



Deutsches  
Symphonie  
Orchester  
Berlin



# BRAHMS

# PERSPEKTIVEN I

**SCHÜTZ**  
Psalm 116

**SCHUMANN**  
Klavierkonzert a-Moll

**BRAHMS**  
Symphonie Nr. 1

**ROBIN TICCIATI**  
Igor Levit Klavier  
RIAS Kammerchor Berlin

**So 17.02.**  
20 Uhr  
Philharmonie

Ensembles der



In Zusammenarbeit mit dem



So 17.02 | 20 Uhr —

Ein Uraufführungsdatum ist nicht überliefert.

### Heinrich Schütz (1585–1672)

»Das ist mir lieb« – Psalm 116

Motette für Chor a cappella zu fünf Stimmen SWV 51 (vor 1623)

Prima parte: »Das ist mir lieb«

Seconda parte: »Stricke des Todes hatten mich umfangen«

Terza parte: »Der Herr ist gnädig und gerecht«

Quarta parte: »Sei nun wieder zufrieden«

Quinta parte: »Ich will den heilsamen Kelch nehmen«

Ultima parte: »In den Höfen am Haus des Herren«

Uraufführung am 4. Dezember 1845  
im Hôtel de Saxe in Dresden unter  
der Leitung von Ferdinand Hiller;  
Solistin: Clara Schumann.

### Robert Schumann (1810–1856)

Konzert für Klavier und Orchester a-Moll op. 54 (1841|1845)

I. Allegro affetuoso

II. Intermezzo. Andantino grazioso –

III. Allegro vivace

### Pause

Uraufführung am 4. November 1876  
in Karlsruhe durch das Großherzogliche  
Hoforchester unter der Leitung  
von Felix Otto Dessoff.

### Johannes Brahms (1833–1897)

Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68 (1862–76)

I. Un poco sostenuto – Allegro – Meno Allegro

II. Andante sostenuto

III. Un poco Allegretto e grazioso

IV. Adagio – Più Andante – Allegro non troppo, ma con brio

### ROBIN TICCIATI

Igor Levit Klavier

RIAS Kammerchor Berlin

Fabian Enders Choreinstudierung

#### Dauer der Werke

Schütz ca. 15 min | Schumann ca. 30 min | Brahms ca. 45 min

## DER BRAHMS-KLANG

von Robin Ticciati

Gestern eröffneten wir unser kleines Brahms-Festival mit einer Klangperformance. In ihr setzten sich experimentierfreudige und improvisationsgeübte junge Musiker mit der Dritten Symphonie von Johannes Brahms auseinander. Heute beginnen wir die Reihe unserer Symphoniekonzerte in der Philharmonie. An jedem Abend interpretieren wir eine der vier Brahms-Symphonien. In die Mitte haben wir zusätzlich ein Kammerkonzert aufgenommen. Alle unsere Programme laufen jeweils auf eine Brahms-Symphonie zu. Eine Ausnahme bildet das Konzert mit der Dritten. Das liegt für mich am Werk. Ich kann sie mir sehr gut am Anfang eines Programms vorstellen, in unserem Kontext aber nicht ohne Weiteres am Ende. Immer sonst aber bilden die Brahms-Symphonien den Abschluss, das Ziel der Perspektiven, die wir entwerfen. Wir beginnen jedes Konzert mit einem spezifischen, gleichsam reinen Klang, der für Brahms eine wichtige Rolle spielte, und wir verfolgen, wie sich dieser Klang ins Symphonische, in die Sprachlichkeit des großen Orchesters weitet und verwandelt.

Im ersten Konzert ist es der Chorklang. Brahms hat viele großartige Kompositionen für Chor geschrieben – von den mehrstimmigen Sätzen zu seinen ›Deutschen Volksliedern‹ über die weltlichen Chorstücke mit ihrer romantischen Poetik und ihrem bisweilen kunstvoll-dramatischen Aufbau, über die geistlichen Motetten bis hin zu den Werken für Chor, Soli und Orchester wie die ›Rinaldo‹-Kantate, das ›Schicksalslied‹, das ›Triumphlied‹, den ›Gesang der Parzen‹ und vor allem das ›Deutsche Requiem‹, das er als Requiem für die Menschen allgemein verstand. Für die großen weltlichen Stücke, vor allem aber für die geistlichen Kompositionen nahm er sich ein Vorbild an den großen Meistern der Renaissance und des Barock, ganz besonders an Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach, den beiden mitteleuropäischen Universalisten.

Im Abschlusskonzert unseres kleinen Festivals ist es der Klang des Klaviers in der Färbung der Tonart E-Dur, in der Brahms' Vierte schließt. Das Klavier war Brahms' ureigenes Instrument, er konzertierte als Pianist mit Recitals, als Solist mit Orchester, als Begleiter und in Kammermusikformationen. Oft wurde ihm vorgehalten, er denke auch in seinen Orchesterwerken vom Klavier her und projiziere dieses auf den großen Instrumentalapparat – ein Vorwurf, der sich vielleicht noch für den Anfang des Ersten Klavierkonzerts aufrechterhalten lässt, aber für die Symphonien längst nicht mehr zutrifft. Eher verhält es sich so, wie Schumann in seinem berühmten Artikel ›Neue Bahnen‹ schrieb; er pries an Brahms »ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und lautjubelnden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Symphonien«, die gleichsam nur auf ihre Enthüllung warteten.

