Deutsches
Symphonie
Orchester
Berlin

BIBER
›Battalia‹ für Streicher

SCHOSTAKOWITSCH
Kammersymphonie c-Moll

BEETHOVEN
Symphonie Nr. 1

Di 08.01.
20 Uhr
Philharmonie

JEAN-CHRISTOPHE SPINOSI

ein Ensemble der

TOC berlin

Di 08 01 | 20 Uhr

Uraufführung 1673 in Salzburg im Rahmen der Karnevalsfeiern des Fürst-Erzbischofs.

Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704)
›Battalia‹ (1673)

I. Sonata. Presto –
II. Die liederliche Gesellschaft von allerlei Humor. Allegro –
III. Presto –
IV. Der Mars –
V. Presto –
VI. Aria. Andante –
VII. Die Schlacht. Allegro –
VIII. Lamento der verwundeten Musketiere. Adagio

Uraufführung der Quartettfassung am 2. Oktober 1960 durch das Beethoven-Quartett im Glinka-Saal zu Leningrad. Uraufführung der Fassung als Kammersymphonie durch das Moskauer Kammerorchester unter der Leitung von Rudolf Barschai.

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975)
Kammersymphonie c-Moll op. 110 a
Bearbeitung des Streichquartetts Nr. 8 (1960) für Streichorchester durch Rudolf Barschai (1961)

I. Largo –
II. Allegro molto –
III. Allegretto –
IV. Largo –
V. Largo

Pause

Uraufführung am 2. April 1800 im Theater der Wiener Hofburg in einer Akademie des Komponisten.

Ludwig van Beethoven (1770–1827)
Symphonie Nr. 1 C-Dur op. 21 (1799|1800)

I. Adagio molto – Allegro con brio
II. Andante cantabile con moto
III. Menuetto. Allegro molto e vivace
IV. Adagio – Allegro molto e vivace

JEAN-CHRISTOPHE SPINOSI

Dauer der Werke
Biber ca. 10 min | Schostakowitsch ca. 25 min | Beethoven ca. 25 min

---

Deutschlandfunk Kultur

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

FRIEDENSWERKE

Wir genießen eine Friedensära, die trotz aller inneren Konflikte und Gewaltausbrüche seit zweieinhalb Generationen anhält. Es gab andere Zeiten: solche, in denen Krieg geführt wurde, und solche, in denen Kriege die Gedanken der Menschen und die Fantasie der Künstler bewegten, obwohl die Waffen schwiegen. Der Dialektik von akutem, latentem und nachwirkendem Krieg verdanken die heutigen Werke ihre Entstehung. Ihre Bedeutung geht jedoch über die zeitgeschichtlichen Impulse, die sich in ihnen niederschlagen, hinaus – als Speicher des historischen Gedächtnisses, vor allem aber als Kunst, die ihren Kern, das humane Anliegen, umkreist und von der Licht- wie von der Schattenseite her betrachtet. Als Heinrich Ignaz Franz Biber 1673 seine ›Battalia‹, den bilderlosen Tonfilm einer Schlacht samt Vorbereitungen und Folgen, komponierte, war der Dreißigjährige Krieg seit einem Vierteljahrhundert vorbei. Die Verwüstungen, die er in vielen Landstrichen, vor allem aber in den Menschen hinterlassen hatte, bestimmten noch immer das Leben in Mitteleuropa.

Dmitri Schostakowitsch schrieb sein Achtes Streichquartett, das Rudolf Barschai mit Wissen und Zustimmung des Komponisten als Kammersymphonie für Streichorchester bearbeitete, nahe Dresden neben der Musik zu einem Film über die Bombardierung der Stadt im Zweiten Weltkrieg. Das Stück, das er »den Opfern von Faschismus und Krieg« widmete, ist eine musikalische Selbstreflexion vor dem Hintergrund der politischen Zeit- und einer längeren Kulturgeschichte. Kurz vor der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert komponierte Beethoven seine Erste Symphonie. Das Epizentrum der politischen Beben Europas lag damals in Paris. Sie klingen in dem C-Dur-Werk durch – in Bezügen zur Musik aus dem Ideenkreis der Französischen Revolution, aber auch in auffälligen Parallelen zur Ballettmusik ›Die Geschöpfe des Prometheus‹, die parallel entstand. Der halbgöttliche, menschenfreundliche Held aus der antiken Mythologie wurde damals oft beschworen, vor allem als Initiator und Gewährsmann für die Utopie einer freien, in solidarischer Selbstbestimmung lebenden und schaffenden Menschheit. Ihre Zeitgenossen und die nachfolgenden Generationen auf diesen Weg zu bringen und das hehre Ziel im Volksverlangen wachzuhalten, dazu seien Künstler berufen und Politiker verpflichtet. Die Nähe und Konkurrenz zwischen beiden wird nirgends deutlicher als im Verhältnis zwischen Beethoven und Napoleon.

