Deutsches Symphonie Orchester Berlin

ROBIN TICCIATI

Pierre-Laurent Aimard Klavier

HARRIS Symphonie Nr. 3
SCHÖNBERG Klavierkonzert
SIBELIUS Symphonie Nr. 7

So 22. April 2018

20 Uhr | Philharmonie

ein Ensemble der

roc berlin

So 22 04 | 20 Uhr

Uraufführung 1939 in Boston durch das Boston Symphony Orchestra unter der Leitung von Serge Koussevitzky.

Roy Harris (1898–1979)
Symphonie Nr. 3 in einem Satz (1938|39)

Con moto – Poco più mosso – Più mosso – 𝅗𝅥 = 112 – Con moto

Uraufführung am 6. Feburar 1944 in New York durch das NBC Symphony Orchestra unter der Leitung von Leopold Stokowski.

Arnold Schönberg (1874–1951)
Konzert für Klavier und Orchester op. 42 (1942)

Andante – Molto allegro – Adagio – Giocoso (moderato)

PAUSE

Uraufführung am 24. März 1924 durch die Konsertföreningen Stockholm unter der Leitung des Komponisten.

Jean Sibelius (1865–1957)
Symphonie Nr. 7 C-Dur op. 105 (1918–24)

Adagio – Vivacissimo – Adagio – Allegro molto moderato – Vivace – Presto – Adagio – Largamente

---

ROBIN TICCIATI

Pierre-Laurent Aimard Klavier

Dauer der Werke
Harris ca. 18 min | Schönberg ca. 20 min | Sibelius ca. 25 min

---

kulturradio rbb 92,4

Das Konzert wird vom Kulturradio des rbb aufgezeichnet und am 2. Juni 2018 ab 20.04 Uhr gesendet. UKW 92,4 | Kabel 95,35

BEDEUTUNG DER FORM

Das Motiv für dieses Programm ist ein künstlerisches, seine Brisanz reicht ins Historisch-Politische. Die drei Werke entstanden innerhalb eines knappen Vierteljahrhunderts, zwischen dem Ende des Ersten und der Wende im Zweiten Weltkrieg. Die Komponisten setzten sich darin mit dem gleichen Formproblem auseinander: eine Symphonie oder ein Solokonzert, jedenfalls eine traditionell mehrsätzige Gattung, in einem durchgehenden Satz zu verwirklichen und damit den entsprechenden Genres vielleicht ein neues Gesicht zu geben.

Die Brisanz liegt in der Wahl der Komponisten. Schönberg und Sibelius scheinen wie Feuer und Wasser zusammenzupassen; so beurteilte man ihr Verhältnis zumindest hierzulande. Woanders, im angelsächsischen Sprachbereich, sah man es weniger schroff. Sibelius fand dort eine ähnlich starke Resonanz wie in Skandinavien; man stellte ihn in die Nähe von Gustav Mahler. Amerikanische Komponisten wie Roy Harris begeisterten sich für seine Werke und nahmen sie sich zum Vorbild. Die Konzeption von Harris' Dritter könnte durch Sibelius' Siebte angeregt worden sein. Beiden kam es darauf an, die Ausdrucksbereiche, die durchmessen werden, möglichst unmerklich ineinander übergehen zu lassen.

Schönberg hatte sich mit der mehrgliedrigen einsätzigen Form bereits in seiner ersten, noch tonal bestimmten Schaffensphase um die vorletzte Jahrhundertwende beschäftigt. Damals blendete er die Charaktere der viersätzigen Symphonieform über die Struktur des Sonatenhauptsatzes und schuf damit hybride und relativ komplexe Formen. Das Klavierkonzert von 1942 ist im Vergleich dazu einfach gehalten: Es verknüpft die üblichen vier Sätze durch Überleitungen (wie Mendelssohn das schon tat) und kündigt jeden neuen Abschnitt im vorhergehenden an. Das Werk ist von Erinnerungen durchzogen: an die Wiener Musik (Walzer), an die Erste Kammersymphonie (Überleitungsmotive vor und nach dem Adagio) und an die Orchestervariationen (BACH-Motiv). Darin spiegelt sich die Exilsituation des Komponisten vielleicht noch deutlicher wider als im Klassizismus des Werkes und der Knappheit der Formbildung.

IN EINEM SATZ

von Habakuk Traber

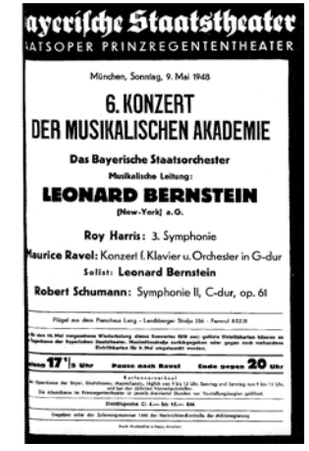
Roy Harris
Symphonie Nr. 3

Besetzung
3 Flöten (3. auch Piccolo), 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Euphonium, Basstuba, Pauken, Schlagwerk (Große Trommel, Becken, Triangel, Xylophone, Vibraphon), Streicher

