Deutsches Symphonie Orchester Berlin

DUKAS

›Der Zauberlehrling‹

KERNIS

Violinkonzert

ELGAR

›Enigma-Variationen‹

LEONARD SLATKIN

James Ehnes Violine

Fr 23. März 2018

20 Uhr | Philharmonie

ein Ensemble der

roc berlin

Fr 23 03 | 20 Uhr

Uraufführung am 18. Mai 1897 in einem Konzert der Société nationale de la musique in Paris unter der Leitung des Komponisten.

Paul Dukas (1865–1935)
›L'apprenti sorcier‹ (Der Zauberlehrling)
Scherzo nach einer Ballade von Goethe (1897)

Assez lent | Vif

Uraufführung am 8. März 2017 in Toronto durch das Toronto Symphony Orchestra unter der Leitung von Peter Oundjian; Solist: James Ehnes.

Aaron Jay Kernis (*1960)
Konzert für Violine und Orchester (2017)
Europäische Erstaufführung

I. Chaconne. Sostenuto
II. Ballad. Poco adagio, lyrical and floating
III. Toccatini. Presto, with energy

PAUSE

Uraufführung am 19. Juni 1899 in der St. James Hall London unter der Leitung von Hans Richter.

Edward Elgar (1857–1934)
Variationen über ein eigenes Thema op. 36
›Enigma-Variationen‹ (1898|99)

Introduction – Variation I (C. A. E.) – Variation II (H. D. S.-P.) – Variation III (R. B. T.) – Variation IV (W. M. B.) – Variation V (R. P. A.) – Variation VI (Ysobel) – Variation VII (Troyte) – Variation VIII (W. N.) – Variation IX (Nimrod) – Variation X (Dorabella). Intermezzo – Variation XI (G. R. S.) – Variation XII (B. G. N.) – Variation XIII (***). Romanza – Variation XIV (E. D. U.). Finale

---

LEONARD SLATKIN

James Ehnes Violine

Dauer der Werke
Dukas ca. 12 min | Kernis ca. 33 min | Elgar ca. 30 min

Deutschlandfunk Kultur

Das Konzert wird von Deutschlandfunk Kultur ab 20.03 Uhr live übertragen.
UKW 89,6 | DAB+ | online | App

GEMEISTERT!

Goethes Ballade vom Zauberlehrling, der die Geister, die er rief, nicht mehr loswurde und dadurch beinahe eine Sintflut auslöste, inspirierte den französischen Tonkünstler Paul Dukas zu seiner berühmtesten Komposition. Mit größerer Vollendung wurde tatsächlich kaum jemals eine dichterische Erzählung in Musik verwandelt, man könnte auch sagen: verzaubert. Darin war Dukas ein Meister.

Einen Zaubermeister verlangt der amerikanische Komponist Aaron Jay Kernis für den Solopart seines Violinkonzerts, das heute Abend erstmals in Europa aufgeführt wird. Er schrieb es für James Ehnes im Wissen um dessen Virtuosität und Ausdruckskraft. Den mittleren Satz bezeichnete er, wie Goethe seinen ›Zauberlehrling‹, als Ballade. Der Gestus des Erzählens mit seinen kleinen und großen Bögen, seinen Steigerungen, seinem Innehalten und seinen Ausbrüchen kennzeichnet dabei vor allem den Solopart. Im ersten Satz, dem längsten des Werkes, bestehen die Herausforderungen an den Solisten nicht nur in der Geläufigkeit, sondern auch in der Kunst des zwei- und mehrstimmigen sowie des zarten Flageolettspiels, das Obertöne zum Klingen bringt. Das barocke Modell einer Variationenkette über einen Bass oder eine Akkordfolge nahm Kernis als Grundlage; anders als in der Bach-Ära stattete er seine Chaconne mit vielen starken Kontrasten aus. Die rhythmische Energie befeuert im Finale den Solisten wie das Orchester und fordert selbst Instrumente zu exponierten Äußerungen heraus, denen dieses Glück in der symphonischen Literatur selten widerfährt.

Nirgends sei Elgar Johannes Brahms näher als in seinen Variationen op. 36, schreibt der britische Musikologe Robert Anderson. Die »entwickelnde Variation«, die Arnold Schönberg als das Elixier von Brahms' Schaffen ausmachte, ist in diesem Werk beispielhaft zum Prinzip erhoben und durchgeführt. Offener als Brahms ging der britische Kollege mit den persönlichen Hintergründen seines Komponierens um: Er nannte die Namen derer, die ihn zum Charakter seiner 14 Variationen inspirierten, in Kürzeln. Das Rätsel, das der Titel verkündet, behielt er allerdings für sich.

ZAUBER, RÄTSEL

von Habakuk Traber

Paul Dukas
›L'apprenti sorcier‹

Besetzung
Piccoloflöte, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 3 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 2 Trompeten, 2 Cornets à pistons, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagwerk (Glockenspiel, Große Trommel, Becken, Triangel), Harfe, Streicher

Bild oben: ›Der Zauberlehrling‹, Illustration von Ferdinand Barth, um 1882

Paul Dukas' berühmtestes Werk vereint Eigenschaften, die scheinbar gegeneinanderstehen. Es ist eine perfekte Symphonische Dichtung, denn es erzählt in Tönen die Geschichte von dem Zauberlehrling, der die Abwesenheit seines Meisters zu riskanten Experimenten nutzt, so plastisch nach, dass man jede Stufe der fiktiven Handlung lebhaft mitvollziehen kann. Wer sich an Goethes Ballade auch nur ungefähr erinnert, kann sie in Paul Dukas' Orchester-Scherzo in aller Dramatik nacherleben. Andererseits strukturierte der Komponist sein Opus 36 penibel durch, mit exakt überlegten Proportionen und Symmetrien in der Gesamtform und ihren harmonischen Bausteinen. ›Der Zauberlehrling‹ bietet das Lehr- und Musterstück eines Scherzos. Diese Gattung löste sich im 19. Jahrhundert vor allem in Frankreich und Osteuropa aus den viersätzigen Werkkonzeptionen, in denen sie die Stelle des stilisierten Tanzsatzes vertrat, und verselbstständigte sich als Charakterstück. Dukas reicherte es um Momente des symphonischen Denkens und seines Prototyps, des Sonatenhauptsatzes, an.