KUNST UND ZEITGESCHEHEN

von Habakuk Traber

Heinrich Ignaz Franz Biber
›Battalia‹

Besetzung
Streicher, Basso continuo

Ein Antikriegsstück? Bitterböses Kunstvergnügen? Unterhaltung auf Kosten derer, die den Kopf für die Mächtigen und Gewaltigen dieser Welt hinhalten? Heinrich Ignaz Fanz Biber komponierte seine ›Battalia‹ 1673 wohl für die Karnevalsfeiern am Salzburger Hof. Dort regierte ein Fürst-Erzbischof, der weltliche und geistliche Macht in sich vereinte. Biber, der aus der Nähe von Reichenberg, des heutigen Liberec, stammte, amtierte seit 1670 in dessen Diensten. Mit der ›Battalia‹ entwarf er ein musikalisches Schlachtgemälde ohne Siegesfeier, aber mit gehörigem Realismus. Selbst ein brillanter Geiger, spielte er die genaue Kenntnis dessen aus, was man Streichinstrumenten an Klängen und Effekten über die gängigen Spielweisen hinaus entlocken kann. Diese Art der fantasiegeleiteten Virtuosität, die Regeln der Form und Satzkunst ausnutzt und bricht, macht die Einmaligkeit dieses Werkes aus.

Das zehnminütige Stück beginnt mit einer Sonata; so wurden damals auch die Ouvertüren zu Opern, Oratorien oder Kantaten bezeichnet. Presto, schnell und erregt, soll sie gespielt werden. Ihre dynamischen

Bild oben: ›Die Schlacht bei Marengo‹, Gemälde von Louis-François Lejeune, 1802

Kontraste, ihre direkten und verkehrten Echos und die perkussiven Effekte durch Akkordtremoli oder Schlagen der Saiten mit dem Bogenholz lassen Heere assoziieren, die in unterschiedlicher Entfernung vom musikalischen »Betrachter« Stellung bezogen. Daneben deuten Signale und motivische Gesten auf die »Feldmusik« mit Militärpfeifen hin, die einer primitiven Piccoloflöte ähneln.

Die zweite musikalische Kurzszene führt ins habsburgische Feldlager, in dem sich Landsknechte unterschiedlicher Herkunft am Vorabend der Schlacht Mut und Todesverachtung antrinken. Sie singen oder johlen, was sie kennen und können, jeder auf seine Weise, jeder in seiner Tonart. So kommt ein vielstimmiges Quodlibet zustande, zu dem der Komponist anmerkte: »Hic dissonant ubique, nam ebrii sic diversis cantilenis clamare solent« – »Hier dissonieren sie alle, denn die Betrunkenen pflegen so die verschiedenen Lieder zu brüllen.« Biber nimmt bei dieser Collage keine harmonischen Rücksichten, von den satztechnischen Tugenden wird nur die Einheit des Zeitmaßes gewahrt, um das Chaos etwas kommensurabel zu machen. Sechs verschiedene populäre Weisen identifizierte die Forschung bisher: Die Zweiten Violinen eröffnen mit einem Lied, das eine Sammlung unter dem slowakischen Titel »Ne take my mluwel« (»Es bedarf meiner Juwelen nicht«) führt. Die Ersten Violen folgen mit der Kombination aus einem böhmischen Lied und einem in Ungarn verbreiteten »Türkischen Marsch«, die Dritten Violinen werfen die in ganz Europa bekannte ›Bergamasca‹ ein, die in Deutschland auf den Text »Kraut und Rüben haben mich vertrieben« gesungen wurde. Die tanzartige Partie der Ersten Violinen stammt aus Johann Jakob Prinners Lied »Nambli, wol kann ich jetzt glauben«, Biber war mit dessen Urheber gut bekannt. Die anderen Stimmen bedienen sich nicht weniger ostentativ des Volkstons, sind ihm vielleicht direkt entnommen.

Der dritte Satz, das zweite Presto, bezieht sich wie der fünfte, das Presto III, im Tempo auf das Eröffnungsstück. Beide sind tanzartig komponiert, in ihrer dramaturgischen Funktion gleichen sie Intermedien, instrumentalen Zwischenspielen in der barocken Oper, die manchmal choreographiert wurden. Den marschartigen vierten Satz über den Kriegsgott Mars übernahm Biber aus seiner fünften Violinsonate; Besseres, meinte er, könne er zu diesem Stichwort nicht erfinden. Zur Ausführung riet er: »Wo die Trommel geht im Bass, muss man an die Saiten ein Papier machen, das einen Strepitum [Lärm] gibt.« Die Violine ahmt die Triller und schnellen Figurationen einer Militärpfeife nach, die einhändig gespielt wurde, sodass der »Tamboursgsell« mit der anderen Hand die Trommel schlagen konnte, die er umgehängt hatte, und die vom präparierten Kontrabass imitiert wird. – Die ›Arie‹ wird oft als »Gebet vor der Schlacht« gedeutet, Musiknummern dieser Art wurden über die Jahrhunderte in großer Zahl komponiert. Der ernste,

Heinrich Ignaz Franz Biber, Kupferstich von Paul Seel, 1680. Das einzig erhaltene Proträt des Komponisten und Violinvirtuosen.