Bild oben: ›Blueberry Highway, Dogtown‹, Gemälde von Marsden Hartley, 1931

Für Europäer liest sich die Biographie von Roy Harris wie eine amerikanische Mustergeschichte. In ärmlichen Verhältnissen kam er zur Welt, und er machte eine große Karriere, weitgehend als Selfmademan. Geboren wurde er in einem Blockhaus in den Weiten von Oklahoma. Als er fünf Jahre alt war, kaufte sein Vater Farmland in einem fruchtbaren Tal Kaliforniens. Harris junior arbeitete in der Landwirtschaft mit. Seine musikalischen Talente wurden dennoch gefördert, die Mutter gab ihm Klavierunterricht. Die Ausbildung erwies sich als so gut, dass er nach dem Highschool-Abschluss zunächst an der Universität Berkeley, danach privat bei Arthur Bliss und schließlich auf Empfehlung von Aaron Copland in Paris bei Nadia Boulanger studieren konnte, ein Jahr mit einem Wertheim-, zwei Jahre mit einem Guggenheim-Stipendium. Boulanger hatte viele Komponisten unterrichtet, keiner glich in seinem Stil dem anderen. Sie brachte ihre Schüler dazu, die eigenen Talente zu entdecken, zu pflegen und durch ein geübtes, sicheres Handwerk zu festigen. Harris aber war ihr eigensinnigster; sie

nannte ihn scherzhaft ihren »Autodidakten«. Ihm blieb vom Studium bei ihr vor allem die genaue Kenntnis und hohe Verehrung der Renaissancemusik und Bachs. Spuren dieser lebenslangen Zuneigung sind noch in der Dritten Symphonie zu erkennen, die er 1939 als 41-Jähriger vollendete. Sie brachte ihm den endgültigen Durchbruch, schon bald galt sie als die amerikanische Symphonie schlechthin und wurde als solche auch in Europa bekannt gemacht. Leonard Bernstein eröffnete mit ihr am 9. Mai 1948, drei Jahre nach der Befreiung Europas und Deutschlands von der Herrschaft des Nationalsozialismus, ein Konzert mit dem Bayerischen Staatsorchester in München. Es war sein erster und für lange Zeit einziger Auftritt in Deutschland.


bayerische Staatstheater
STAATSOPER PRINZREGENTENTHEATER

München, Sonntag, 9. Mai 1948

6. KONZERT
DER MUSIKALISCHEN AKADEMIE

Das Bayerische Staatsorchester
Musikalische Leitung:
LEONARD BERNSTEIN
(New-York) a. G.

Roy Harris: 3. Symphonie
Maurice Ravel: Konzert f. Klavier u. Orchester in G-dur
Solist: Leonard Bernstein
Robert Schumann: Symphonie II, C-dur, op. 61

Beginn 17½ Uhr Pause nach Ravel Ende gegen 20 Uhr

Ankündigung des Konzerts von Leonard Bernstein mit dem Bayerischen Staatsorchester am 9. Mai 1948

Harris komponierte seine Dritte als Symphonie in einem Satz, darin gleicht sie Sibelius' Siebter. Er charakterisierte fünf verschiedene Abschnitte, die ihr Ganzes bilden, als: tragisch – lyrisch – pastoral – Fuge, dramatisch – dramatisch-tragisch. In der Partitur vermerkte er sie nicht. Die fünf Teile bilden keine geschlossenen Einheiten, vielmehr bezeichnen sie Stadien, welche die Musik durchläuft. Sie gehen ineinander über, die Grenzen sind nicht deutlich markiert; sie entwickeln sich meist in Steigerungen, weisen auf Kommendes voraus und erinnern insbesondere in den letzten beiden Abschnitten an bereits Vernommenes. Als unterschiedliche Ausdrucksgebiete hängen sie wie Formationen einer Landschaft zusammen, die man durchstreift und auf die man physisch, mental und emotional reagiert. Harris beschreitet mit seiner Symphonie einen Weg, er errichtet kein Tongebäude.

Ich wollte eigentlich keine deutschen Orchester dirigieren. Die Gefühle waren ja äußerst gespannt. Doch ich wollte unbedingt die Überlebenden in den Lagern sehen. Die einzige Möglichkeit, dorthin zu gelangen, war für mich, der Aufforderung des amerikanischen Militärs nachzukommen und in München ein Konzert des Staatsopernorchesters zu dirigieren.

Leonard Bernstein

Die Begriffe, in die er die Hauptabschnitte seiner Dritten fasste, sind nicht die einzigen, mit denen sich der symphonische Prozess beschreiben lässt, der von G-Dur ausgeht und nach g-Moll führt. Der Anfang wirkt archaisch, als sollte sich die Musik aus der Rekapitulation ihrer eigenen Geschichte herausschälen. Eine einstimmige Cellomelodie, deren Vers-Endungen in den Bratschen nachhallen, greift auf die Streicher insgesamt aus und wird dabei wie in mittelalterlichen Organa in parallelen Quinten geführt; die Einstimmigkeit zu Beginn erinnert an den Ursprung aller Tonkunst, das Singen. Harris appelliert offenkundig an eine elementare musikalische Erlebnisbereitschaft. Aus Schattierungen, die an den Dualismus von Dur und Moll gemahnen, lässt er eine Melodik hervorgehen, der im weiteren Verlauf eine erweiterte tonale Harmonik entsprechen wird.

Ein großer Teil des musikalischen Materials für seine Dritte Symphonie stammt aus einem Violinkonzert, dessen Komposition Harris abbrach, als Jascha Heifetz die Aufführung des Werkes ablehnte.

Andrew Lindemann Malone

Den Beginn des lyrischen Teils kann man mit dem ersten Einsatz der Hörner in Verbindung bringen, zwingend ist dies allerdings nicht. Als Charakter, der sich der Anfangsstimmung widersetzt, wird er erst sehr viel später wahrnehmbar, zu eng bleiben zunächst die Gemeinsamkeiten. Aber darin liegt ein Prinzip des Werkes, das auf Verlauf aus ist und dies auch durch die rhythmische Organisation selbst in den langsamen

Passagen verwirklicht. Die pastoralen Züge des Mittelteils deuten sich an, noch ehe sie sich unmissverständlich zu erkennen geben – mit wogenden Streicherfiguren und Soli erst der Holzbläser (Englischhorn, Klarinette, Oboe, Fagott, Bassklarinette und Flöte), dann der Hörner, Posaunen und Trompeten, die schließlich sogar im Doppel geführt werden. In der Steigerung, die in den Bläserparts ihren instrumentatorischen Ausdruck findet, deutet Harris das Dramatische an, das die nächsten, die letzten beiden Abschnitte kennzeichnet.