Unser Programm mit der Zweiten Symphonie eröffnen wir mit dem Klang des Violoncellos. Abgesehen vom Klavier fühlte Brahms sich zu dem tiefen Streichinstrument neben dem Horn am stärksten hingezogen. Das zeigen seine Cellosonaten, aber auch andere Kammermusikwerke wie die beiden Sextette. Noch ehe in der Zweiten Symphonie das charakteristische Hornthema erscheint, setzen dort die Celli und Bässe ein. Sie eröffnen das Stück, von ihnen aus wird über die Hörner der Orchesterklang aufgebaut, die spezifische Farbe dieses Werkes.

Die Frage nach dem Brahms-Klang stellt sich uns höchst praktisch, und die Antwort beginnt mit elementaren Entscheidungen. Mit welcher Orchesterstärke führt man die Werke auf? Dies betrifft vor allem die Besetzung der Streicher. Brahms' Symphonien wurden bereits zu seinen Lebzeiten von Orchestern unterschiedlicher Größe dargeboten. Wir greifen diese Tatsache auf und spielen mit unterschiedlich großen Orchesterbesetzungen. Dabei stecken wir einen geschichtlich verbürgten Rahmen. Die eine Grenze bildet die Größe der Hofkapelle in Meiningen, die unter der Leitung Hans von Bülows die Maßstäbe der Orchesterkultur in Deutschland setzte. In dieser Zeit pflegte Brahms besonders enge Kontakte in die thüringische Residenzstadt, seine Werke standen dort oft auf den Programmen, mehrfach dirigierte er auch selbst. Man könnte sagen: Meiningen repräsentierte in der ersten Hälfte der 1880er-Jahre die authentische Aufführungspraxis für Brahms. Die Hofkapelle spielte mit zehn Ersten, acht Zweiten Geigen, je sechs Bratschen und Violoncelli sowie vier Kontrabässen. Die andere Außenlinie, das Maximum, bildet die Besetzung, die sich Bülow als die ideale für die Aufführung der Vierten wünschte (18 Erste, 16 Zweite Violinen, 14 Bratschen, zwölf Celli und acht Kontrabässe). Für die e-Moll-Symphonie, die unser Festival beschließt, wählen wir diese große Besetzung.

Die Erste führen wir dagegen in der Meininger Besetzung auf. Während unserer Vorbereitungszeit wurde ich öfter nach dem Grund dafür gefragt, warum wir die c-Moll-Symphonie in der kleinsten Orchesterstärke spielen, sei sie doch unter den vier die längste und komme der Vorstellung von einer Monumentalsymphonie am nächsten. Ist das wirklich so? Die Exsätze, vor allem das Finale, mögen dies vielleicht suggerieren, die mittleren Sätze gewiss nicht. Brahms ließ sie außerdem bewusst in Karlsruhe aufführen, wo man ebenfalls nicht über ein so großes Orchester wie die Wiener Hofoper verfügte, die auch die Musiker für die Philharmonischen Konzerte stellte. Er meinte, es sei ihm immer »ein heimlich lieber Gedanke« gewesen, die Symphonie »zuerst in einer kleinen Stadt, die einen guten Freund, guten Kapellmeister und gutes Orchester hat, zu hören«. Es kam ihm auf Deutlichkeit, nicht auf Überwältigung an. Ich habe außerdem einen gewissen Gefallen daran gefunden, mir die schärfste Kritik an den Brahms-Symphonien positiv zu eigen zu machen, dass sie nämlich eher erweiterte Kammermusik als »echte« Symphonien darstellten, d.h. ihre Größe aus der Perspektive kammermusikalischer Filigranarbeit zu verdeutlichen.

---

## Heinrich Schütz

### Psalm 116

#### Prima parte

Das ist mir lieb, dass der Herr mein Stimm und Flehen höret,  
dass er sein Ohre zu mir neiget. Darum will ich ihn mein Leben lang anrufen.

#### Seconda parte

Stricke des Todes hatten mich umfangen, und Angst der Hölle hatten mich getroffen.  
Ich kam in Jammer und Not.  
Aber ich rief an den Namen des Herren: O Herr, errette meine Seele!

#### Terza parte

Der Herr ist gnädig und gerecht, und unser Gott ist barmherzig.  
Der Herr behütet die Einfältigen, wenn ich unterliege, so hilft er mir.

#### Quarta parte

Sei nun wieder zufrieden, meine Seele, denn der Herr tut dir Guts.  
Denn du hast meine Seele aus dem Tode gerissen, mein Auge von den Tränen,  
meinen Fuß vom Gleiten.  
Ich will wandeln vor dem Herrn im Lande der Lebendigen.  
Ich glaube, darum rede ich. Ich werde aber sehr geplagt.  
Ich sprach in meinem Zagen: Alle Menschen sind Lügner.  
Wie soll ich dem Herrn vergelten alle sein Wohlthat, die er mir tut?

#### Quinta parte

Ich will den heilsamen Kelch nehmen und des Herren Namen predigen.  
Ich will meine Gelübde dem Herren bezahlen vor allem seinem Volk.  
Der Tod seiner Heiligen ist Wert gehalten vor dem Herrn.  
O Herr, ich bin dein Knecht, deiner Magd Sohn. Du hast meine Bande zerrissen.  
Dir will ich Dank opfern und des Herren Namen predigen.  
Ich will meine Gelübde dem Herren bezahlen vor allem seinem Volk.