Zu Beginn skizziert der Komponist den Titelhelden, dem eine abenteuerliche Idee in den Kopf steigt; er fängt die geheimnisvolle Atmosphäre der Zaubersprüche in auffälligen Streicherakkorden ein, komponiert die Gestik des Überlegens aus, deutet an, dass sich etwas in Bewegung setzt: »Walle, walle, manche Strecke …«, heißt es bei Goethe. Das muntere Kräuseln und Hinabstürzen der Musik, Welle und Kaskade, symbolisieren das Wasser, das in Goethes Worten »fließe | Und mit reichem, vollem Schwalle | Zu dem Bade sich ergieße«. Zweimal spielt Dukas den Prozess, der im Gedicht der eigentlichen Tat vorausgeht, musikalisch durch, das zweite Mal deutlich intensiver. Er zeichnet den Drang des Gedankens, der Erfüllung will, nach. In der Sprache der musikalischen Formenlehre ergeben diese Anläufe die Einleitung. In ihr ist vorgebildet, was die späteren Entwicklungen der Musik tragen wird. Zwischen mentalem Vorsatz und Verwirklichung verlangt der Komponist eine große Pause, »Silence« schreibt er darüber und setzt damit ein doppeltes Zeichen: Es steht für das Innehalten, das sich immer empfiehlt, ehe man ausführt, was man ausheckte; künstlerisch sammelt sich im Nichtereignis zugleich die Ungeduld: Man will wissen, wie die Sache weitergeht.

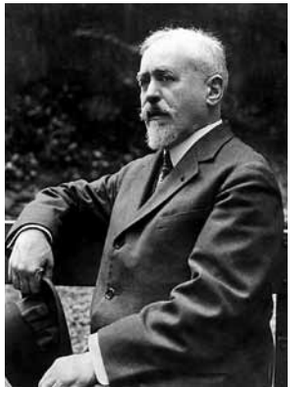
›Der Zauberlehrling‹, Postkarte von Erich Schütz, um 1920

Zwei der rund zwölf Minuten, die das Stück dauert, sind bis zu diesem Zeitpunkt vergangen. Sie zeigen bereits deutlich, wie sich der Komponist in die Bilderwelt und Psychologie der Ballade hineindachte, um daraus seine Musik zu gewinnen. Die entscheidenden Momente der Goethe'schen Dichtung erfasst er mit plastischer Deutlichkeit, zu Beginn des schnellen Hauptteils etwa durch eine Art erzählerische Zeitlupe. Wie der bezauberte Besen Beine bekommt, sich reckt, erste Schritte versucht und losmarschiert, das wird durch einzelne, immer dichter aufeinanderfolgende Akkordschläge und durch das Fagottsolo mit fast visueller Deutlichkeit vorgeführt, die Zaubersprüche mit ihrem eigentümlichen Kolorit scheinen immer wieder dazwischen. In den Begriffen der Formenlehre befindet man sich hier im Gebiet des Hauptthemas aus einem Symphoniesatz; er erhielt, wie häufig in der Tonkunst seit der Romantik, das Ausmaß eines Charakterstücks. Dukas könnte den ständigen Gang des fleißigen Besens vom Haus zum Fluss, vom Fluss zum Haus und das stetige Anwachsen der Wassermassen durch eine sich steigernde Rotation des immer gleichen Abschnitts darstellen. Der Monotonie, die dadurch drohte, entgeht er durch einen Perspektivwechsel. Das scherzoartige, tänzerische Thema, das dem Seitengedanken in einem Symphoniesatz entspricht, bezieht sich wohl auf den Zauberlehrling, sein fröhlich vergnügtes Wohlgefallen an der gelungenen Magie, später dann auf die Not, in die er sich brachte, weil er den Spruch zur Beendigung des unheimlichen Spuks vergaß.

In der Hochphase der musikalischen Entwicklung – der Formenlehre nach entspricht sie der Durchführung – kombiniert Dukas die beiden

Das Werk verdankt seinen raschen und anhaltenden Erfolg teils der Direktheit, mit dem es die literarische Vorlage in Musik überträgt, teils der strengen, an Beethovens Symphonien orientierten Form und teilweise der blendenden Instrumentierung, die an Wagners ›Walküre‹ anknüpft.

Manuela Schwartz



Paul Dukas

Themen, der Zauberlehrling wird symbolisch von dem unerbittlichen Marschmotiv und den Klangzeichen der über ihn hereinstürzenden Wassermassen fast verschlungen. Zwei entscheidende Momente hebt Dukas noch durch besondere Themen- und Klangbildungen hervor: Aus gravitätischen Beschwörungsakkorden der Hörner und Trompeten spricht die Gewalt, die aus Hilflosigkeit entsteht. Harte Akkordschläge markieren wenig später die Beilhiebe, mit denen der Zauberlehrling den unbeherrschbaren Besen »töten« will. Doch aus den gespaltenen Hälften werden zwei, das Unheil potenziert sich. Dukas lässt die Musik neu ansetzen, sie beginnt wie von vorn, er lässt das »Marschierthema« der gnadenlosen Helfer zweistimmig spielen, teils synchron, teils asynchron, wie im Kanon. Im Verständigungssystem der Formenlehre beginnt damit die Reprise eines Symphoniesatzes. Das zweite Auftreten der Beschwörungsakkorde beendet diesen Teil. Sie werden hörbar von einem Größeren gesprochen als beim ersten Mal: vom Meister selbst. Diesmal wirken sie. »Besen! Besen! Seid's gewesen« – die Musik kehrt mit der Reminiszenz an die Einleitung dorthin zurück, wo sie begann.