In dem Teil, den Harris eine Fuge nennt, spielt er auf ein historisches Genre und allgemeiner auf die Musik aus dessen Blütezeit an. Das scharf geschnittene Thema mit barocken Zügen stellt er wie in einem Gruppenkonzert verteilt auf drei Chöre vor: die Streicher, die Bläser und die Pauken. Aus der anfänglichen Einstimmigkeit wird allmählich Zwei- und Mehrstimmigkeit, bei der das Thema und seine Nebengedanken irgendwann auch kanonartig mit sich selbst verflochten werden. Eine schulmäßige Fuge schrieb Harris nicht, er rief vielmehr die Hauptmerkmale der Gattung auf: die Vorstellung eines Themas, das dann durch verschiedene Lagen, Instrumentengruppen und Tonarten geschickt wird, die Kontrapunktierung seines lapidaren Charakters mit stärker bewegten bis motorischen Figuren und die Konstruktion von Fluchtlinien, die für den Gesamtsatz eine Perspektivweitung, für einzelne Parts aber eine entsprechende Verengung bewirken. Sie mündet in den letzten Teil, dessen »tragische« Komponente – die durchgehenden Paukenschläge – bereits vorbereitet sind.

Die Dritte ist eine Symphonie in einem Satz mit deutlich unterschiedenen Abschnitten, sie mag dadurch an Sibelius' Siebte erinnern, die Harris unter den Kompositionen des Finnen besonders hoch schätzte.

Anonymus

Roy Harris

Worin aber besteht das Amerikanische, worin die Abschiedserklärung von einer allzu engen Gefolgschaft gegenüber der europäischen Musik? Harris' Dritte hält sich nicht mehr an die überlieferte viersätzige Form; ihre Gestalt entsteht auch nicht durch Überblendung eines Symphoniesatzes mit den Charakteren der mehrsätzigen Form, wie etwa in Schönbergs Erster Kammersymphonie. Harris' Dritte ist kein Hybridgebilde. Der Komponist fasste sie vergleichsweise kurz, sie dauert insgesamt nur 17 bis 18 Minuten; von der Zumutung »himmlischer Längen« wie bei Schubert, Bruckner oder Mahler sieht sie ab. Das hörökonomische Denken setzt sich in ihrer Tonsprache fort, diese ist klar, in fasslichen Themen und übersichtlichen Entwicklungen organisiert, mögliche Komplexität wie etwa bei der Fuge wird angedeutet, aber nicht ausgeführt. Der Rhythmus bewahrt während des ganzen Werkes seine vorandrängende Schubkraft; »unser Rhythmusgefühl unterscheidet sich grundlegend von dem der Europäer«, meinte der Komponist. »Aus ihm leiten sich unterschiedliche melodische und formale Strategien ab. Unser Rhythmusgefühl ist weniger symmetrisch als das europäische.« Vielleicht verhält es sich aber auch einfach so, wie er an anderer Stelle kundtat: »Machen wir uns nichts vor: Meine Dritte war zufällig genau dann da, als man sie brauchen konnte.«

›Die Auswanderer‹, Gemälde (Ausschnitt) von Oskar Kokoschka, 1916|17

Schönbergs Klavierkonzert

Vier konzertante Werke enthält Arnold Schönbergs Œuvre. Für die ersten beiden bearbeitete er ältere Kompositionen von Georg Matthias Monn (1717–1750) und Georg Friedrich Händel (1685–1759), die anderen, das Violinkonzert op. 36 und das Klavierkonzert op. 42, schrieb er neu; Ersteres 1936 kurz nach dem entsprechenden Werk seines inzwischen verstorbenen Freundes Alban Berg, Letzteres 1942 als Ergebnis eines Kompositionsauftrags seines ehemaligen Schülers Oscar Levant. Dieser ausgezeichnete Pianist, Gershwin-Interpret und Hollywood-Komponist wollte allerdings nur ein Klavierstück; als sein einstiger Lehrer mit dem Umfang des Werks auch die Honorarforderungen steigerte, zog er den Auftrag zurück. Ein anderer Exstudent Schönbergs, Henry Clay Shriver, der sich inzwischen für die Juristenlaufbahn entschieden hatte, sorgte daraufhin für ein angemessenes Honorar. Die Uraufführung spielte mit Eduard Steuermann ein erfahrener Schönberg-Interpret. – Als sich Schönberg in seinen europäischen Jahren an der Spitze einer traditionsbewussten Neuererbewegung sehen konnte, komponierte er kein Werk für einen Solisten mit Orchester neu. Das tat er erst im Exil. Warum? Erhoffte er sich über einen renommierten Solisten einen leichteren Weg seiner Kompositionen in die musikinteressierte Öffentlichkeit? Erschien ihm die Konfrontation des Einzelnen mit der numerischen Übermacht als besonders geeignete Art, musikalisch über die Turbulenzen jener Jahre nachzudenken? Er selbst erteilte dazu keine Auskunft. Dennoch erscheint es aufschlussreich, dass er sich für die konzertanten Werke die klassischen Genres aussuchte, die auch Bach, Beethoven und Brahms gewählt hatten, und dass er in beiden Werken das Verhältnis von Solist und Orchester radikal unterschiedlich austrug.