#### Ultima parte

In den Höfen am Haus des Herren, in dir, Jerusalem. Halleluja!

# PERSPEKTIVEN AUF BRAHMS HIN

von Habakuk Traber



Detmold, den 31. Dezember 1858  
Liebe Clara,  
jetzt sind meine Koffer schon auf der Post, den Fahrschein habe ich schon in der Tasche, und morgen früh um 7 Uhr kann's losgehen.  
Einen Gruß muss ich Dir noch schreiben, ich konnte nicht eher wieder dazu kommen. Eine Bach'sche Kantate und der »Messias« schlossen gestern unser Musizieren. Ich habe noch in der letzten Woche das Konzert von R. S. [Schumanns Klavierkonzert a-Moll] gespielt. [...]  
Herzlich  
Dein Johannes

Johannes Brahms' Œuvre besteht ungefähr je zur Hälfte aus Instrumental- und Vokalkompositionen (mit oder ohne Instrumente). Unter den Gesangswerken nehmen Stücke für und mit Chor einen gewichtigen Platz ein, nicht nur der Anzahl und dem Umfang, sondern auch der Bedeutung nach. Die intensive, stetige Beschäftigung mit den Ausdrucksmöglichkeiten der menschlichen Stimme, sei es im Lied, im Ensemble, im einfachen oder komplexen Chorsatz, in kantatenartigen und oratorischen Zusammenhängen, wirkte sich auch auf die Instrumentalwerke aus, auf die Kammermusik ebenso wie auf die Symphonien. In der Ersten bezeugen dies der Anfang des zweiten, langsamen Satzes, im Finale das Durchbruchsthema und der Hauptgedanke, auf den jener Ruf und seine Antworten hinsteuern. Sein signalartiges Hornmotiv mit dem markant anschlagenden Rhythmus und der auffälligen Naturtonalität findet sich bereits auf einer Karte, mit der Brahms im September 1868 Clara Schumann zu ihrem 49. Geburtstag gratulierte. Darauf stand geschrieben: »Also blus das Alphorn heut«, und unter den Noten: »Hoch auf'm Berg, tief im Thal | Grüß ich dich viel tausendmal.« Ob er dabei schon an eine Verwendung in der Symphonie dachte, bleibt ungewiss.

Das Hauptthema selbst beginnt wie ein Chorsatz mit Pizzicato-Bässen. Ihm geht als Einblendung zwischen den »Durchbruchsfanfaren« eine

Bild oben: Johannes Brahms, Gemälde von Carl von Jagemann nach einer Fotografie von 1866



Johannes Brahms, Zeichnung von Heinrich Gröber nach einer Fotografie von 1853

Choralepisode voraus, und auch das Hauptthema selbst hat, jenseits des immer wieder hervorgehobenen Bezugs zum »Freudenthema« aus Beethovens Neunter, etwas Choralartiges. Es ist regelmäßig in Verse gegliedert und betont seine Herkunft aus dem Gesang durch eine Tonwiederholung am Ende des zweiten Verses, die instrumental nicht nötig wäre. Zwei Mal wird es von verschiedenen »Chören« aus dem Orchester vorgetragen, dann geht von seinem Kopfmotiv eine dynamische Entwicklung aus, die mit ihrer durchführenden Arbeit den symphonischen Diskurs eröffnet, noch ehe der lyrisch bewegte, kleiner gegliederte Seitengedanke erscheint. Er wird wiederum durch das Hornmotiv wie durch einen Herold angekündigt. Was aus dem Singen erfunden ist, wird in eine Sphäre überführt, die nur von Instrumenten zu verwirklichen ist. Das Orchester assimiliert das ursprünglich Vokale und saugt es gleichsam auf. Damit ist eine historische Entwicklung nachgezeichnet, die von der Zentralstellung der Vokal- zum Vorrang der Instrumentalmusik führte. Metamorphosen finden statt – im Werk wie in der Geschichte. Sie bilden ein inneres Thema dieses Programms.

Brahms war selbst lange als Chordirigent tätig. 1857 bis 1859 verbrachte er die drei letzten Monate des Jahres am Lippeschen Hof in Detmold. Die Leitung eines Chors war dort seine zentrale Aufgabe, daneben fungierte er als Hofpianist und Klavierlehrer. 1859, noch vor seinem letzten Detmolder Engagement, gründete er in Hamburg einen Frauenchor, den er bis 1861 leitete. Kontakte zu einigen Sängerinnen, allesamt aus gutbürgerlichen Verhältnissen, hielten sich über die Jahre des gemeinsamen Musizierens hinaus. Als er 1862 nach Wien zog, unsicher noch, ob er dort bleiben würde, nahm er schon bald die Leitung der dortigen Singakademie an (Mai 1863 bis April 1864). Im zweiten Konzert der Saison 1863/64 – es fand am 6. Januar 1864 statt – dirigierte er auch ein Werk von Heinrich Schütz. Das war mehr als zwei Jahrzehnte, bevor zu dessen 300. Geburtstag der erste Band der Gesamtausgabe erschien, die dann das gesamte überlieferte Schaffen des Gastwirtssohns aus Köstritz zugänglich machte; Brahms gehörte zu ihren Subskribenten. 1863 war es noch nicht so weit. Die Noten für die dreichörige Motette »Saul, Saul, was verfolgst du mich?« fand er im Anhang von Carl von Winterfelds Buch »Johannes Gabrieli und sein Jahrhundert«, das 1832 im Druck erschienen war. – Als Chorleiter ließ sich Brahms erneut fordern, als er 1872, dem Jahr, in dem er sich endgültig für Wien entschied, auf drei Jahre die Künstlerische Direktion bei der Gesellschaft der Musikfreunde annahm. Zu seinen Aufgaben gehörten Aufführungen und wöchentlich zwei Proben mit dem Wiener Singverein. Noch vor Beginn seiner letzten Saison nahm er die Arbeit an seiner Ersten Symphonie wieder auf und schloss sie zwei Jahre später ab. Am 4. November 1876 dirigierte Otto Dessoff, einst sein Nachfolger bei der Wiener Singakademie, die Uraufführung der Symphonie in c-Moll op. 68 in Karlsruhe.