Die ›Battalia‹ ist die am gründlichsten durchgearbeitete Programmkomposition Bibers, in der außer klangmalerischen Effekten auch die semantische Seite zeitgenössischer Gesellschaftslieder ausgewertet wird.

Jiří Sehnal

Der fünfte Teil, ein Presto im 3/4-Takt, ist dadurch interessant, dass in seinem zweiten Drittel ein ungewöhnlicher zweistimmiger Kanon in der Unteroktave verläuft, wobei die zweite Stimme noch in der Oktave über der ersten Stimme verdoppelt wird. Der Kanon mündet in ein Oktaven-Unisono aller Instrumente. Die Oktaven-Parallelen, welche die damalige Kunstmusik so nicht kannte, waren für das Spiel der Volksmusikanten typisch. […] Höchstwahrscheinlich wollte Biber mit diesen Oktaven-Parallelen die Spielweise von Straßenmusikanten darstellen, vielleicht auch karikieren.

Jiří Sehnal

gemessene Charakter spricht ebenso für diese Deutung wie der Verzicht auf die Bässe. Dadurch entsteht ein sogenannter Bassetto-Satz, wie er für Klagestücke in der Barockmusik oft verwendet wurde.

Den Tumult bei der Schlacht imitieren erregte Tremoli der Streicher, wie sie schon in der eröffnenden Sonata auftraten; zum Teil sind sie gegeneinander versetzt und scheinen daher von verschiedenen Gruppen und Richtungen zu kommen. Imitierte Trompetensignale und Geschützdonner verstärken die klangzeichnerischen Momente. Den Kanonenlärm sollen die Bässe dadurch simulieren, dass »Saiten so geschnellt werden«, dass sie laut auf das Griffbrett schlagen. – Das Finale gilt nicht denen, in deren Namen die Schlachten geschlagen werden, sondern denen, die sie austrugen und erlitten. Bibers ›Battalia‹ endet mit einem »Lamento der verwundeten Musketiere«, in dem die musikalisch-rhetorischen Mittel von Trauer- und Klagemusiken, vor allem halbtönige Abwärtsbewegungen, fast demonstrativ eingesetzt werden. Anteilnahme? Verspottung? Die Alternative ist vielleicht falsch gestellt: Das Stück wurde für den Karneval geschrieben. »Narretei« aber kann im Deutschen beides bedeuten: Närrisches und Unfug, aber auch maskierte Wahrheit oder Anklage.

Dmitri Schostakowitsch
Kammersymphonie
nach dem Streichquartett Nr. 8

Besetzung
Streicher

Dmitri Schostakowitsch, 1950

Selbstbekenntnis

Dmitri Schostakowitsch komponierte sein Achtes Streichquartett zwischen dem 12. und 14. Juli 1960 in Dresden, wo er u. a. Musik für Lev Arnstams Film ›Fünf Tage, fünf Nächte‹ schreiben sollte. Von dort richtete er am 19. Juli einen Brief an seinen Freund Isaak Glikman: »Wie sehr ich auch versucht habe, die Arbeiten für den Film im Entwurf auszuführen, bis jetzt konnte ich es nicht. Stattdessen habe ich ein unnützes und ideologisch verwerfliches Quartett geschrieben. Ich dachte darüber nach, dass, sollte ich irgendwann einmal sterben, kaum jemand ein Werk schreiben wird, das meinem Andenken gewidmet ist. Deshalb habe ich beschlossen, selbst etwas Derartiges zu schreiben. […] Grundlegendes Thema des Quartetts sind die Noten D, Es, C, H, meine Initialen. Im Quartett sind Themen aus meinen Kompositionen und das Revolutionslied ›Gequält von schwerer Gefangenschaft‹ verwendet; folgende meiner Themen: aus der Ersten und Achten Symphonie, aus dem Trio, dem Cellokonzert, aus der ›Lady Macbeth‹. Angedeutet sind Wagner (Trauermarsch aus der ›Götterdämmerung‹) und Tschaikowsky (zweites Thema des ersten Satzes der Sechsten Symphonie). Ach ja: Ich habe noch meine Zehnte Symphonie vergessen. Ein netter Mischmasch. Dieses Quartett ist von einer derartigen Pseudotragik, dass ich beim Komponieren so viele Tränen vergossen habe, wie man Wasser lässt nach einem halben Dutzend Bieren. Zu Hause angekommen, habe ich es zweimal versucht zu spielen, und wieder kamen mir die Tränen. Aber diesmal schon nicht mehr nur wegen seiner Pseudotragik, sondern auch wegen meines Erstaunens über die wunderbare