Arnold Schönberg
Klavierkonzert

Besetzung
Klavier solo
2 Flöten (2. auch Piccolo),
2 Oboen, 2 Klarinetten,
2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten,
3 Posaunen, Basstuba, Pauken,
Schlagwerk (Xylophon, Glocken,
Große Trommel, Becken, Tamtam,
Kleine Trommel), Streicher

Der Ausdruck des Werks ist romantisch und ungemein gefühlvoll, wie es Schönbergs Art und beste Wiener Tradition ist.

Virgil Thomson

Wie das Violinkonzert, so komponierte Schönberg auch das Klavierkonzert aus einer Zwölftonreihe, deren endgültige Gestalt er erst nach umfänglichen Skizzen zu allen Teilen des Werkes fixierte. In beiden folgte er klassischen Formmodellen. Im durchkomponierten Klavierkonzert lassen sich deutlich vier Teile erkennen, die den tradierten Typen von Kopfsatz, Scherzo, langsamem Satz und Finale entsprechen. Zwar wird der jeweils nächste Formabschnitt am Ende des vorhergehenden angedeutet, die Verklammerungen zwischen ihnen fallen jedoch weit schwächer aus als zwischen den fünf Segmenten von Roy Harris' Symphonie. Im Verhältnis der vier Teile zueinander dominieren die Unterschiede; Schönberg legte sie von den ersten Skizzen an in aller Klarheit fest. Man kann im Grunde im herkömmlichen Sinn von vier Sätzen sprechen, die miteinander verkettet sind. Der Komponist charakterisierte sie in der ersten Skizze mit inhaltlichen Arbeitstiteln, die eine stark autobiographische Komponente hinter der Werkidee erkennen lassen: »life was so easy« (das Leben war so angenehm) – »suddenly hatred broke out« (plötzlich brach Hass aus) – »a grave situation was created« (eine schwere Lage entstand) – »but life goes on« (aber das Leben geht weiter). Lange hielt man diese Anmerkungen für Verständnishilfen, die er dem ursprünglichen Auftraggeber an die Hand geben wollte; inzwischen ist jedoch klar, dass sie Schönberg selbst als Initial- und Leitideen für seine Komposition dienten. Ob man deswegen schon von einem verschwiegenen Programm sprechen kann, bleibe dahingestellt. Jedenfalls geben sie wichtige Hinweise für die Interpretation und das Verständnis des Werkes. Nicht mehr und nicht weniger.

Arnold Schönberg

Eine Skizze beinhaltet die vier Teile des in der Forschung als autobiographisch gedeuteten Programms. Die erste programmatische Aussage (»life was so easy«) wird durch eine schematische Wiedergabe der Zwölftonreihe dargestellt, die zweite (»suddenly hatred broke out«) durch eine annähernde Wiedergabe des musikalischen Materials aus dem zweiten Konzertabschnitt, wenn auch in einer unterschiedlichen Transponierung. Der dritte Programmabschnitt (»a grave situation was created«) bringt drei Skizzen, welche sich auf den dritten Teil des Konzertes beziehen. Der vierte Titel (»but life goes on«) wird durch ein identisches Melodiezitat aus dem letzten Abschnitt des Konzerts illustriert, gefolgt von weiteren motivischen Skizzen des Finales.

Arnold Schönberg Center

Der erste Teil, ein bewegtes Andante, übernimmt die Funktion eines Kopfsatzes. Dem Charakter nach gestaltete Schönberg ihn als Walzer; er muss die Leichtigkeit der Wiener Musik behalten, die der Komponist und sein engerer Freundeskreis sehr schätzten. An entscheidenden Stationen seiner Entwicklung tauchen Walzer auf, im ›Pierrot lunaire‹ etwa, in den Orchestervariationen; das erste Zwölftonstück war ein Walzer. Die überlieferte Form des (symphonischen) Hauptsatzes drückt sich in der dreigliedrigen oder dreistrophigen Anlage des Andante ab. Sie beginnt mit einer ausgedehnten Vorstellung eines Themas, das kontrastierende Elemente in sich vereint, durch das konzertante Klavier. Seine transponierte Wiederholung durch das Orchester wird vom Soloinstrument mit einem Gegenpart kontrapunktiert. Nichts soll unverändert repetiert, alles vielmehr in einen Prozess entwickelnder Verwandlung integriert werden. So schuf Schönberg bereits in dieser »Exposition« eine Synthese aus Sonaten- und Variationsform. Der zweite Abschnitt des Andante bringt das Thema in seiner Umkehrgestalt zunächst in den tiefen, dann in den hohen Lagen. Weil der markante Rhythmus beibehalten wird, lässt sich diese Verwandlungsform gut erkennen. Die motivische Feinarbeit erinnert so deutlich an die klassische Durchführung wie danach der Wiedereintritt des Themas an

die Reprise. Es wird von der ersten Violine gespielt und im Sine einer weiterführenden Entwicklung von neuen, virtuosen Gegengedanken des Solisten umgeben.