Detmold, Freitag früh, den 30. September 1859  
Herzliebe Clara,  
die erste ruhige Stunde gehört Dir. [...] Vor allem muss ich Dir von meinem reizenden Hamburger Frauenchor schreiben. O meine lieben Mädchen, wo seid Ihr! Gar nicht umsehen werde ich mich, wenn sie mir hier die hübschen Sachen vorsingen, die ich Euch schrieb, alle 40 werdet Ihr vor mir stehen, und ich werde Euch in Gedanken sehn und hören. Ich sage Dir, eine der lieblichsten Erinnerungen ist mir dieser Frauenchor.  
Als ich den Nachmittag nach Hause kam, fand ich ein Kistchen. Unter den Blumen reizend versteckt fand ich ein silbernes Schreibzeug »zum Andenken an den Sommer 59 vom Frauenchor!«  
Was werden nächsten Sommer da für Lieder kommen und für Freudenpsalmen! [...] Ganz der Deine  
Johannes

## Heinrich Schütz Psalm 116

### Besetzung

Fünfstimmiger gemischter Chor  
(Sopran I, Sopran II, Alt, Tenor,  
Bass)



Heinrich Schütz, Gemälde von Christoph Spetner, um 1660

Es hat den Anschein, als hätten die von Großmann beauftragten Komponisten seinerzeit ihre Aufgabe durchaus als Wettbewerb verstanden, der von ihnen verlangte, in ihren »Meditationes und Compositiones« je nach Vermögen das Beste zu geben. In diesem Sinne gehört die Sammlung »Angst der Höllen und Friede der Seelen« zu den eindrucksvollsten und instruktivsten Dokumenten der deutschen Musikgeschichte aus dem frühen 17. Jahrhundert.

Christoph Wolff

### Die Motette

Heinrich Schütz' Motette über den 116. Psalm verdankt sich sehr besonderen Umständen. Im Jahre 1616 bat der Jenaer Kaufmann und leitende Steuerbeamte Burckhard Großmann insgesamt 16 Komponisten aus Sachsen und Thüringen darum, den Psalm 116 für ihn zu vertonen. Das Zahlenspiel, das sich hinter diesem Auftrag verbirgt, hatte einen tieferen Grund. »Ich habe«, schrieb Großmann, »wegen einer sonderbaren großen Wohltat und wunderlichen Errettung Gottes, so er mir im Jahr 1616 so recht nach dem 116. Psalm aus väterlicher Gnade, Güte und Barmherzigkeit erwiesen, eben mit und an diesem 116. Psalm [...] seiner göttlichen Allmacht dankopfern und in den Höfen am Hause des Herrn vor allem seinem Volk meine Gelübde bezahlen wollen und sollen.« Wovon er errettet wurde, worin Gottes Wohltat bestand, erwähnte er nicht. Doch er hatte offensichtlich für den Fall einer günstigen Wendung ein Gelübde abgelegt, das er nun einlösen wollte. Dass er für die Vertonung den 116. Psalm wählte, lag nahe; dieser ist in der Lutherbibel überschrieben: »Dank und Gelübde eines Erretteten«, und im Text heißt es: »Stricke des Todes hatten mich umfangen und Ängste der Höllen hatten mich getroffen; ich kam in Jammer und Not«, und: »Du [Gott] hast meine Seele aus dem Tode gerissen«, und: »Ich will meine Gelübde dem Herrn bezahlen vor allem seinem Volk, in den Höfen am Hause des Herrn.« Alle 16 Komponisten kamen Großmanns Bitte nach, und so konnte dieser 1623 – der Krieg, der 30 Jahre dauern sollte, hatte inzwischen begonnen – die Sammlung »Angst der Höllen und Friede der Seelen« im Druck erscheinen lassen.