›Krieg‹, Gemälde von Gabriel Glikman, 1972

Geschlossenheit seiner Form. Aber möglicherweise spielt hier eine gewisse Selbstverzücktheit eine Rolle, die bald vorübergeht.«

Das Werk besteht aus fünf nahtlos verbundenen Sätzen. Man kann es als eine Fuge über D-S-C-H auffassen, in die drei weitere Sätze geschoben wurden, denn der Schlussteil nimmt den Anfang als Fortsetzung wieder auf. Das Signatarmotiv des Komponisten, das sich durch alle Sätze zieht, ähnelt in Funktion und Gestalt dem Namenssigel B-A-C-H. Der fugenartige Beginn »im alten Stil« erinnert an das Streichquartett cis-Moll op. 131 von Ludwig van Beethoven. »Alter Stil« heißt: Die Satzweise orientiert sich an der Vokalpolyphonie der Renaissance, in diesem Fall besonders an Trauermotetten. Zwischen die fugenartigen Sätze fügt Schostakowitsch zwei konträre Scherzi und einen weiteren langsamen Satz ein. Es fehlt, wie in der Sechsten Symphonie, ein Sonatenhauptsatz, wie er traditionell Streichquartette und Symphonien eröffnete und oft beschloss. In alle fünf Teile arbeitete Schostakowitsch Zitate hauptsächlich aus eigenen Werken ein. Sie fungieren als Nervenpunkte einer inneren Geschichte und bezeichnen bedeutende Stationen seines Künstlerlebens. Im ersten Satz zitiert er aus seiner Ersten und Fünften Symphonie. Die Erste, seine Abschlussarbeit an der Hochschule, wurde in der Sowjetunion und im Ausland viel gespielt, mit ihr startete er ins professionelle Komponistenleben. Mit der Fünften rehabilitierte er sich nach der Kampagne, die Stalin wegen der Oper ›Lady Macbeth von Mzensk‹ gegen ihn in Gang gesetzt hatte, sie steht für die Rückkehr ins Leben. – Der zweite Satz, ein Scherzo der gewalttätigen, peitschenden Sorte, verdichtet das D-S-C-H-Motiv erst zum Aufschrei, dann zum Wirbel und kulminiert zwei Mal im Zitat des »jüdischen Themas« aus dem Zweiten Klaviertrio von 1944; darin griff er laut und deutlich auf Musik der ostjüdischen Diaspora zurück.

Komponiert wurde Opus 110 im Sommer 1960 während eines Kuraufenthaltes in Gohrisch bei Dresden. Im Dezember 1959 hatten Ärzte Schostakowitsch die Diagnose gestellt: unheilbare Entzündung des Rückenmarks. Seine Anwesenheit in Dresden zur Vorbereitung des Films ›Fünf Tage – fünf Nächte‹ war nur ein Vorwand. Tatsächlich ging es in den kritischen russischen Köpfen schon lange nicht mehr um die Rettung kriegsgefährdeter Kunstschätze, wie in diesem Film erzählt, sondern um die Rettung der menschlichen Seele.

Sigrid Neef

Rudolf Barschai, 1967

Ich denke, in Schostakowitsch existierte immer qualvoll nebeneinander ein großer Musiker und ein schwacher, grenzenlos verletzbarer und gepeinigter Mensch, der sein ganzes Leben in einem riesigen Konzentrationslager, das sich Sowjetunion nannte, verbrachte.

Gabriel Glikman

Den dritten Satz nannte Sigrid Neef »ein ›Scherzo macabre‹, ein Walzerrondo über D-S-C-H«. In sein bisweilen zwanghaftes Rotieren baut Schostakowitsch den Beginn des Ersten Cellokonzerts ein, dem Schwesterwerk des stark jüdisch geprägten Ersten Violinkonzerts; sein Anfangsthema klingt wie eine Zerrung des D-S-C-H-Sigels. – Der vierte Satz beginnt hart, das Thema des Cellokonzerts wird mit dem Gewaltmotiv aus der Oper ›Lady Macbeth von Mzensk‹ liiert. Schostakowitsch lässt das ›Dies irae‹, die Sequenz aus der lateinischen Totenmesse, anklingen, zitiert ein Lied sibirischer Zwangsarbeiter aus dem 19. Jahrhundert, das international in der Arbeiterbewegung populär wurde, in Deutschland mit dem Textanfang ›Im Kerker zu Tode gemartert‹. Er hatte es schon in der Elften Symphonie verwendet, aus deren drittem Satz (›In memoriam‹) er eine weitere Passage übernimmt, ehe er, im Cello in hoher Lage, an die Oper ›Lady Macbeth von Mzensk‹ erinnert. »Serjoscha! Mein Lieber!« begrüßt Katerina auf dem Marsch in die Verbannung den Mann, den sie liebt, und der ihr längst untreu wurde. Drei der Zitate stammen aus gesungener Musik, haben Text, der die Bedeutung bestimmt, wurden ursprünglich von dem Instrument vorgetragen, das Menschen auch dann noch bleibt, wenn ihnen alles andere genommen wurde: der Stimme. – Im fünften Satz kommt er nochmals auf die Oper, auf ihre Ouvertüre zurück. Die Musik wird diese Erinnerung nicht los, das unterscheidet den Schlussteil vom ersten Satz; das ›Lady-Macbeth‹-Trauma war in Schostakowitsch tief eingebrannt.