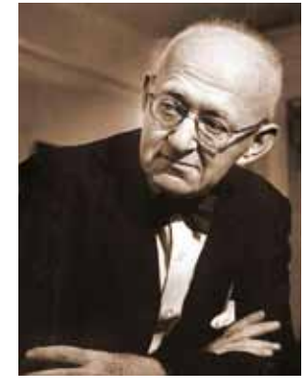
Schönberg vereinfachte das klassische Modell. Den Dualismus zweier Themen verlegte er in die inneren Kontraste eines großen Melodiezugs. Die Form straffte er. Wie Harris in seiner Dritten fasste er sich ungewöhnlich kurz. 20 Minuten dauert das Klavierkonzert insgesamt, das ist unteres Mozart-Maß; knapp ein Viertel davon nimmt der erste »Satz« ein. – Die völlig gewandelte Atmosphäre des zweiten, kürzesten, wird im ersten kurz angerissen. Der Ausbruch von Hass, den Schönberg in seinem Arbeitstitel nannte, wird nicht dargestellt; eher die Unruhe dessen, der ihn befürchtet und auf ihn antwortet. Die bedrohliche Kraft kommt in einer Scherzo-Reminiszenz innerhalb des Adagios viel deutlicher zum Ausdruck. – Der langsame Satz beginnt als Gesangsstück ohne Worte, kunstvoll polyphon gefügt, eine Passionsmusik im Doppelsinn von Leiden, das sich teils in knappen Formeln konzentriert, teils im unendlichen Melos aussingen will, und von Leidenschaft, die sich gewaltig auftürmt. Das Klaviersolo findet sein Pathos aus der fast sprechenden Deklamation. – Immer wieder scheinen Reminiszenzen an die Erste Kammersymphonie durch, besonders an deren »Gelenkmotiv«, eine Quartenstaffel: Sie markiert den Übergang aus dem Scherzo ins Adagio und aus dem Adagio ins Finale. Solche Zeichen des Zurückdenkens korrespondieren mit dem »inneren Programm«, das Schönberg mit seinen Satztiteln andeutete; sie gehören zu den Reflexionsformen des Exils.

Oscar Levant

Das mächtige Klaviersolo im Adagio bestätigt, dass der Pianist im musikalischen Geschehen die zentrale Rolle spielt. In ihrem Gestus erinnern mich diese zwölf Takte an die panische Verzweiflung der Figuren von Picassos ›Guernica‹.

Alfred Brendel

Das Finale bezeichnete er als Rondo. Diese Form, in der sich ein Refrain mit verschiedenen Episoden abwechselt, war für Finali klassischer Solokonzerte die Regel; Ausnahmen wie Mozarts c-Moll-Konzert bestätigen sie. In der jüngeren symphonischen Literatur gibt es ein berühmtes Beispiel für diesen musikalischen Typus, die Rondo-Burleske am Ende von Mahlers Fünfter. Die Assoziation ist nicht unbegründet. Das Motto »aber das Leben geht weiter«, das Schönberg in seinen Skizzen dem Schlussteil zuordnete, verkündet ein Resignationsideal – frei nach Heinrich Heines Vierzeiler, den Schumann einst mit einer Choralmusik hinterlegte: »Anfangs wollt ich fast verzagen, | Und ich glaubt, ich trüg es nie; | Und ich hab es doch getragen – | aber fragt mich nur nicht, wie!« – Heine'sche Ironie ist bei Schönberg mitgedacht. Er bezeichnete das Rondo-Finale bereits in seinen Skizzen als »humorvoll«, aber er führte es über weite Strecken »an der Grenze vom Grotesken zum Makabren« (Alfred Brendel) entlang. Als »Giocoso«-Stück soll es zugleich eine pathetisch überhöhende Funktion erfüllen, denn es integriert sowohl das Walzer- als auch das Adagio-Thema in seinen Verlauf. Das Verwirrspiel von Leichtem und Erhabenem war ein beliebtes Mittel romantischer Ironie.



Eduard Steuermann

Jean Sibelius
Symphonie Nr. 7

Besetzung
2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Streicher

Man lebt hier [in den USA] wahrhaftig besser als der Herrgott in Frankreich, dem dort die Arbeitsbewilligung gewiss noch schwerer erteilt würde als hier. Denn ich bin hier allgemein geschätzt, als einer der wichtigsten modernen Komponisten; neben Strawinsky, Tansman, Sessions, Sibelius, Gershwin, Copland etc. etc. etc.

Arnold Schönberg an Alban Berg, November 1934

Jean Sibelius

Die thematische Erfindung und deren harmonisches Gewand bezieht Sibelius direkt auf den Orchesterklang. Thematische Substanz und Klangfarbe lassen sich bei ihm nicht voneinander trennen.

Robert Layton

Sibelius' letzte Symphonie

Sibelius' Siebte wird oft mit Bildern des greisen Künstlers in Verbindung gebracht. Gewiss, sie war seine letzte Symphonie, und keiner der komponierenden Zeitgenossen erreichte sein hohes Alter von 92 Jahren, auch Richard Strauss nicht. Als Sibelius jedoch die Arbeit an ihr in Angriff nahm, zählte er 53 Jahre; als er sie Anfang März 1924 abschloss, hatte er die 60 noch nicht erreicht. Er stand erst kurz hinter der Mitte seines Lebens, und er hatte noch einiges vor. Skizzen zu einer Achten Symphonie gediehen in der Folgezeit recht weit, noch in den frühen 1930er-Jahren strebte er ihre Vollendung an. Vieles vernichtete er leider, als er sich entschloss, es bei der Siebenzahl zu belassen. Was an Entwürfen erhalten blieb, lässt jedoch auf durchaus neue Wege schließen, die er erkunden und gehen wollte. Die Siebte ist also ein Schlusswort in einem offenen System.

Sibelius komponierte sie als Symphonie in einem Satz. Diese Konzeption stand nicht von Anfang an fest. Ursprünglich sollte das Werk aus drei Sätzen bestehen, die von »Lebensfreude und Vitalität, mit Appassionato-Passagen« künden und dionysisch schließen sollten. Die endgültige Struktur schälte sich erst im Lauf der Arbeit heraus, als auch klar war, welche der skizzierten Materialien er für seine Sechste und welche er für seine Siebte verwenden wollte. In den wechselnden Tempoangaben von Opus 105 drückt sich noch immer die Vorstellung einer dreiteiligen Komposition ab. Die Charakterisierungen durch die unterschiedlichen Zeitmaße erfüllen dabei eine ähnliche Funktion wie die expressiven Stichworte in Harris' Dritter Symphonie: Man erkennt die neue Bewegtheit, wenn man sich einige Zeit in ihr befindet. Die Übergänge gestaltet Sibelius derart bruchlos, dass sich kaum erkennen lässt, wo das eine Zeitmaß aufhört und das neue beginnt: Alles bleibt im Fluss. Wichtig war ihm vor allem die innere Einheit des Geschaffenen. Mehr und mehr erreichte er sie durch die Kunst der Metamorphose. Er schärfte sie bei der Komposition seiner Symphonischen Dichtungen, in der Siebten brachte er sie zu höchster Vollendung.