Heinrich Schütz führte mit seinem Beitrag das Zahlenspiel weiter. Er gliederte seine Komposition in sechs Teile (von ungleicher Textmenge) und verlangte zur Ausführung fünf Stimmen. Als er den Auftrag erhielt, war er seit gut drei Jahren von einem vierjährigen Italienaufenthalt zurück, den ihm der Landgraf Moritz von Hessen finanziert hatte. In Venedig durchlief er die strenge Schule des Giovanni Gabrieli, der von seinen Studenten die vollkommene Beherrschung der tradierten Techniken und Regeln verlangte, um ihnen dann die Freiheit zu gezielten Verstößen im Interesse des musikalischen Ausdrucks zu lassen. Schütz erwies sich in seinem Psalm 116 als Meister seines Metiers. Er verstand es, die musikalische Rhetorik, die er in Venedig an lateinischen und italienischen Texten erlernt hatte, vollendet auf das Deutsche zu übertragen; und er beherrschte die hohe Kunst, die anfänglichen Setzungen in langen Notenwerten sukzessive in raschere Bewegung zu überführen und so jedem Teil eine eigene innere Dynamik zu verleihen. In seiner Art, Traditionen zu erfüllen und zugleich durch Individualisierung weiterzudenken, gleicht er Brahms trotz epochaler Unterschiede. Dessen Pflege Alter Musik hing auch mit dem Bewusstsein zusammen, dass er sich am Ende einer langen Epoche befand, die in den Meistern der Renaissance und des Barock ihren großartigen Aufbruch erlebt hatte.



Hamburg St. Georg, Lithografie von Wilhelm Heuer, um 1855

Die Schütz-Motette erinnert überdies an zwei wichtige Komponenten in Brahms' geistiger Welt. Beide Komponisten kamen aus protestantischer Tradition. In den Teenagerjahren rund um seine Konfirmation engagierte sich Brahms in seiner Hamburger Gemeinde, deren Pastor er schätzte. Er wurde dennoch kein Kirchenchrist. In religiösen Fragen verhielt er sich tolerant und offen; in mancher Hinsicht, etwa der Christologie, ging er mit den Lehren der Amtskirchen nicht konform. Die Bibel kannte er aus regelmäßiger Lektüre. Von Zahlensymbolik in seiner Musik ist zwar nichts bekannt, aber Zeichen und Sinnbilder, eine Art Geheimschrift in der Musik, die Informierte und Eigeweihte zu entschlüsseln vermögen, findet man immer wieder, insbesondere bei Bezugnahmen auf Robert und Clara Schumann.

### Brahms und Schumann

Der Besuch gilt als entscheidende Weichenstellung im Leben des Komponisten Johannes Brahms: Am 30. September 1853 klingelte der damals 20-Jährige am Wohnhaus der Schumanns in Düsseldorf, Bilker Straße 15. Das Künstlerehepaar war nicht zu Hause, Tochter Marie öffnete und vertröstete ihn auf den nächsten Tag. Am 1. Oktober wurde er empfangen. Es war nicht seine erste Begegnung mit Robert und Clara Schumann. Vom 10. bis 24. März 1850 hielten sich die beiden in Hamburg auf. Dort stellten sie am 16. sein Klavierkonzert vor, sie als Solistin, er als Dirigent des Philharmonischen Staatsorchesters. Brahms war gewiss dabei, denn er hatte zu den Philharmonischen Konzerten freien Zutritt. Zwei Tage zuvor war er außerdem zu einer Soirée bei Theodor Avé-Lallemant, dem Hamburger Konzertorganisator, eingeladen und wurde Schumann vorgestellt, ohne dass es zu einem Gespräch gekommen wäre. Der Bericht, dass der damals knapp 17-Jährige dem Älteren ein Paket mit eigenen Kompositionen übergeben und nach dessen Abreise ungelesen wieder zurückerhalten habe, muss aus mehreren Gründen in Zweifel gezogen werden.

Brahms kannte damals Schumanns Schaffen so gut wie gar nicht. Hatte sein Unterricht bei Eduard Marxsen den Vorzug, dass er früh mit Alter

Düsseldorf, den 5. November 1853

Geehrter Herr!

Ihr Sohn Johannes ist uns sehr wert geworden, sein musikalischer Genius hat uns freudigen Stunden geschaffen. Seinen ersten Gang in die Welt zu erleichtern, habe ich, was ich von ihm denke, öffentlich ausgesprochen. Ich sende Ihnen diese Blätter und denke mir, dass es dem väterlichen Herzen eine kleine Freude geben wird. [...]

Ihr ergebener

R. Schumann



Hannover, den 16. November 1853  
Verehrter Meister!

Sie haben mich so unendlich glücklich gemacht, dass ich nicht versuchen kann, Ihnen mit Worten zu danken. Gebe Gott, dass Ihnen meine Arbeiten bald den Beweis geben könnten, wie sehr Ihre Liebe und Güte mich gehoben und begeistert hat. Das öffentliche Lob, das Sie mir spendeten, wird die Erwartung des Publikums auf meine Leistungen so außerordentlich angespannt haben, dass ich nicht weiß, wie ich denselben einigermaßen gerecht werden kann. [...]

Sie haben ein paar gute Leute dadurch überglücklich gemacht, und fürs Leben Ihren Brahms.



Robert Schumann, Kohlezeichnung von Eduard Bendemann, 1859

29. November 1853

Mynheer Domine!

Verzeihen Sie diese lustige Anrede dem, der durch Sie so unendlich glücklich und froh gemacht ist. Nur das Schönste und Beste habe ich Ihnen zu erzählen. Ihrer warmen Empfehlung verdanke ich eine über alle Erwartungen und besonders über alles Verdienst freundliche Aufnahme in Leipzig. Härteles erklärten sich mit vieler Freude bereit, meine ersten Versuche zu drucken. [...]

Möchten Sie nie bereuen, was Sie für mich taten, möchte ich Ihrer recht würdig werden.