Aaron Jay Kernis
Violinkonzert

Besetzung
Violine solo
3 Flöten (3. auch Piccolo), 3 Oboen (3. auch Englischhorn), 3 Klarinetten (3. auch Bassklarinette), 3 Fagotte (3. auch Kontrafagott), 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagwerk (Spieler 1: Marimba, Glockenspiel, Gourd Cabasa, Hängende Becken, Hängendes Splash-Becken, 3 Triangeln, Crash-Becken, Mark Tree, 2 Asiatische Glocken, Tamtam, 5 Kuhglocken, Maracas, Trillerpfeife; Spieler 2: Vibraphon, Xylophon, Holzblock, 2 Triangeln, Wind Chimes, Splash-Becken, Hängende Becken, 2 Metallbecher, Maracas, Großer Gong, 5 Kuhglocken, Große Trommel, Ratsche, Schlittenglocken; Spieler 3: Antike Zimbeln, Pauken, Röhrenglocken, Große Trommel, Bongos, Hängendes Becken, Triangel, Holzblock, 3 Zinndosen, Metallbecher, Drumset aus Splash-Becken, Crash-Becken, Ride-Becken, Hi-Hat, 2 Tomtoms, Kleine Trommel, Große Rock-Trommel), Klavier (auch Celesta), Harfe, Streicher

Eine permanente Herausforderung

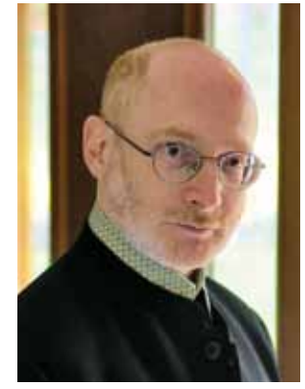
Der amerikanische Komponist Aaron Jay Kernis ist in Berlin kein Unbekannter. Vor gut zwei Jahren spielte das DSO im Eröffnungskonzert des ›Ultraschall‹-Festivals die ›Musica celestis‹ des Pulitzer-Preisträgers. Heute Abend steht die Europäische Erstaufführung seines Violinkonzerts auf dem Programm, ein gemeinsamer Kompositionsauftrag der Symphonieorchester von Toronto, Seattle, Melbourne und Dallas. Kernis wusste, für wen er das Werk schrieb, und für einen Komponisten, der stets auf der Suche nach neuen Erschließungswegen zu den Klangressourcen eines Instruments, Ensembles oder Orchesters ist, versteht es sich von selbst, dass er einem Virtuosen das Maximum abverlangt, um für das Werk und seinen Protagonisten die größtmögliche Wirkung zu erzeugen. Der Komponist schrieb das Folgende über sein Violinkonzert – und in seinen Anmerkungen klingt die dezente Selbstironie durch, aus der die pure Freude am Metier spricht:

»Aus einem unerwarteten Auftrag der BBC in London 2007 entstand meine erste Zusammenarbeit mit James Ehnes: ›Two Movements (with Bells)‹. Er hat das Stück oft gespielt und auch aufgenommen, und kurz danach erreichte mich seine leidenschaftliche Bitte, ein Konzert zu schreiben. Ein Leben in der Musik ist tatsächlich eine Reise, die oft in Richtungen geht, die man am wenigsten erwartet hätte, und in diesem Fall führte sie zu diesem umfangreichen neuen Werk.

Dieses Konzert für James Ehnes geht von der grundlegenden dreisätzigen Form aus, nach der viele der konzertanten Urgesteine aus der Vergangenheit aufgebaut sind: Am Anfang steht die längste, forschende, bohrende Auseinandersetzung; ihr folgt an zweiter Stelle die kürzere, langsamere, lyrische Äußerung; am Ende dann der noch kürzere, schnelle, quirlige, oft haarsträubend schwere Kehraus. Aber es gibt vieles, das von der Tradition abweicht. Der erste Satz, ›Chaconne‹ überschrieben, entsteht entfernt aus der barocken Form: eine Serie von Variationen über eine wiederholte Akkordfolge. Das ist der dramatisch am stärksten herausfordernde und kontrastreichste Satz; die nach unten gerichtete Melodie- und Akkordbewegung der Solo-Violine bildet die Grundlage für alles Weitere. Dieses Thema wird beständig in Charakter und Farbe verändert und kehrt erst ganz am Ende des Satzes wieder zu seinem anfänglichen dramatischen Auftritt zurück.

Die ›Ballade‹ bildet den gesanglichen, jazzig und französisch getönten Mittelsatz mit einem kantigen, schmerzlich getönten Mittelteil. Die Tonsprache der ›Two Movements (with Bells)‹ erscheint hier wieder mit Anflügen von Blues und dem Einfluss des Komponisten Olivier Messiaen, der zu meinen Idolen gehört. Schließlich beendet die Energie der ›Toccatini‹ das Werk. Eine Toccata ist ein virtuoses, schnelles Stück aus der Epoche des Barock. Ich dachte, mein Finale könnte eine niedliche kleine Toccata werden, und die Idee, einen neuen Cocktail zu mixen – die Toccatini – half mir, über die Apathie nach der letzten US-Wahl hinwegzukommen. Dies ist eine nicht untypische Kernis-Mixtur: Ein bisschen Jazz, Spuren von Strawinsky und Messiaen, maschinenartige Musik und wilde virtuose Passagen über den ganzen Tonraum der Violine geben James Ehnes immer mehr Gelegenheit, seine Risikobereitschaft zu beweisen und seine grandiose Fähigkeit zu demonstrieren, viele Tausend Noten mit Frische und Freude zur musikalischen Gestalt werden zu lassen.«