Die Zitate integrierte der Komponist so vollendet, dass sie nicht hervorstechen. Sie sind keine Fremdkörper, sondern Substanz. Es kommt nicht darauf an, sie hörend zu identifizieren. Wenn man jedoch ihre Existenz und Bedeutung kennt, wenn man weiß, dass sie im Wesentlichen chronologisch angeordnet sind, versteht man das Werk in seinen dramatischen Wechseln deutlicher. Die Geschichte aber erzählt die Musik durch sich allein, als instrumentale Passion. Das Achte Quartett ist ein autobiographisches Werk, aber es ist mit der (Zeit-)Geschichte so eng verflochten wie das Leben des Komponisten. Dieser wesentlichen Spannung werden die zwei Existenzformen als solistisch besetztes Quartett und als chorisch besetzte Kammersymphonie gerecht.

Ludwig van Beethoven
Symphonie Nr. 1

Besetzung
2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Streicher

Gesichter der Freiheit

Am 2. April 1800 gab Ludwig van Beethoven in Wien den ersten großen Konzertabend, dessen Programm- und Finanzrisiko er allein trug. Seit acht Jahren lebte er in seiner Wahlheimat, er hatte sich inzwischen vor allem als Pianist, insbesondere durch seine Kunst des Fantasierens einen Namen gemacht. Nun stellte er sich in der Weite seines Schaffens und in der Gemeinschaft mit denen vor, an denen er sich messen lassen wollte: Wolfgang Amadeus Mozart und Joseph Haydn. Mit seiner Ersten Symphonie erntete er Beifall und Achtung, freilich auch Kritik. Doch das Publikum erkannte: Hier betrat einer die Szene der großen

›Beseelung der menschlichen Tonfigur durch Athene‹, Gemälde von Christian Griepenkerl, 1877|78

musikalischen Gattungen, der Neues zu sagen hatte und doch die Tradition seiner Vorgänger erfüllte und weiterführte. »In ihrer glanzvollen, schwärmerischen Helligkeit schien [die Erste] an Mozarts ›Jupiter‹-Symphonie anzuknüpfen.« (Dieter Rexroth) Mit dieser teilt sie nicht nur die Grundtonart, sondern auch die Verve des Einstiegs ins Hauptthema des ersten, außerdem die Tonalität und den ruhigen Grundzug des zweiten Satzes. Danach aber enden die Gemeinsamkeiten. Mit seinem Finale verfolgte Beethoven schließlich ein vollkommen anderes Konzept als Mozart.

Das Neue an dieser Symphonie offenbart sich als Leistung des Anknüpfens, der Integration und des Weiterdenkens. Verschiedene inspirierende Quellen führt Beethoven in seiner Ersten zusammen und vereint sie in einem individuellen Werkkonzept. Das Hauptthema des Kopfsatzes, das der langsamen Einleitung förmlich entspringt, nimmt nicht nur auf Mozarts letzte Symphonie Bezug, sondern auch auf eine Ouvertüre, die Rodolphe Kreutzer zu Jean François Guérolts Drama ›La journée de Marathon ou Le triomph de la liberté‹ (Der Tag von Marathon oder Der Triumph der Freiheit) 1795|96 komponiert hatte – auf »eine offizielle Revolutions-Festmusik, welche in der Zeit der Koalitionskriege [verschiedener europäischer Monarchie-Allianzen gegen die Französische Republik] die Idee heldenhafter Vaterlandsverteidigung aufgreift« (Martin Geck). Beethoven kannte Werk und Schöpfer seit 1798, dem Jahr, in dem er mit Napoleon Kontakt aufzunehmen versuchte. Kreutzer, vor allem als Violinvirtuose bekannt, soll sogar vom französischen Gesandten in Wien als Mittelsmann vorgeschickt worden sein, um Beethoven zur Komposition einer Napoleon-Symphonie zu bewegen.

Die langsame Einleitung von Beethovens Erster Symphonie ist in ihrer Art vorbildlos. Ist sie doch ein Geniestreich insofern, als sie einen Zug des Beethovenschen Schaffens vorführt, den es in dieser Weise vorher nicht gegeben hat, nämlich den, vor dem Hörer den Kompositionsprozess darzustellen. Die langsame Einleitung hat hier die Funktion, den musikalischen Prozess auf einen Ton zuzuspitzen, das c, mit dem das Thema des ›Allegro con brio‹ beginnt.

Peter Rummenhöller

Dieser widmete dem französischen Kollegen 1803 die Violinsonate A-Dur op. 47 (›Kreutzer-Sonate‹).