Ihr

Joh. Brahms

Musik in Berührung kam, so war dies mit dem Nachteil erkauft, dass Zeitgenössisches zu kurz kam. Schumanns Werke lernte Brahms nach eigenem Bekunden erst bei einer Rheinreise genauer kennen, die dem Düsseldorf-Besuch unmittelbar voranging. Unter anderem deshalb wurde 1853 alles anders als 1850. Einige Tage wollte Brahms in Düsseldorf bleiben, mehr als ein Monat wurde daraus. Er wohnte zwar nicht im Hause Schumann, konnte sich aber jeden Tag um elf Uhr melden, um Robert beim täglichen Spaziergang in seiner Arbeitspause zu begleiten. Er wurde zu öffentlichen und privaten Konzerten eingeladen, trug selbst am Klavier eigene Werke vor. Zwischen dem 9. und 13. Oktober schrieb Robert Schumann den legendären Artikel ›Neue Bahnen‹, der Ende des Monats in der ›Neuen Zeitschrift für Musik‹ erschien; Schumann selbst hatte sie einst gegründet, aber die Redaktion längst in andere Hände gelegt. In diesem Artikel heißt es: »Ich dachte, [...] es würde und müsse [...] einmal plötzlich Einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern, wie Minerva, gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion entspränge. Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heißt Johannes Brahms.« Für diesen erwies sich die kühn messianische Prophetie als fördernd und hemmend zugleich. Er wurde nun auf einen Schlag einer interessierten Öffentlichkeit bekannt und fand Verleger, die seine Werke verbreiteten. Die geweckten Erwartungen setzten ihn aber auch unter Druck, und die Fachwelt begegnete ihm mit einer Mischung aus Neugier, gespanntem Abwarten und Skepsis.

Die Nähe und Freundschaft zur Familie Schumann hielt Brahms trotz Krisen sein Leben lang aufrecht. Über sein Verhältnis zu Clara insbesondere nach dem Tod ihres Mannes wurde viel spekuliert. Sicher aber ist, dass Brahms' zeitlebens Hochachtung vor Robert Schumann bewahrte. Er besuchte den »Dominus«, wie er ihn in einem Brief scherzhaft nannte, in der Endenicher Heilanstalt und diente dabei auch als Bote zwischen Robert und Clara, die ihren Mann auf ärztlichen Rat hin nicht besuchte. Brahms korrespondierte mit Schumann, setzte sich für die Aufführung seiner Werke ein, arbeitete an deren Gesamtausgabe mit, bestrebt, der Nachwelt das beste Bild des verehrten Künstlers zu überliefern. Im Repertoire, mit dem Brahms als Pianist auftrat, bildeten außer eigenen Werken Kompositionen von Bach, Beethoven und Schumann die tragenden Säulen. Ein Rezensent drückte im Januar 1863 eine allgemein verbreitete Meinung aus, wenn er schrieb: »Schumann'sche Kompositionen haben wir nie so geistvoll, innig, mit solch überzeugender Wahrheit vortragen hören als von Brahms.« Das Klavierkonzert kannte er wohl seit März 1850. Er spielte es in den zwei Jahrzehnten nach Schumanns Tod mindestens zehn Mal öffentlich. Es gehörte zu seinem wie zu Claras Repertoire.



›Düsseldorf von der Rheinseite aus‹, Kupferstich von J. M. Kolb nach einer Zeichnung von Ludwig Rohbock, um 1855

### Das Klavierkonzert

Ein Orchesterschlag, eine stürzende Kaskade des Klaviers, ein Lied ohne Worte als Entgegnung des Orchesters, das Soloklavier übernimmt es und rundet es tonal ab: So beginnt Robert Schumanns Klavierkonzert, aus diesen expressiven und energetischen Urelementen lässt er sein Opus 54 hervorgehen. Das Lied ohne Worte steht im Zentrum. Es erhält in Moll die Rolle des Haupt-, in Dur diejenige des Seitengedankens in einem Symphoniesatz. Es darf sich im Durchführungsteil in den verschiedensten Duett- und Dialogkonstellationen von Orchesterinstrumenten mit dem Klavier in aller Weite aussingen, der Melodie- und Farbvarianten scheinen keine lyrischen Grenzen gesteckt. Die Kaskade wird in vielerlei Verwandlungen zu virtuosen Kraftfeldern umgestaltet, als wolle sich Florestan, das literarische Alter Ego von Schumanns stürmischer Seite, immer wieder den freundlichen bis melancholischen Betrachtungen des Hauptthemas widersetzen. Die ideelle Nähe zum Lied unterstreicht die Kadenz gegen Ende des Kopfsatzes. Sie ähnelt dem Klaviernachspiel, das die letzte Nummer der ›Dichterliebe‹ (›Die alten bösen Lieder‹) und damit den ganzen Liederzyklus nach Heinrich Heine abschließt.