Kernis' gut halbstündiges Werk ist ein ausgesprochenes Virtuosenkonzert. Diese Eigenschaft beschränkt sich nicht auf den Solopart, der an die Grenzen des menschlich Leistbaren geht und daraus einen nicht unwesentlichen Teil seiner Intensität gewinnt, sie erfasst auch das Orchester. Instrumente, die sonst selten durch Soli glänzen können, rücken plötzlich in den Vordergrund, wie die Tuba im letzten Satz. Die Streicher nehmen etwa im ersten Satz die energisch treibenden Figuren des Solisten auf, variieren sie, führen sie weiter und übergeben sie dann wieder an den Protagonisten. Kernis' souveränes Metier setzt sich in einer kammermusikalisch transparenten Phase des Kopfsatzes durch, die er »Grazioso« überschrieb, oder in den polyphonen Verflechtungen des bisweilen stürmischen Finales. Brillant verfährt er mit den Orchesterfarben, insbesondere mit den Möglichkeiten des reich ausgebauten Schlagwerks: Es sorgt nicht nur für rhythmische Energie, sondern trägt auch zur Koloristik des Gesamtklangs von seinen profunden Tiefen bis zu den feinsten Spitzen bei. In der konzertanten Auseinandersetzung kann sich der Solist gegen Bläser und Schlagwerk nicht immer durch Klangkraft, sondern durch die differente Farbe behaupten.

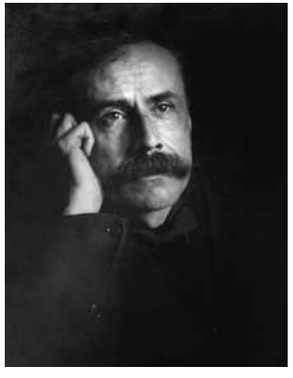


Aaron Jay Kernis, 1960 in Philadelphia geboren, begann seine musikalische Ausbildung mit dem Violinspiel. Als Zwölfjähriger erlernte er das Klavierspiel autodidaktisch, im Jahr darauf entstanden seine ersten Kompositionen. Kernis studierte Komposition am San Francisco Conservatory of Music bei John Adams, an der Manhattan School of Music bei Charles Wuorinen und an der Yale School of Music bei Jacob Druckman. Die Premiere seines ersten Orchesterwerks ›Dream of the Morning Sky‹ verschaffte ihm große Aufmerksamkeit in den USA und damit die Basis für eine internationale Karriere. Für sein Schaffen erhielt er zahlreiche Auszeichnungen, unter anderem 1998 den Pulitzer-Preis für sein Zweites Streichquartett ›Musica instrumentalis‹, 2002 den Grawemeyer Award für sein Cellokonzert ›Colored Field‹ und 2011 den Nemmers Prize der Northwestern University.

Kompositorische Virtuosität spricht auch aus der Kontrastregie im ersten Satz: Kernis erreicht dessen klanglichen Höhepunkt mit einem majestätisch gemessenen Grundtempo. Dem schließt sich eine rasend schnelle Presto-Passage an, die unmittelbare Vorstufe zur wenig später einsetzenden Kadenz. Dieser antwortet wiederum ein äußerst langsamer Abschnitt, in dem die hohen Streicher, Glocken und Harfe das Thema in eine entrückt-zauberhafte Atmosphäre versetzen. In sie spielt der Solist einen seiner ausdrucksvoll kantablen Abschnitte ein und erzeugt damit ein Vorgefühl auf den zweiten Satz, der seinerseits mit einer Erinnerung an die in Zeitlupe versetzten Anfangsakkorde des ersten beginnt. Die Kontraste im ersten und seine Querbeziehungen zum zweiten entwickeln sich im dritten Satz zu Stilschichtungen und -mischungen, die wesentlich zum wirbelnden, mit mancherlei Überraschungen spielenden Charakter der ›Toccatini‹ beitragen. Bis 2021 liegen die exklusiven Aufführungsrechte für den Solopart bei James Ehnes. Man darf gespannt sein, wer sich danach dem herausfordernden Werk stellen wird.

Edward Elgar
›Enigma-Variationen‹

Besetzung
2 Flöten (2. auch Piccolo), 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagwerk (Kleine Trommel, Triangel, Große Trommel, Becken), Streicher



Edward Elgar, um 1903

Ein ewiges Rätsel

Edward Elgar machte es wie Johannes Brahms: Ehe er sich mit einer ersten Symphonie an die Öffentlichkeit wagte, komponierte er einen großen Variationszyklus für Orchester. Brahms wählte seinerzeit ein Thema, das Joseph Haydn zugeschrieben wurde, als Grundlage, Elgar fand oder erfand ein eigenes. In mancher Hinsicht diente der Deutsche seinem jüngeren britischen Kollegen als Vorbild und Maßstab; im Fall der Variationen wirkte die Inspiration durch den Älteren ganz unmittelbar. Beim Gloucester Festival, einer traditionsreichen Institution im britischen Musikleben, hörte Elgar im September 1898 Brahms' Opus 56. Er stellte daraufhin seine eigenen Symphonie-Pläne zurück, obwohl man in seinem Freundeskreis dringend auf eine Äußerung in diesem Hauptgenre der Instrumentalmusik wartete, und entschied, sich seinerseits an Variationen zu erproben und zu bewähren. So schuf er sein erstes ausgedehntes Orchesterwerk, das ohne Auftrag und äußeren Anlass entstand. Den Beinamen ›Enigma-Variationen‹ gab er ihm nicht von Anfang an, sondern erst kurz vor der Drucklegung.

Elgars Erläuterungen und Rätsel um sein Opus 36 geben vor allem eine Auskunft: Dieses Werk kam ganz aus seinem Inneren, in dem sich Melancholie, Empathie und Humor auf eigentümliche Weise mischten. Das Thema, berichtet er, sei ihm zugeflogen wie ein Wunder. Am Abend des 21. Oktober 1898 – das Brahms-Erlebnis lag rund einen Monat zurück – sei er nach einem anstrengenden Unterrichtstag müde, abgespannt und etwas niedergeschlagen nach Hause gekommen. Nach dem Abendessen habe seine Frau gemeint, er sehe aus, als ob er eine Zigarre brauche. Zur Steigerung des Tabaksgenusses setzte er sich ans Klavier und improvisierte. »Plötzlich unterbrach mich meine Frau: ›Edward, das ist eine gute Melodie!‹ […] Diese Melodie ist das Thema der Variationen.« Genauer gesagt: Es wurde dazu. Denn durchdacht und durchkonstruiert, wie es nun den Kern für ein kleines musikalisches Welttheater abgibt, resultiert es aus gründlich gestaltender Arbeit. Mit versonnenen Rahmenteilen und einem helleren Mittelabschnitt konzentriert es die Kontrastidee der überlieferten Symphonik auf engem Raum. Seine Bausteine – rhythmische Figuren, melodische Zellen, auffällige Intervallschritte und Stimmkombinationen – werden zu Kristallisationskernen für gegensätzliche Charakterstücke.