Enge Verwandtschaft verbindet die Erste mit einem Werk, das Beethoven in unmittelbarer zeitlicher Nähe komponierte: der Musik zu Salvatore Viganòs Ballett ›Die Geschöpfe des Prometheus‹. Die Ouvertüre zu diesem einzigen Tanztheaterstück aus Beethovens Feder und der Kopfsatz der Ersten lassen sich an wesentlichen Stellen übereinander blenden; so etwa die Harmoniefolgen der langsamen Einleitungen und die ersten Themen der schnellen Hauptteile; auch die Tempoangaben sind identisch. Viganòs Ballett handelte von der »Menschwerdung des Menschen« und vollzog damit eine gedankliche Zuspitzung, die dem damals ohnehin viel bedachten und poetisch umspielten Prometheus-Stoff zusätzliche Brisanz verlieh. Der griechische Halbgott, heißt es, gab den Menschen mit dem göttlichen Feuer das Licht der Erkenntnis und damit die Möglichkeit zur Gestaltung der Geschichte in Freiheit und Verantwortung. In diesem noch immer unabgeschlossenen Prozess richteten sich hohe Erwartungen auf Napoleon. Es war seit langem üblich, mythische Figuren und die Bedeutung, die man ihnen beimaß, auf Hoffnungsträger der eigenen Gegenwart zu projizieren. Der Konsul Napoleon Bonaparte wurde zum Prometheus seiner Ära stilisiert, möglicherweise auch von Beethoven. Die heftige Reaktion auf die Selbsterhebung des Korsen zum Kaiser deutet ebenso darauf hin wie die Tatsache, dass die ›Eroica‹, ursprünglich »intitolata Bonaparte«, mit ihrem Finale gleichfalls auf die ›Prometheus‹-Musik zurückgriff.

Ludwig van Beethoven, Gemälde von Carl Traugott Riedel, 1801

Mit Mozart, der französischen Revolutionsmusik und dem (aktualisierten) antiken Mythos flossen drei ganz verschiedene Anregungen in die Konzeption des ersten Satzes ein. In den Mittelsätzen ereignet sich das Neue, Umwertende auf subtilere Art. Dem zweiten, ruhigen Satz verlieh Beethoven den Charakter eines Menuetts, obwohl er ihn nicht so überschrieb. Der lyrische Grundzug wird durch längere Ausweichungen nach Moll, einen marschartig pochenden Paukenrhythmus, der in die Streicher übergeht, und dynamische Kulminationen in Frage gestellt, doch scheint der Schlussteil die Widersprüche ins Freundliche aufzulösen. Den kunstvoll fugierten Anfang – für ein Menuett untypisch – deutete Harry Goldschmidt als Bild für den wechselnden Eintritt der Paare in den Tanz. Kompositionstechnisch betont Beethoven den Kunstcharakter; hier wird nicht zum Tanz aufgespielt, sondern eine Tanzszene symphonisch sublimiert und reflektiert, und das sehr differenziert. Er unterlegt der dominierenden Oberstimme nicht einfach ein Akkordgerüst, sondern formt die einzelnen Stimmen so durch, dass sie ein artifizielles Gewebe bilden.

Ankündigung
1. Eine große Symphonie von Weiland Herrn Kapellmeister Mozart.
2. Eine Arie aus des Fürstlichen Herrn Kapellmeister Haydns ›Schöpfung‹.
3. Ein großes Konzert auf dem Piano-Forte, gespielt und komponiert von Herrn Ludwig van Beethoven [das Erste Klavierkonzert C-Dur op. 15].
4. Ein Ihrer Majestät der Kaiserin allerunterthänigst zugeeignetes und von Hrn. Ludwig van Beethoven komponiertes Septett auf vier Saiten- und drei Blasinstrumenten.
5. Ein Duett aus Haydns ›Schöpfung‹.
6. Wird Herr Ludwig van Beethoven auf dem Pianoforte fantasieren.
7. Eine neue große Symphonie mit vollständigem Orchester, komponiert von Herrn Ludwig van Beethoven.

Anschlagzettel am Wiener Burgtheater

Den dritten Satz überschrieb er mit Menuett, führte ihn aber als stürmisches Scherzo aus. Es steigert den Elan des Kopfsatzes und bereitet

den heiteren, ausgelassenen Schwung des Finales vor. Das Trio fungiert auf dieser symphonischen Etappe als Innehalten; die behänden Streicherfiguren, die dem Hörnerklang antworten, erinnern an den schnellen Teil der ›Prometheus‹-Ouvertüre. Den Hauptteil »zeichnet kein Thema, sondern Skalenbewegungen aufwärts, Sekundschritte abwärts, Repetitionen, harmonisches Ausschweifen und eine zwischen Pianissimo und Fortissimo sich bewegende Dynamik« (Rexroth) aus. Diese Art gestischer Musik wird in der Einleitung zum Finale auf ihren substanziellen Kern gebracht. Mehrmals nimmt es Anlauf, ehe es in sein Hauptthema ausbricht. Solche Introduktionen gab es beim Tanz; sie forderten von den Beteiligten hohe Aufmerksamkeit, um den richtigen Einsatz nicht zu verfehlen.