Ein Paukenschlag mit Vorzittern eröffnet die C-Dur-Symphonie op. 105. Er zeigt an, wo die Akzente und die Taktzeiten liegen. Deren genaue Platzierung wird beim anschließenden Tonleiteraufgang zu einem dissonanten Klang, dem nächsten Akzent, durch Echowirkungen leicht vernebelt. Die Pauke aber meldet sich als selbstständige Größe an; sie betont und verstärkt nicht nur, sondern mischt immer wieder motiv- und themenbildend mit, artikuliert melodische Konturen. Das Skalenthema, die Arabesken und Dreiklangsornamente, mit denen es die Holzbläser umspielen, bilden einen ersten musikalischen Gedankenkreis. Den zweiten bestimmen die mehrfach geteilten Streicher, deren Kolorit später von den Holzbläsern etwas intensiviert wird. Sie spielen einen Choral in recht kunstvollem Stimmgewebe. Die innere Polyphonie

›Wolkiger Tag‹, Gemälde von Alvar Cawén, 1918

nimmt dem Typus seinen ehernen Charakter. Hat man diese Passage gehört, dann weiß man, woher der fromm-leuchtende Tonsatz mancher Gegenwartskomponisten aus dem Baltikum stammt. In die Weite und Farbigkeit dieses instrumentalen Gesangs wirft die erste Posaune einen gedehnten Ruf ein. Dreimal ertönt er im Verlauf des Werkes melodisch kaum verändert. Jedes Mal kündigt er eine musikalische Verwandlung an, beim ersten Mal die Rückkehr zum Skalenthema des Anfangs, beim zweiten Mal den Übergang in eine tänzerische Transformation des Choralthemas. An dieser Stelle erklingt er über rasch mäandernden Streicherfiguren, die man als Sinnbilder des Windes deuten kann. Sein dritter Auftritt leitet die symphonische Endrunde ein. Noch einige huschende Figuren fahren dazwischen, ehe sich in hymnischer Majestät das Skalenmotiv mit dem Choralcharakter vereinigt und in den Holzbläsern der Posaunenruf widerhallt. Die Verwandlungen der Themen und Motive erzählen eine Geschichte ohne Worte. Sie kulminiert im Ende der Symphonie, die rückblickend den tieferen Inhalt der vorhergehenden Prozesse offenbart. Sibelius entfaltet das Konzept seiner Siebten in zwei Zeitrichtungen: vorwärts durch die ständigen Varianten der Urthemen, rückwärts durch das Erinnern, das den Sinn des symphonischen Geschehens erfahrbar macht.

Im Vergleich zu den beiden vorangegangenen Symphonien ist die Siebte geradezu »melodienselig« und durch prägnante thematische Gestaltung charakterisiert. […] Als musikalischer Pfeiler, der diese Symphonie trägt, fungiert ein durch seine Bindung an die Posaune auffälliges Thema, das wie ein roter Faden das Werk durchzieht. […] Diese Posaunenabschnitte sind nicht inszenierte Höhepunkte, sondern weiche, fast verschwommen wirkende Gebilde, die aus dem umgebenden Klang heraustreten und wieder in ihn zurücksinken. Melodische Linie und Klangfeld kommen hier zu einer vollkommenen Deckung.