›Der Balkon, Yokohama‹, Gemälde von Edward Atkinson Hornel, 1894

Mit jeder der 14 Variationen porträtierte Elgar jemanden aus seinem Freundeskreis, die Leute sind mit ihren Namenskürzeln über den Variationen genannt. »Wie Wagner eine dramatische Idee brauchte, damit er Feuer fing, so gab Elgar sein Bestes, wenn die Atmosphäre eines Ortes oder das Wesen eines Menschen seine Erfindungskraft anregten.« (Robert Anderson) Manchmal versuchte er, die Persönlichkeit wie ein guter Zeichner mit wenigen Strichen einzufangen, manchmal inspirierte ihn Erlebtes, manchmal geheimnisste er etwas in den musikalischen Satz, was sich leichter herauslesen als -hören lässt. Die erste

Das Thema drückte mein Empfinden für die Einsamkeit des Künstlers aus, und es verkörpert diesen Sinn noch immer.

Edward Elgar

Edward und Alice Elgar, um 1891

Variation gilt seiner Frau; der Gedanke an sie verschafft dem Thema »romantische Größe«. Im Zeitablauf die mittlere, die neunte Variation widmete er »Nimrod«, mit bürgerlichem Namen August Johannes Jaeger; er stammte aus Düsseldorf, lebte seit 1878 in London, arbeitete seit 1890 beim Musikverlag Novello und betreute dort Elgars Werke. Er tat dies mit ungeteiltem Engagement, gab dem Komponisten manch guten Rat, überzeugte ihn davon, dass das Finale der ›Enigma-Variationen‹ in der ursprünglichen Fassung zu kurz geraten sei; Elgar fügte nach anfänglichem Widerstand 69 Takte ein. Den intensiven Ruhepol des Werkes, »Porträt einer schönen und guten Seele«, habe, so Elgar, die Erinnerung an einen Spaziergang angeregt, bei dem er sich mit Jaeger über langsame Sätze bei Beethoven unterhielt. Eine Anspielung auf das Adagio cantabile aus der Klaviersonate c-Moll op. 13 (›Pathetique‹) ist in den Anfang der Variation wie ein Suchbild eingewoben. – Die Buchstaben »E. D. U.« über dem Finale stehen für die deutsche Koseform von Elgars Vornamen. Er war gern in Deutschland, wanderte in den Alpen, besuchte Richard Strauss in Garmisch und die Wagner-Festspiele in Bayreuth; der Düsseldorfer Kapellmeister Julius Buths leitete am 7. Februar 1901 die kontinentale Erstaufführung der ›Enigma-Variationen‹ und verhalf wenig später Elgars Oratorium ›Der Traum des Gerontius‹ zum Erfolg. In sein finales Selbstporträt bezog Elgar Rückblicke auf die ›Nimrod‹- und die ›Alice‹-Variation ein, denn was wäre der Meister ohne seine engsten Vertrauten. Mit der Erinnerung an den Durchbruch in Mendelssohns ›Schottischer Symphonie‹ nahm er zudem auf ein Werk Bezug, das im britischen Musikleben fest verankert war, und auf einen Komponisten, der im Vereinigten Königreich ebenso hoch angesehen war wie in Deutschland; Elgar wünschte sich für seine Person wohl Ähnliches.

Das Thema mit der Variation I, Variation IX und das Finale bilden die tragenden Säulen des Werkes. Zwischen ihnen nahm sich Elgar anderer Freunde an; er wählte sie nach auffälligen Eigenarten, weniger nach persönlicher Nähe aus. Die behände Begleitmusik der zweiten Variation parodiert die Angewohnheit des Amateurpianisten Hew David Stewart-Powell, sich vor Proben und Auftritten mit raschen Passagen warmzuspielen. Elgar demonstriert, dass sich Geläufigkeit nicht auf Skalen und Akkorde in Dur oder Moll beschränken muss und dass Treffsicherheit begrenzt sein kann. Das Thema wahrt gegenüber der fingerfertigen Geschäftigkeit stoische Ruhe im Bass. Die Eigenart des Dichters und Laienschauspielers Richard Baxter Townshend, seine Stimme überschnappen zu lassen, sublimiert Elgar in der dritten Variation zu agilen bis skurrilen Dialogen zwischen tiefen und hohen Instrumenten. Das Thema gibt dem Darstellungseifer dezenten, aber soliden Hintergrund. In der vierten Variation wirft sich die Musik in Pose wie der gelehrte Gutsherr William Meath Baker, der den »Tagesbefehl« an seine Bediensteten mit einem energischen Türknall bekräftigte. Richard P.

Edward Elgar gab seinem Freund August Johannes Jaeger den Spitznamen »Nimrod« nach einer Stelle aus 1. Mose 10: »Er [Nimrod] fing an, ein gewaltiger Herr zu sein auf Erden, und war ein gewaltiger Jäger vor dem Herrn.«

H.T.