Am Ende [der Akademie] wurde eine Symphonie von seiner Komposition aufgeführt, worin sehr viel Kunst, Neuheit und Reichtum an Ideen war; nur waren die Blasinstrumente gar zu viel angewendet, so dass sie mehr Harmonie als ganze Orchestermusik war.

Allgemeine musikalische Zeitung vom 15. Oktober 1800

Goldschmidt wies darauf hin, dass »die Themengruppen dieses betont elegant gearbeiteten, immer leichtfüßig dahinschießenden Finales allesamt dem Repertoire der Ecossaisen […] entnommen« sind. Der »Schottische« wurde damals als rascher (Kontra-)Tanz in geradem Takt bei höfischen wie bürgerlichen Bällen gepflegt; Beethoven schrieb etliche Stücke dieses Genres als Gebrauchsmusik. Der Tanz spielt also in dieser Symphonie eine wesentliche Rolle, die sich auf das Finale hin verdichtet. Das mag mit der parallelen Arbeit am ›Prometheus‹-Ballett zusammenhängen, doch kommen weitere Faktoren hinzu. Im Tanz können persönliches und gesellschaftliches Glück zusammenfinden. In diesem Sinn lassen sich etliche Tanzsätze Beethovens aus jener Zeit deuten, etwa das Finale im Streichquartett op. 18,6. Mit dem Ideal aber verband Beethoven eigene Wünsche und Erfahrungen. In den Bällen der Familie Brunsvik war er Josephine nahe, die er liebte und die seine Liebe wohl erwiderte. Dem utopischen Drang des ersten Satzes mit seiner revolutionär-dramatischen Durchführung antwortet das Tanzvergnügen als ein weiterer »Triumph der Freiheit«. Zum gesellschaftlichen Aufbruch gesellt sich der Wille zum privaten Glück.

Das eingeschliffene Vorurteil will es bis heute, dass Beethovens symphonischer Erstling vorzugsweise unter dem Aspekt des Tributs an die großen Vorgänger gesehen wird. Damit wird allerdings verkannt, dass Beethoven schon in seiner Ersten Symphonie einen höchst eigenwilligen und auch selbstbewussten »Ton« anschlug. Er schreibt in C-Dur, der Tonart des Neubeginns, der Klarheit der Konstruktion und des Vertrauens in den Geist der Aufklärung.

Dieter Rexroth

Die unterschiedlichen Einflüsse und Bestrebungen hält Beethoven mit den Mitteln der Kunst zusammen. Was im zweiten bis vierten Satz als Gestalt und treibende Kraft Bedeutung gewinnt, enthält der erste bereits als Rohmaterial. Was er vorgibt, wird in den Stücken danach entfaltet, befragt und kommentiert. Beethovens Grundsatz: »Allein Freiheit, weitergehen, ist in der Kunstwelt wie in der ganzen großen Schöpfung Zweck«, bestimmt die Symphonie von Anfang an. Sie beginnt mit einem Akkord, der aufgelöst werden muss, also »weiterzugehen« zwingt. Die variierende Wiederholung der Startformel setzt einen Prozess in Gang, der sein Ziel erst in der Befreiung des Hauptthemas erreicht. Mit ihm steht auch die Tonart fest, ist der Élan vital entfesselt, der die Konfliktstrategie des Kopfsatzes trägt und in der ganzen Symphonie wirksam bleibt: innig (mit Gefährdung) im zweiten, ungezügelt (mit Innehalten) im dritten Satz und als schwungvoller Tanz im Finale.

Deutschlandfunk Kultur

Das Konzert im Radio

Konzert
Sonntag bis Freitag, 20.03 Uhr

Oper
Samstag, 19.05 Uhr

Aus Opernhäusern,
Philharmonien
und Konzertsälen.
Jeden Abend.

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

Die Künstler

JEAN-CHRISTOPHE SPINOSI
interpretiert seit Beginn seiner Laufbahn ein breites Repertoire vom Barock bis zur zeitgenössischen Musik. 1991 gründete er in Brest das Ensemble Matheus, mit dem er mittlerweile die ganze Welt bereist hat. 2005 machte er durch eine Reihe von Ersteinspielungen wenig bekannter Vivaldi-Opern auf sich aufmerksam. Von 2007 bis 2015 gastierte er mit dem Ensemble in jeder Spielzeit mit einer Neuproduktion am Pariser Théâtre du Châtelet. Darüber hinaus arbeitet er regelmäßig mit dem Théâtre des Champs-Élysées, dem Theater an der Wien und der Wiener Staatsoper zusammen. Eine enge künstlerische Partnerschaft verbindet Jean-Christophe Spinosi mit Cecilia Bartoli, mit der er vier Rossini-Produktionen auf die Bühne brachte: ›Le comte Ory‹ am Theater an der Wien und am Opernhaus Zürich, ›Otello‹ am Théâtre des Champs-Élysées und bei den Salzburger Pfingstfestspielen, ›La Cenerentola‹ und ›L'italiana in Algeri‹ bei den Salzburger Festspielen. Jean-Christophe Spinosi wird regelmäßig von namhaften Orchestern, Spezialensembles und Festivals weltweit eingeladen. Am Pult des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin ist der Dirigent bereits zum dritten Mal zu Gast.