Schumann wollte es ursprünglich bei einem Satz belassen und diesen als Fantasie für Pianoforte und Orchester veröffentlichen. Er fand einen Verleger allerdings nur unter der Bedingung, dass er das Werk auf die konzertübliche Dreisätzigkeit erweiterte. Deshalb komponierte er 1845 ein Intermezzo und ein Finale nach. Erstaunlich, wie bruchlos er nach vier Jahren an das früher Geschriebene anzuknüpfen, die Themen und Gesten, von denen die Fantasie lebte, weiterzudenken und immer neue Varianten zu finden wusste. Das Rondothema des neuen Schlusssatzes entpuppt sich als gedrängte und beschwingte Dur-Fassung des Liedes ohne Worte; und das Intermezzo, das zuletzt komponiert wurde und direkt ins Finale übergeht, meditiert über einzelne Motive daraus; dabei ruft es noch einmal die Duette und Dialoge aus dem Mittelteil des ersten Satzes in Erinnerung. Alles dreht sich in diesem Werk teils schnell, teils

### Robert Schumann Klavierkonzert a-Moll

#### Besetzung

Klavier solo  
2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten,  
2 Fagotten, 2 Hörner, 2 Trompeten,  
Pauken, Streicher



Clara Schumann, Kohlezeichnung von Eduard Bendemann, 1859

Wir gestehen offen, seit langem nicht eine so interessante Pianofortekomposition gehört zu haben wie dieses Konzert [...] Welchen Satz wir für den gelungensten erklären sollen, wir wissen es nicht. Sie sind aus einem Gusse, aus einer poetischen Idee entsprungen, und leicht ließe sich aus diesen Tönen heraus ein Stück Geschichte eines Menschenherzen schreiben!

Dresdener Abendzeitung, Kritik der Uraufführung

langsam, forsch oder versonnen, in geraden und ungeraden Taktarten um ein zentrales Thema. Es beginnt mit der Tonfolge C-H-A-A, das sind die Buchstaben, die sich aus dem Namen CHIARA in Töne übersetzen lassen. Diese italianisierte Form verwandte Schumann in seinen Werken öfter, wenn er seine (spätere) Frau meinte, so etwa im ›Carnavalk‹ op. 26. Auch Schumann liebte das »Hineingeheimnissen« von Zeichen, Symbolen und Bezügen in seine Musik.

### Die Symphonie

»Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor«, verhiess Robert Schumann in seinem Brahms-Artikel. Der Zauberstab senkte sich, was die Hauptgattung für die Mächte der Massen in der Instrumentalmusik, die Symphonie, betrifft, nur langsam und in großen Etappen. »Symphonistische Gedanken« (Schumann) beschäftigten Brahms bereits 1854, kurz nach seinem Düsseldorfer Besuch, dann wieder zwischen 1858 und 1860. Im Sommer 1862 teilte Clara Schumann dem Freund Joseph Joachim mit, sie habe – »welche Überraschung« – von Brahms einen ersten Symphoniesatz erhalten. Es war im Wesentlichen der spätere Kopfsatz der Ersten, allerdings noch ohne langsame Einleitung. In das Themenmotto, das Frau Schumann kühn nannte, hatte er die »Clara-Figur« (C-H-A) hineingeheimnisst. Die Freunde erwarteten, dass bald die übrigen drei Sätze folgen würden. Joachim, damals Konzert- und Kapellmeister in Hannover, plante eine Aufführung der Symphonie für den Spätherbst. Nichts kam. Clara Schumann fasste nach, Hermann Levi, der befreundete Dirigent, drängte, Albert Dietrich, ein Vertrauter aus dem Schumann-Umkreis, wollte die Symphonie 1866 aufführen. Nichts kam. 1870 muss einiges in Arbeit gewesen sein, denn Max Bruch riet: »Sie sollten sich doch endlich entschließen, Ihre symphonischen Skizzen auszuführen.« Levi erhielt im selben Jahr die Auskunft, er, Brahms, werde wohl nie eine Symphonie vollenden; »Du hast keinen Begriff davon, wie es unsereinem zumute ist, wenn er immer so einen Riesen [namens Beethoven] hinter sich marschieren hört.«

Der Hinweis auf den Riesen Beethoven warf seine langen Schatten auch auf die Rezeption der Ersten Symphonie. Sie wurde vor allem vor dem Hintergrund des großen Klassikers beurteilt. Äußeres schien dem recht zu geben: Mit c-Moll hatte Brahms die Tonart der Fünften gewählt, sich mit dem großen Finale und dessen Hauptthema auf die Neunte und damit insgesamt auf die beiden berühmtesten Beethoven-Symphonien bezogen. Aber das c-Moll der Ersten ist nicht dasjenige von Beethovens Fünfter, sondern eher das der ›Alt-Rhapsodie‹ op. 53 und des ›Schicksalslieds‹ op. 54, die 1869 und 1870 entstanden. Das ›Schicksalslied‹ beginnt wie die Symphonie über einem Paukenuntergrund, der in seiner unausweichlichen Regelmäßigkeit alles dominiert. Die Düsternis,

### Johannes Brahms Symphonie Nr. 1 c-Moll

#### Besetzung

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

Hamburg, den 4. November 1876 [Tag der  
Uraufführung der Ersten Symphonie]  
Liebster Johannes,  
mit all meinen Gedanken bin ich heute bei  
Dir, mögest Du so recht befriedigt sein,  
denn das ist doch die Hauptsache! [...]  
Bitte lass die Symphonie nicht in dem  
Konzert in Leipzig aufführen, wo ich spiele,  
das regt mich zu sehr auf, und ich brauche  
alle nur mögliche Ruhe von außen her.  
Also bitte, lass sie für ein Konzert im  
Januar – ich komme dann lieber von Berlin  
dazu und genieße dann so recht ungetrüb.  
[...]  
Alles Gute für Dich!  
Deine alte Clara.

Die Leipziger Erstaufführung fand am  
17. Januar 1877 statt, Clara reiste von  
Berlin an.