Arnolds Kunst, ernste Ausführungen humorvoll aufzulockern, macht Elgar zum Formprinzip der fünften Variation: Den ersten Thementeil führt er in gelehrtem Kontrapunkt durch, den zweiten verwickelt er in einen Holzbläsersatz, der aus der Unterhaltungsmusik eingewandert sein könnte. Seine Schülerin Isabel Fitton nannte er in Variation VI altertümlich »Ysobel«, auch die Verarbeitung des Themas klingt nach altem Stil. War sie so? Für die siebte Variation, dem Architekten Troyte Griffith zugedacht, bot er verschiedene Deutungen an; einmal erklärte er sie als Widerhall einer Wanderung, die ein Gewitter unterbrach; ein anderes Mal als musikalisches Erlebnis: Die Paukenstellen deutete Elgar als Sinnbild für dessen ungelenke Klavierspielversuche, den Auftritt des Themas im Blech als sein pädagogisches Eingreifen, das die Sache rasch und gut zu Ende bringe. Ähnlich offen bleibt, ob Variation VIII das ruhige, humorvolle Wesen oder das freundliche Anwesen Winifred Norburys meint; auf jeden Fall sei im Trillern und Hüpfen der Holzbläsersoli ihr Lachen eingefangen.

August Johannes Jaeger, um 1900

So kann man sie alle durchgehen: Dora Penny, alias Dorabella, die zu Elgars Klavierspiel Tanzfiguren entwarf – ihr schenkte der Komponist ein duftiges Intermezzo; oder George Robert Sinclair, Organist in Hereford, dessen Dogge inspirierender wirkte als ihr Herr, weil sie sich in kühnem Flug in den Fluss stürzte, hundelnd einen günstigen Ausstieg suchte und den vollendeten Kurztriathlon mit kräftigem Bellen pries; Basil G. Nevenson, den Wissenschaftler und Freund, den Elgar mit dem Klang seines Instruments, des Violoncellos, ehrte. In der 13. Variation hebt sich aus Elgars eigenem Material ein Klarinettensolo hervor, das auf Mendelssohns Ouvertüre ›Meeresstille und glückliche Fahrt‹ zurückgeht. Das Motiv wird schließlich in eine Anspielung auf Beethovens Klaviersonate op. 81a ›Les Adieux‹ verwandelt. Die drei Sterne über dieser ›Romanza‹ stehen für Lady Mary Lygon, die sich damals auf Australienreise begab. Elgars Beziehung zu ihr war Gegenstand mancher Spekulation.

Der Titel ›Enigma‹ wurde nicht mit dem Thema erfunden. Er taucht zum ersten Mal in Jaegers Handschrift im Autograph der Partitur auf. Dort kann er nicht vor dem 8. April 1899 von Jaeger eingetragen worden sein, denn Elgar schloss die Partitur-Reinschrift am 19. Februar ab, schickte sie zwei Tage später an Hans Richter zur Ansicht, von dem sie am 8. April beim Verlag Novello ankam.

Robert Anderson

Muss man das alles wissen? Nein, gewiss nicht in den Details. Sie beleuchten allerdings vom Anekdotischen her das Prinzip dieses Werkes. Es besteht darin, dass ein Subjekt – das Thema – Auseinandersetzungen mit seiner Umgebung, in jeder Variation mit einem anderen Gegenüber führt und sich dabei selbst wandelt. Der musikalische Prozess gleicht dabei einem menschlichen. Vielleicht ist es kein Zufall, dass die Melodie der ersten beiden Takte klingt, als rufe jemand »Edward Elgar«. Die persönliche Signatur des Komponisten ist in diesem Opus ohnehin nicht zu überhören. Beim Blick in die Welt, auch in diejenige der musikalischen Möglichkeiten, erscheinen im Vordergrund zunächst Mitmenschen, ob man ihnen nun von Angesicht zu Angesicht ins Auge schaut, sie von hinten (nach dem Abschied) betrachtet oder, wie in Edward A. Hornels Balkongemälde, von der Seite anblickt.

Eine Bereicherung für das Repertoire

James Ehnes über Aaron Jay Kernis' Violinkonzert

DSO: Herr Ehnes, Aaron Jay Kernis hat sein Violinkonzert für Sie geschrieben und Ihnen gewidmet. Wie kam es zu Ihrer Zusammenarbeit?
James Ehnes: Die Premiere des Konzerts fand ziemlich genau vor einem Jahr statt. Seitdem habe ich das Violinkonzert sieben Mal mit verschiedenen Orchestern und Dirigenten gespielt. Ich freue mich, heute die Europäische Erstaufführung gemeinsam mit dem DSO und Maestro Slatkin gestalten zu können. Die Musik von Aaron kenne ich schon seit Langem, 1999 habe ich erstmals ein Stück von ihm gespielt. Aber persönlich haben wir uns erst 2007 bei den BBC Proms in London kennengelernt. Damals brachte ich eine Komposition von ihm für Violine und Klavier – ›Two Movements (with Bells)‹ – zur Uraufführung; das Werk war ein Kompositionsauftrag der BBC. Wir begegneten uns also zum ersten Mal von Angesicht zu Angesicht. Seitdem hat sich zwischen uns ein guter Kontakt, eine Freundschaft entwickelt, und ich fragte ihn, ob er nicht irgendwann einmal ein Konzert für mich komponieren wolle. Es war für mich ein sehr bewegender Moment, als es wirklich da war und ich die Partitur in Händen hielt.
DSO: Standen Sie in der Zeit, als Aaron Jay Kernis »Ihr« Konzert komponierte, in regelmäßigem Kontakt miteinander?
James Ehnes: Ja, wir haben oft miteinander gesprochen, aber nicht in dem Sinn, dass ich während der Entstehung Einfluss auf das Werk nehmen wollte. Ich halte das generell nicht für gut. Ich finde es besser, wenn ich als Interpret mich in der Zeit, in der ein Komponist an einem Werk arbeitet, eher zurückhalte, abwarte und ihn seinen Weg gehen lasse. Selbstverständlich muss er das Instrument verstehen, für das er schreibt. Aber wenn ihm Fragen zur Spieltechnik kommen, wird er sich immer aus eigenem Antrieb an den Interpreten wenden. Etwas anderes ist das Feedback, das wir Interpreten den Komponisten geben können und das sie durchaus beflügeln kann. Bei der ersten Durchsicht des Violinkonzerts dachte ich wirklich manchmal: »Lässt sich dies oder jenes so, wie er es schrieb, umsetzen? Geht es, geht es nicht?« Es liegt nur ein schmaler Grat zwischen dem, was unmöglich, und dem, was eine extreme Herausforderung ist. Bei manchen Griffen und Passagen denke ich bis heute: »Die hast Du vorher nur in einem Werk gespielt, nämlich in den ›Two Movements‹.« Durch solche Herausforderungen entwickeln wir Interpreten auch unsere Technik weiter.
DSO: Kernis' Violinkonzert ist demnach ein sehr schweres Werk …
James Ehnes: Geigerisch ist es höchst anspruchsvoll, auch der Orchesterpart hält manche Herausforderung bereit. Für das Publikum ist es nach meiner Erfahrung ein interessantes, spannendes Stück. Aaron schreibt zwar inzwischen komplexer als in früheren Jahren, aber seine Werke werden dadurch nicht sperriger, im Gegenteil: Sie gewinnen an Nuancen, Kontrasten und Überraschungen. Bei ihm kommen ganz verschiedene Ausdrucksformen und Erfahrungen zusammen, daraus entsteht ein sehr besonderer Stil. Ich finde, sein Violinkonzert ist ein Zugewinn für das Repertoire der Geiger und Orchester wie für das Publikum.
DSO: Aaron Jay Kernis ist bei den Proben und der Aufführung in der Berliner Philharmonie selbst dabei. War das auch bei den bisherigen Aufführungen der Fall?
James Ehnes: Wann immer er es einrichten konnte, hat Aaron Proben und Aufführungen besucht. Nach den ersten Aufführungen hat er zum Beispiel einige Details in der Partitur verändert, nichts Substanzielles, aber Kleinigkeiten. Ich schätze es an Komponisten, wenn sie ihre Werke noch ein Stück weit begleiten und da und dort Verbesserungen vornehmen. Das unterstreicht ihren Willen, den Zuhörern und Interpreten die bestmögliche Form ihrer musikalischen Ideen vorzustellen.