Peter Revers

Ein wunderbares, wichtiges Werk

Pierre-Laurent Aimard über Schönbergs Klavierkonzert

DSO: Herr Aimard, Schönbergs Klavierkonzert von 1942 wird oft als Werk des Rückblicks beschrieben. Teilen Sie diese Ansicht?
Aimard: Es ist ein autobiographisches Werk mit sehr viel Humor im Finale.
DSO: Denken Sie dabei an die programmatischen Überschriften, die Schönberg den vier Sätzen in seinen Entwürfen gab?
Aimard: Nicht nur. Sie zeigen einen Teil des ästhetischen Konzepts. Das Klavierkonzert ist ein Werk, in dem sich viele verschiedene Schichten mischen. Die programmatischen Titel, die er nicht in die gedruckte Partitur aufnehmen ließ, sind nur eine von ihnen.
DSO: Wie sehen Sie den Solopart im Verhältnis zum Orchester und zum Werkganzen?
Aimard: Der Solist ist stark in das Orchester integriert. Opus 42 ist ein konzertantes Stück, das sich weit vom Konzept des romantischen Klavierkonzerts entfernt hat, auch wenn sich darin Momente einer fülligen, postbrahmsschen Schreibweise für Orchester finden. Im Grunde mischen sich in ihm verschiedene Typen des Solokonzerts, aus denen Schönberg eine Synthese schafft.
DSO: Der langsame Satz wurde einmal als das Zentrum des Klavierkonzerts bezeichnet. Sehen Sie das auch so?
Aimard: Ich glaube, jeder Satz bewegt sich auf einer anderen, eigenen stilistischen Ebene. Für mich tritt im zweiten Satz, einem »Scherzo fantastico«, Schönberg am reinsten als großer Expressionist hervor, als fragender, am Fantastischen interessierter Künstler. Ich habe den Eindruck, er will in den verschiedenen Sätzen auch verschiedene Seiten seiner Persönlichkeit darstellen: den Neoklassiker mit Distanzierung im letzten, den Traditionalisten im ersten Satz…
DSO: … einem Walzer, der mit seinen achttaktigen Perioden anfangs fast konventionell gebaut ist…
Aimard: … aber nicht ohne Lächeln, nicht ohne Augenzwinkern, nicht ohne ein Moment der Distanzierung auf seiner Seite. Es ist ein sehr formeller Satz, streng zwölftönig, sehr »ordentlich« komponiert. Das hat mit der Programmatik zu tun – »life was so easy« schrieb er in seinen Skizzen. Mit dem zweiten Satz begibt er sich dann auf eine ganz andere Ebene, schafft gleichsam eine kontrollierte Dramaturgie des Chaos.
DSO: Was bedeutet Ihnen Schönbergs Klavierkonzert?
Aimard: Es ist ein starkes, wunderbares, wichtiges Werk eines unvergleichlichen Komponisten. Schönbergs Leidenschaft, seine brennende künstlerische Seele, sein schöpferisches Engagement kommen darin sehr konzentriert zum Ausdruck.
DSO: Es entstand in der Umgebung von Werken, die er wieder tonal komponierte. Hört man das?
Aimard: Ihre Frage berührt das Schaffen von Komponisten im 20. Jahrhundert grundsätzlich, ihre Art und Weise, auf dessen geschichtliche und kulturelle Wechselfälle zu reagieren. Vor dem Ersten und nach dem Zweiten Weltkrieg hatten die Avantgardisten ihre große Zeit. Es gab aber auch Phasen, in denen man sich mehr mit Rückblicken beschäftigte; Momente, in denen sich die Komponisten mit Systemen, alten und neuen, befassten; andere, in denen sie sich von all dem befreien wollten. Als Schönberg sein Klavierkonzert schrieb, hat man sich – vorsichtig gesagt – nicht hauptsächlich mit neuen Freiheiten beschäftigt. Die Kombination von zwölftönigem und tonalem System hängt gewiss auch mit der Notwendigkeit jener Jahre zusammen, zurückzublicken. Für mich ist das Klavierkonzert ein Werk, das in keiner anderen Dekade hätte geschrieben werden können.

Die Fragen stellte Habakuk Traber.

Im Handel erhältlich oder versandkostenfrei bestellen.
9,80 €
Preis inkl. MwSt. und Versand.

shop.tagesspiegel.de
Bestellhotline (030) 290 21-520

SHOP TAGESSPIEGEL
RERUM CAUSAS COGNOSCERE

Anbieter: Verlag Der Tagesspiegel GmbH, Askanischer Platz 3, 10963 Berlin

Die Saison 2018|2019 ist da!

Seine Offenheit für die Breite des Repertoires und seine differenzierte Auseinandersetzung mit der Vielfalt an musikalischen Stilen stellte Robin Ticciati bereits in seiner ersten Spielzeit als Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des DSO eindrucksvoll unter Beweis. Die Programme seiner zweiten Saison versprechen eine abwechslungs- und spannungsreiche Fortsetzung.

Brahms-Perspektiven

Besondere Aufmerksamkeit erfahren die vier Symphonien von Johannes Brahms, die innerhalb einer Woche in der Berliner Philharmonie zu hören sind. Robin Ticciati erkundet sie im Festival ›Brahms-Perspektiven‹ vom 17. bis 23. Februar 2019 aus unterschiedlichsten Blickwinkeln – im Spiel mit der Orchesterbesetzung und dem Klang, in der Gegenüberstellung mit Solokompositionen für Klavier und Violoncello sowie mit Vokalwerken, in der Begegnung mit Schumann und Wagner, im Rückgriff auf Bach und Schütz, aus dem französischen Sichtfeld von Debussy und Dutilleux, ergänzt durch Ensemble- und Kammerkonzerte, Einführungsgespräche mit Brahms-Experten und eine musikalische Lesung mit den Schauspielern Tom Schilling und Corinna Harfouch.

Händels ›Messiah‹

Ein Hauptprojekt der Saison ist die Aufführung von Händels ›Messiah‹ am 15. und 16. Dezember 2018. Robin Ticciati versteht das Oratorium als eine musikalische Meditation über den biblischen Text, deren Intensität er durch eine szenische Einrichtung im Großen Saal der Philharmonie noch zu steigern sucht – gemeinsam mit herausragenden Solisten, dem RIAS Kammerchor, dem Tänzer Ahmed Soura und dem britischen Regisseur Frederic Wake-Walker.

Programme um Debussy

Eine große Programmlinie geht von Claude Debussy aus, dem Initiator der französischen Moderne, dessen 100. Todestag die Musikwelt 2018 gedenkt. Zum Saisonauftakt am 16. September im Rahmen des Musikfests Berlin lässt Robin Ticciati einer Suite aus Wagners ›Parsifal‹ Debussys Bühnenmusik zum Mysterienspiel ›Le martyre de Saint Sébastien‹ folgen. Bruckners Siebte Symphonie setzt er Ende September gegen den musikhistorischen Meilenstein von Debussys ›Prélude à l'après-midi d'un faune‹. Und in seinem letzten Saisonprogramm im Juni erkundet er die gedankliche Verbindung zwischen Mahlers ›Lied von der Erde‹ und Debussys ›Pelléas et Mélisande‹.

