenkultur der Wiener Klassik – der große Horizont europäischer Kunstmusik findet sich hier im wahren Wortsinne »komponiert«. Achtzig Jahre später wäre der Gang in die Moderne nicht gelungen, wenn es dieses Beispiel für die Verschmelzung von Formprinzipien und Stilebenen, wenn es diese rücksichtslose Konsequenz des (musikalischen) Denkens nicht gegeben hätte. »Das Leben eines Weisen währt lang«, sagt Seneca in Durs Grünbeins Vergewärtigung, »nicht die gleiche Grenze wie anderen ist ihm gesetzt. Alle Jahrhunderte stehen ihm zu Gebote. Vorbei ist irgendeine Zeit? Er ru sie sich in Erinnerung. Sie ist da? Er weiß sie zu nutzen. Sie will erst kommen? Er nimmt sie in Gedanken schon vorweg. Lang wird sein Leben dadurch, dass er alle Zeit in eins zusammenfasst.«

Dissonanzen vielleicht in der ganzen Oper nicht aufgelöst oder ganz anders, da sich in diesen Zeiten unsere verfeinerte Musik nicht denken lässt.

Beethoven 1816 in seinem Skizzenbuch (bei Plänen zu einer ›Bacchus‹-Oper)



Ludwig van Beethoven, Gemälde von Ferdinand Georg Waldmüller, 1823

Während des Komponierens der drei Quartette op. 127, 130 und 132 strömte aus der unerschöpflichen Fantasie Beethovens ein solcher Reichtum an Ideen, dass er beinahe unwillkürlich noch das cis-Moll- und das F-Dur-Quartett [op. 131 und op. 135] schreiben musste. »Bester, mir ist schon wieder etwas eingefallen!« pflegte er scherzend und mit glänzenden Augen zu sagen, wenn wir spazieren gingen: dabei schrieb er einige Noten in sein Skizzenbüchlein [...] »und an Fantasie fehlt's, Gottlob, weniger als je zuvor!«

Karl Holz, Freund Beethovens und zweiter Geiger des Schuppanzigh-Quartetts, 1857

**Ein Meilenstein der Chorliteratur!
Robin Ticciati und das Deutsches Symphonie-
Orchester Berlin ergründen Duruflés
transzendierte Gregorianik.**



CKD 623

„Die suggestive Kraft dieser Aufführung
aber machte es zur reinen Gegenwart.“

— BERLINER ZEITUNG —

Die Künstler

ROBIN TICCIATI

ist seit der Saison 2017|18 Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin. Von 2009 bis März 2018 war er in gleicher Funktion beim Scottish Chamber Orchestra (SCO) tätig, mit dem er Gastspielreisen in Europa und Asien unternahm. In jüngster Zeit stand er am Pult namha er Orchester wie der Wiener Philharmoniker und der Tschechischen Philharmonie, des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks, des Chamber Orchestra of Europe, des London Symphony Orchestra und des Budapest Festival Orchestra. Seit Sommer 2014 ist er Musikdirektor der Glyndebourne Festival Opera. Für Opernproduktionen wurde er außerdem an die Mailänder Scala, die Covent Garden Opera London und die New Yorker Met verpflichtet. Ticciati wurde 1983 in London geboren und zunächst als Violinist, Pianist und Schlagzeuger ausgebildet, bevor er sich im Alter von 15 Jahren dem Dirigieren zuwandte. Zu seinen Mentoren und Förderern gehören Sir Colin Davis und Sir Simon Rattle. 2014 wurde er von der Royal Academy of Music in London zum ›Sir Colin Davis Fellow of Conducting‹, 2019 für seine musikalischen Verdienste zum ›Officer of the Order of the British Empire‹ ernannt.