Die Fragen stellte Habakuk Traber.

Die Künstler

LEONARD SLATKIN
ist dem DSO durch jahrzehntelange Zusammenarbeit verbunden, zuletzt stand er im Mai 2015 am Pult des Orchesters. Seit seinem Debüt mit den New Yorker Philharmonikern 1974 dirigiert er regelmäßig die führenden Orchester in Amerika, Europa und im Fernen Osten. Seit 2011 ist er Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Orchestre National de Lyon, seit 2008 Musikdirektor des Detroit Symphony Orchestra und Erster Gastdirigent des Pittsburgh Symphony Orchestra. Davor leitete er zwölf Jahre als Chefdirigent das National Symphony Orchestra in Washington D. C. und von 1979 bis 1996 das Saint Louis Symphony Orchestra, das in dieser Ära einen international exzellenten Ruf gewann und ausbaute. Von 1990 bis 1999 leitete er das Blossom Festival. Slatkin ist Mitglied der französischen ›Légion d'honneur‹ und Ehrendoktor mehrerer US-amerikanischer Hochschulen.

JAMES EHNES
wurde 1976 im kanadischen Brandon geboren. Mit 13 Jahren gab er sein Debüt beim Orchestre Symphonique de Montréal, 1995 sein Europadebüt beim DSO, mit dem er seitdem mehrfach zusammenarbeitete. 2009 feierte er mit Paganinis Capricen einen sensationellen Einstand bei den Salzburger Festspielen. Seit er 1997 sein Studium an der New Yorker Juilliard School abschloss, wird er regelmäßig zu führenden amerikanischen und europäischen Orchestern und Festivals eingeladen. Als engagierter Kammermusiker arbeitet er mit Künstlern wie Leif Ove Andsnes, Louis Lortie, Jan Vogler und Yo-Yo Ma zusammen. 2010 gründete er das Ehnes Quartet. Er ist Künstlerischer Leiter der Seattle Chamber Music Society, Mitglied der Royal Society of Canada und des Order of Canada. James Ehnes spielt die ›Marsick‹-Stradivari von 1715.

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 international exzellenten Ruf erworben. Gegründet 1946 als RIAS-, 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 und ist dem Orchester seit 2006 als Ehrendirigent verbunden. Von 2007 bis 2010 setzte Ingo Metzmacher Akzente im hauptstädtischen Konzertleben, Tugan Sokhiev folgte ihm von 2012 bis 2016 nach. Seit September 2017 ist Robin Ticciati Chefdirigent und Künstlerischer Leiter. Das DSO ist ein Ensemble der roc berlin.

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

Chefdirigent und Künstlerischer Leiter
Robin Ticciati

Ehemalige Chefdirigenten
Ferenc Fricsay †
Lorin Maazel †
Riccardo Chailly
Vladimir Ashkenazy
Kent Nagano
Ingo Metzmacher
Tugan Sokhiev

Ehrendirigenten
Günter Wand †
Kent Nagano

1. Violinen
Wei Lu
1. Konzertmeister
N. N.
1. Konzertmeister
Byol Kang
Konzertmeisterin
Hande Küden
stellv. Konzertmeisterin
Olga Polonsky
Isabel Grünkorn
Ioana-Silvia Musat
Mika Bamba
Dagmar Schwalke
Ilja Sekler
Pauliina Quandt-Marttila
Nari Hong
Nikolaus Kneser
Michael Mücke
Elsa Brown
Ksenija Zečević
Lauriane Vernhes

2. Violinen
Andreas Schumann
Stimmführer
Eva-Christina Schönweiß
Stimmführerin
Johannes Watzel
stellv. Stimmführer
Clemens Linder
Matthias Roither
Stephan Obermann
Eero Lagerstam
Tarla Grau
Jan van Schaik
Uta Fiedler-Reetz
Bertram Hartling
Kamila Glass
Marija Mücke
Elena Rindler

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

Violoncelli
Mischa Meyer
1. Solo
N. N.
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
Gregor Schaetz
Gerhardt Müller-Goldboom
Matthias Hendel
Ulrich Schneider
Rolf Jansen

Flöten
Kornelia Brandkamp
Solo
Gergely Bodoky
Solo
Upama Muckensturm
stellv. Solo
Frauke Leopold
Frauke Ross
Piccolo

Oboen
Thomas Hecker
Solo
Viola Wilmsen
Solo
Martin Kögel
stellv. Solo
Isabel Maertens
Max Werner
Englischhorn

Klarinetten
Stephan Mörth
Solo
Thomas Holzmann
Solo
Richard Obermayer
stellv. Solo
Bernhard Nusser
N. N.
Bassklarinette

Fagotte
Karoline Zurl
Solo
Jörg Petersen
Solo
Douglas Bull
stellv. Solo
Hendrik Schütt
Markus Kneisel
Kontrafagott

Hörner
Barnabas Kubina
Solo
Zora Slokar
Solo
Ozan Çakar
stellv. Solo
Georg Pohle
Joseph Miron
Antonio Adriani
N. N.