Der Weg zur neuen Musik

Mit der dramatischen Symphonie ›Roméo et Juliette‹ wirft der DSO-Chefdirigent außerdem einen Blick auf Hector Berlioz, er berührt Strauss, Webern und Ravel, und er folgt dem Fließen von Zeit und Klang ausgehend von Beethovens Violinkonzert bis zu Kompositionen der Gegenwart. Diesmal stehen Werke von Lera Auerbach, George Benjamin und Harrison Birtwistle sowie die Uraufführung von Aribert Reimanns ›Fragments de Rilke‹, einem Auftragswerk des DSO, auf dem Programm.

Konzerte mit Gastdirigenten

Darüber hinaus werden zahlreiche Linien aus der letzten Spielzeit fortgesponnen: Kent Nagano vertieft seine Auseinandersetzung mit Gustav Mahler, Ingo Metzmacher die seine mit Dmitri Schostakowitsch. Sir Roger Norrington setzt den am 1. Mai 2018 beginnenden Zyklus aller Symphonien Bohuslav Martinůs fort. Christoph Eschenbach und Tzimon Barto erkunden gemeinsam den Kosmos der Bartók'schen Klavierkonzerte. Verheißungsvolle Wiederbegegnungen gibt es auch mit den Dirigenten Stéphane Denève, Ton Koopman, Jakub Hřůsa, Santtu-Matias Rouvali und Osmo Vänskä.

Große Virtuosen

Die neue Saison ist auch eine Spielzeit der großen Solisten. Die Geiger Joshua Bell, Leonidas Kavakos und Christian Tetzlaff, die Cellisten Nicolas Altstaedt, Gautier Capuçon und Jean-Guihen Queyras, die Pianisten Emanuel Ax, Igor Levit und Mitsuko Uchida, Klarinettist Martin Fröst und der Schlagzeuger Simone Rubino sind nur einige der herausragenden Künstlerpersönlichkeiten, die mit dem DSO zu erleben sind.

Weitere Konzertformate

Zu den saisonübergreifenden Kontinuitäten gehören die Casual Concerts, die Kammermusikserie in der Villa Elisabeth und im Heimathafen Neukölln, die ›Notturno‹-Reihe an Orten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz und die beliebten Silvester- und Neujahrskonzerte mit den Artisten des Circus Roncalli im Tempodrom.

Die aktuelle Saison setzt sich 2018|2019 mit weiteren aufregenden Konzerterlebnissen fort – Sie dürfen gespannt sein!

Broschüre und Abonnements

Sämtliche Informationen erhalten Sie in unserer druckfrischen Broschüre, die heute Abend ausliegt und die wir Ihnen gerne kostenfrei zusenden (siehe Rückseite dieses Programmhefts). Darin finden Sie auch unsere Abonnement-Angebote, die Sie ab sofort online unter *dso-berlin.de/abo* bequem einsehen und buchen können. Der freie Kartenverkauf beginnt dann am 16. Juli.

Die Künstler

ROBIN TICCIATI
ist seit dieser Saison Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des DSO. In London geboren, wurde er als Geiger, Pianist und Schlagzeuger ausgebildet und spielte im britischen National Youth Orchestra, bis er sich mit 15 Jahren dem Dirigieren zuwandte. Seit 2009 ist er Chefdirigent des Scottish Chamber Orchestra (SCO), seit 2014 Musikdirektor der Glyndebourne Festival Opera. 2014 ernannte ihn die Royal Academy of Music London zum ›Sir Colin Davis Fellow of Conducting‹. Spitzenorchester und Opernhäuser weltweit verpflichten ihn regelmäßig als Gastdirigenten. 2016 konzertierte er mit dem London Philharmonic Orchestra und Anne-Sophie Mutter in Wien, Berlin, München und Paris. In der Saison 2014|2015 leitete er eine Europatournee des Concertgebouworkest und trat am Wiener Konzerthaus mit diesem Orchester sowie dem London Symphony Orchestra, dem SCO und den Wiener Symphonikern auf.

PIERRE-LAURENT AIMARD
hat mit dem DSO mehrfach konzertiert, zuletzt im Dezember 2014 unter der Leitung Christoph Eschenbach. Er gab einen Einblick in die weite Spanne seines Repertoires, das alle Epochen umfasst, wobei er der Neuen Musik seit der Moderne einen besonders großen Platz einräumt. Als einer der wenigen Interpreten wurde er 2017 mit dem Ernst von Siemens Musikpreis ausgezeichnet. Mit renommierten Orchestern und führenden Dirigenten tritt er weltweit auf, ebenso mit Soloprogrammen, die sorgfältig durchkomponiert sind und eine individuelle Handschrift tragen. Der einstige Student von Yvonne Loriod und Maria Curcio wurde als 19-Jähriger von Pierre Boulez als erster Pianist zum Ensemble intercontemporain berufen und blieb dort 18 Jahre lang. Er entwickelte eine enge Zusammenarbeit mit zahlreichen zeitgenössischen Komponisten.

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

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

Nächstes Konzert mit Robin Ticciati

Mi 6. Juni | 20 Uhr | Philharmonie
Dvořák ›Legenden‹ für Orchester
Grime ›Virga‹
Brahms Violinkonzert D-Dur
ROBIN TICCIATI
Lisa Batiashvili Violine

Weitere Konzerte

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
de 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*

SAISONVORSCHAU 2018|2019

Die neue Saisonvorschau inklusive aller Abonnement-Informationen liegt heute Abend für Sie aus. Gerne senden wir Ihnen diese auch kostenfrei zu. Bitte schreiben Sie uns hierfür eine E-Mail mit dem Betreff ›Vorschau‹ und Ihrer Anschrift an *marketing@dso-berlin.de*. Abonnements können Sie auch online unter *dso-berlin.de/abo* buchen.

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 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 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), Marco Borggreve (Ticciati|Aimard), DSO-Archiv (sonstige)
© Deutsches Symphonie-Orchester Berlin 2018

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 €