Das **DEUTSCHE SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN**
hat sich in den über 70 Jahren seines Bestehens durch eine enorme Stilsicherheit, großes Engagement für Gegenwartsmusik sowie vielfach ausgezeichnete 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 Lorin Maazel die künstlerische Verantwortung, 1982 folgte ihm Riccardo Chailly, 1989 Vladimir Ashkenazy nach. Kent Nagano wurde 2000 zum Chefdirigenten berufen; seit seinem Abschied 2006 ist er dem Orchester als Ehrendirigent verbunden. Von 2007 bis 2010 setzte Ingo Metzmacher, von 2012 bis 2016 Tugan Sokhiev außergewöhnliche Akzente im hauptstädtischen Musikleben. Seit 2017 hat der Brite Robin Ticciati die Position als Chefdirigent des Orchesters inne. Nach einer szenischen Einrichtung von Händels ›Messias‹ im zurückliegenden Dezember wird im Februar 2019 das Festival ›Brahms-Perspektiven‹ mit der Aufführung aller vier Symphonien des norddeutschen Komponisten einen weiteren Schwerpunkt der aktuellen Spielzeit bilden. Das DSO ist ein Ensemble der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH.

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

Chefdirigent und Künstlerischer Leiter
Robin Ticciati

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

Ehrendirigenten
Günter Wand †
Kent Nagano

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

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

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

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

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

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

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

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

Trompeten
Joachim 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

QIU

Der perfekte Ein- oder Ausklang
ist 3 Minuten von der Philharmonie entfernt.

QIU Restaurant & Bar im The Mandala Hotel am Potsdamer Platz
Potsdamer Strasse 3 | Berlin | 030 / 590 05 12 30
www.qiu.de

Konzertvorschau

Fr 11. Jan | 20.30 Uhr | Heimathafen Neukölln
Kammerkonzert
Rossini Duo für Violoncello und Kontrabass
Schubert ›Forellenquintett‹
ENSEMBLE DES DSO

Mi 16. Jan | 20 Uhr | Haus des Rundfunks
Festival ›Ultraschall Berlin‹
Seither ›Recherche sur le fond‹
Boesmans Capriccio für zwei Klaviere und Orchester
Wozny ›Archipel‹
SYLVAIN CAMBRELING
GrauSchumacher Piano Duo Klaviere

So 20. Jan | 20 Uhr | Haus des Rundfunks
Festival ›Ultraschall Berlin‹
Hirsch ›… irgendwie eine Art Erzählung …‹
(Uraufführung)
Odeh-Tamimi ›Rituale‹
Czernowin ›Guardian‹ für Violoncello und Orchester
SIMONE YOUNG
Séverine Ballon Violoncello

So 27. Jan | 20 Uhr | Philharmonie
Zemlinsky ›Lustspielouvertüre‹
Mozart Rondo für Klavier und Orchester KV 386
Strauss Burleske für Klavier und Orchester
Schreker ›Vorspiel zu einem Drama‹
Korngold Suite aus ›The Sea Hawk‹
FABIEN GABEL
Francesco Piemontesi Klavier

Fr 1. Feb | 22 Uhr | Alte Nationalgalerie
20.45 Uhr Einlass | 21 Uhr Kurzführungen
Kammerkonzert ›Notturno‹
Werke von **Haydn, Kozeluch, Weber**
ENSEMBLE DES DSO

Sa 2. Feb | 20 Uhr | Philharmonie
Messiaen ›Trois petites liturgies de la présence divine‹
für Klavier, Ondes Martenot, Frauenchor und Orchester
Schostakowitsch Symphonie Nr. 13 b-Moll ›Babi Jar‹
für Bass, Männerchor und Orchester
INGO METZMACHER
Cédric Tiberghien Klavier
Nathalie Forget Ondes Martenot
Mikhail Petrenko Bass
Rundfunkchor Berlin

KONZERTEINFÜHRUNGEN

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

KAMMERKONZERTE

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

KARTEN, ABOS UND BERATUNG

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

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

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

Texte | **Redaktion** Habakuk Traber
Redaktion Benedikt von Bernstorff
Artdirektion Preuss und Preuss GmbH | **Satz** Susanne Nöllgen
Fotos Monica Menez (Titel), Frank Eidel (DSO), Jean-Baptiste Millot (Spinosi), DSO-Archiv (sonstige)
© Deutsches Symphonie-Orchester Berlin 2019

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

Preis: 2,50 €