Trompeten
Joachim Pliquett
Solo
Falk Maertens
Solo
Heinz Radzischewski
stellv. Solo
Raphael Mentzen
Matthias Kühnle

Posaunen
András Fejér
Solo
Andreas Klein
Solo
Susann Ziegler
Rainer Vogt
Tomer Maschkowski
Bassposaune

Tuba
Johannes Lipp

Harfe
Elsie Bedleem
Solo

Pauken
Erich Trog
Solo
Jens Hilse
Solo

Schlagzeug
Roman Lepper
1. Schlagzeuger
Henrik Magnus Schmidt
stellv. 1. Schlagzeuger
Thomas Lutz

Deutschlandfunk Kultur

Das Konzert im Radio

Konzert
Sonntag bis Freitag, 20.03 Uhr
Oper
Samstag, 19.05 Uhr

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

Aus Opernhäusern, Philharmonien und Konzertsälen.
Jeden Abend.

Konzertvorschau

Sa 31. März | 20 Uhr | Philharmonie
Mendelssohn Ouvertüre zu ›Ruy Blas‹
Mendelssohn Violinkonzert
Mendelssohn Symphonie Nr. 3 ›Schottische‹
EDWARD GARDNER
Nicola Benedetti Violine

Sa 7. April | 20 Uhr | Philharmonie
Bernstein Symphonie Nr. 2 ›The Age of Anxiety‹ für Klavier und Orchester
Bartók ›Der holzgeschnitzte Prinz‹ (vollständige Ballettmusik)
DAVID ZINMAN
Misha Dichter Klavier

So 22. April | 20 Uhr | Philharmonie
Harris Symphonie Nr. 3
Schönberg Klavierkonzert
Sibelius Symphonie Nr. 7
ROBIN TICCIATI
Pierre-Laurent Aimard Klavier

So 29. April | 17 Uhr | Heimathafen Neukölln
Kammerkonzert
Werke von **Schubert, von Einem**
ADAMELLO QUARTETT

Di 1. Mai | 20 Uhr | Philharmonie
Mozart Symphonie aus der ›Haffner-Serenade‹ KV 250
Martinů Symphonie Nr. 1
SIR ROGER NORRINGTON

So 6. Mai | 10.30 Uhr Open House
12 Uhr Kulturradio-Kinderkonzert
Haus des Rundfunks
Werke von **Arban, Binder, Verdi** u. a.
BLECHBLÄSERQUINTETT DES DSO
mit **Siobhan Stagg** Sopran
und **Christian Schruff** Moderation

So 13. Mai | 20 Uhr | Philharmonie
Ives ›Hymn‹ – Largo cantabile für Streichorchester
Bernstein Serenade für Violine, Harfe, Schlagzeug und Streichorchester
Falla ›Der Dreispitz‹ (vollständige Ballettmusik)
CONSTANTINOS CARYDIS
Midori Violine
Sophie Harmsen Mezzosopran

KONZERTEINFÜHRUNGEN

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

KAMMERKONZERTE

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

KARTEN, ABOS UND BERATUNG

Besucherservice des DSO
Charlottenstraße 56 | 2. OG
10117 Berlin | am Gendarmenmarkt
Öffnungszeiten Mo bis Fr 9 – 18 Uhr
Tel 030. 20 29 87 11 | Fax 030. 20 29 87 29
tickets@dso-berlin.de

IMPRESSUM
Deutsches Symphonie-Orchester Berlin
in der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH Berlin
im rbb-Fernsehzentrum
Masurenallee 16 – 20 | 14057 Berlin
Tel 030. 20 29 87 530 | Fax 030. 20 29 87 539
info@dso-berlin.de | *dso-berlin.de*

Chefdirigent Robin Ticciati
Orchesterdirektor Alexander Steinbeis
Orchestermanager Sebastian König
Künstlerisches Betriebsbüro
Moritz Brüggemeier, Barbara Winkelmann
Orchesterbüro Konstanze Klopsch, Marion Herrscher
Marketing Annelie Jenne
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit Benjamin Dries
Musikvermittlung Lea Heinrich
Programmhefte | **Einführungen** Habakuk Traber
Notenarchiv Renate Hellwig-Unruh
Orchesterwarte Burkher Techel M. A., Shinnosuke Higashida, Kai Steindreischer

Texte | **Redaktion** Habakuk Traber
Redaktion Benjamin Dries
Redaktionelle Mitarbeit Larissa Scharberth
Artdirektion Preuss und Preuss GmbH | **Satz** Susanne Nöllgen
Lektorat Kathrin Kurz | **Fotos** Fabian Frinzel und Ayzit Bostan (Titel), Frank Eidel (DSO), Donald Dietz (Slatkin), Benjamin Ealovega (Ehnes), Richard Bowditch (Kernis), DSO-Archiv (sonstige) | © Deutsches Symphonie-Orchester Berlin 2018

Das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin ist ein Ensemble der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH Berlin.
Geschäftsführer Thomas Kipp
Gesellschafter Deutschlandradio, Bundesrepublik Deutschland, Land Berlin, Rundfunk Berlin-Brandenburg

Preis: 2,50 €