CHRISTIAN TETZLAFF

ist dem DSO seit Anfang seiner Karriere verbunden. Er gestaltete mit dem Orchester neue und überlieferte, bekannte und o übergangene Violinkonzerte. Auch auf Tourneen trat er mehrfach als Partner des DSO auf. Zuletzt gastierte er im November 2018 mit Beethovens Violinkonzert. Kammermusik spielt eine zentrale Rolle in seinem künstlerischen Schen. Seine engsten Partner sind Leif Ove Andsnes und Lars Vogt sowie seine Schwester Tanja Tetzla , mit der er im Trio wie auch im gemeinsam gegründeten Tetzla Quartett erfolgreich ist. Das Tetzla Quartett wurde u. a. mit dem ›Diapason d'Or‹ ausgezeichnet. Auch für seine solistischen CD-Aufnahmen hat Christian Tetzla zahlreiche Preise erhalten. Besonders hervorzuheben sind die drei Einspielungen aller Solosonaten und -partiten von Bach. Christian Tetzla wurde in Hamburg geboren und studierte in Lübeck sowie am College-Conservatory of Music in Cincinnati. Er spielt eine Geige des deutschen Geigenbauers Peter Greiner und unterrichtet regelmäßig an der Kronberg Akademie. Die Zusammenarbeit zwischen Christian Tetzla , Robin Ticciati und dem DSO ist auf einer in Kürze erscheinenden CD des Labels Ondine mit den Violinkonzerten von Beethoven und Sibelius zu erleben.





MARK WASCHKE

begann seine schauspielerische Laufbahn als Absolvent der Hochschule für Schauspielkunst ›Ernst Busch‹ am Theater. Er trat auf Bühnen wie dem Deutschen Theater Berlin und dem Hamburger Schauspielhaus auf. Seit 2013 ist er wieder Ensemblemitglied an der Schaubühne Berlin, die bereits zwischen 1999 und 2008 seine künstlerische Heimat war. Hier ist er aktuell u. a. in Falk Richters ›Unter Eis‹ und in dem Erfolgsstück ›Love hurts in Tinder Times‹ (Regie: Patrick Wengenroth) zu erleben. Seit 2005 verfolgt er zudem eine Karriere als Darsteller in Kinofilmen und TV-Formaten, so spielt er seit Herbst 2014 die Rolle des Kommissar Karow im Berliner ›Tatort‹. In Heinrich Breloers ›Die Buddenbrooks‹ von 2008 übernahm er als Thomas Buddenbrook seine erste Kinohauptrolle. Nach ›Der Brand‹ von 2011 und Christian Petzolds Berlinale-Erfolg ›Barbara‹ folgten Filme wie ›Schilf – alles, was denkbar ist, existiert‹ von Claudia Lehmann und 2015 ›Lieber Hans, bester Pjotr‹ von Alexander Mindadse. Für seine Arbeit wurde Mark Waschke u. a. mit dem Bayerischen Filmpreis, dem Franz Hofer Preis, dem Deutschen Schauspielpreis und dem Deutschen Fernsehpreis geehrt.



Das DEUTSCHE SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

hat sich in den über 70 Jahren seines Bestehens durch seine Stilsicherheit, sein Engagement für Gegenwartsmusik sowie seine CD- und Rundfunkproduktionen einen 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 definierte als erster Chefdirigent Maßstäbe im Repertoire, im Klangideal und in der Medienpräsenz. 1964 übernahm der junge Lorin Maazel die künstlerische Verantwortung. 1982 folgte Riccardo Chailly, 1989 Vladimir Ashkenazy und 2000 Kent Nagano, der dem Orchester seit seinem Abschied 2006 als Ehrendirigent verbunden ist. Von 2007 bis 2010 setzte Ingo Metzmacher mit konsequentem Einsatz für die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts Akzente im hauptstädtischen Konzertleben; von 2012 bis 2016 legte Tugan Sokhiev einen Schwerpunkt auf französisches und russisches Repertoire. Seit September 2017 ist Robin Ticciati Chefdirigent und Künstlerischer Leiter. Neben seinen Konzerten in Berlin ist das Orchester mit zahlreichen Gastspielen und vielfach ausgezeichneten CD-Einspielungen im internationalen Musikleben präsent. Das DSO ist ein Ensemble der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH.

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