Wiener Stadtpark, Aquarell von Franz Alt,  
1872

die manche, sogar motivische, Verwandtschaft mit Schumanns ›Mannfred‹-Ouvertüre zeigt, durchzieht die Rhapsodie wie die Erste über weite Strecken. Mit dem choralartigen Schluss von Opus 53 ist das Hauptthema des Symphoniefinales enger verwandt als mit der Freudenhymne aus Beethovens Neunter.

Ganz anders als Beethoven behandelt Brahms seine mittleren Sätze. Der Klassiker wertete den langsamen Satz auf; in der Neunten vollzieht dieser die entscheidende Wandlung, die das Finale erst ermöglicht. Brahms dagegen kürzte sein Andante, dessen Sanglichkeit am Ende ein Violinsolo überhöht, vor der Uraufführung deutlich. Das Helldunkel im Changieren zwischen Dur und Moll, das Motive des Symphonieanfangs einbezieht, erinnert an Schubert. Die Tonart ist von derjenigen des Kopfsatzes recht weit entrückt. Dafür gibt es zwei Vorbilder: Beethovens Klavierkonzert c-Moll op. 37 und Brahms' eigenes Klavierquartett c-Moll op. 60, das er um 1855 begann, aber erst 1875, ein Jahr vor der Ersten Symphonie, vollendete. Er brachte dieses Werk mit der »Werther-Stimmung« seiner frühen Jahre in Verbindung. – Dem Andante, das Züge eines melancholischen Idylls trägt, lässt er kein rasches Scherzo als Kontrast folgen, sondern ein Allegretto, eines seiner »Grazioso«-Stücke, jener gar nicht seltenen Ausflüge in die Leichtigkeit des musikalischen Seins. Hermann Levi hatte recht, als er diesen Satz eher dem Genre der Serenaden zuordnete. Deren Welt beschwört Brahms tatsächlich – als Ergänzung, nicht als Entgegnung auf das Andante. Die Mittelstücke gehören zusammen. Mit ihnen betritt der Komponist einen anderen Schauplatz und geht zu dramatischen Entwicklungen auf Distanz. Dadurch stärkt er zugleich die Verbindung von Kopfsatz und Finale. Letzteres muss zu Ende bringen, was jener aufwarf; dies geschieht allerdings im Lichte dessen, was die Mittelsätze einbrachten. Beide Beziehungen komponiert Brahms aus: In der langsamen Einleitung des Finales koppelt er eine Vorahnung von dessen

Als Brahms mit seiner ersten Symphonie hervortrat, erscholl im Lager seiner Freunde der Ruf: Das ist die zehnte Symphonie! – Beethovens war natürlich gemeint. Zog ich alle Überschwänglichkeiten ab, so blieb mir in Brahms' c-Moll-Symphonie ein meisterhaft gearbeitetes Musikstück von sprödem herben Charakter, das meiner Vorstellung einer Symphonie weit mehr entsprach als Schumanns Symphonien und auch im Orchester geschickter behandelt ist. Am höchsten möchte ich das Adagio und vor allem die schöne langsame Einleitung zum letzten Satz schätzen.

Felix Weingartner, 1898

Ich kenne berühmte Komponisten, die ihr bei Konzertmaskeraden heute in der Larve des Bänkelsängers (»an allen meinen Leiden«!), morgen mit der Hallelujaperücke Handels, ein anderes Mal als jüdischen Czardasaufspieler, dann wieder als grundgediegenen Symphonisten in eine Numero Zehn verkleidet antreffen könnt.

Richard Wagner über Johannes Brahms,  
1879



Johannes Brahms, 1875

Das riesig aufgetürmte Finale zeigt, mit welcher Freiheit sich die symphonische Form behandeln lässt, wenn sie organisch aus entwicklungsfähigen Gedanken aufwächst.

Max Kalbeck, 1910

Die Aufführung der Symphonie war ganz vortrefflich. Auch als Dirigenten habe ich Brahms wieder bewundert und in den Proben manches von ihm gelernt. Der letzte Satz ist wohl das Größte, was er bisher auf instrumentalem Gebiete geschaffen; nächst ihm steht mir der erste Satz. Aber gegen die beiden Mittelsätze habe ich meine Bedenken; so schön sie an sich sind, so scheinen sie mir doch eher in eine Serenade oder Suite zu passen als in eine sonst so großangelegte Symphonie.

Hermann Levi, 22. Dezember 1876

Hauptthema mit dem Rückblick auf die charakteristischen Begleitstimmen des Symphoniebeginns, im Laufe des Schlusssstücks lässt er immer wieder Reminiszenzen an die Mittelsätze durchklingen.

Die Form des Finales hat kein historisches Vorbild. Es ist so wenig einseitig auf Beethoven zurückzuführen wie sein Hauptthema. Dies steht in C-Dur wie Schumanns Zweite Symphonie. An deren Schlusssatz wurde gerühmt, dass der Komponist mit »bloßen Instrumenten« leiste, wozu Beethoven Chor und Orchester gebraucht habe. Gleiches, größeres Lob gebührte Brahms für das Finale seiner Ersten. Er führt sein Thema wie einen stilisierten Chor mit Pizzicato-Bass ein. Constantin Floros beschrieb diese Satztechnik als Symbol von Pilgerschaft, beispielhaft ausgeführt in Hector Berlioz' »Harold en Italie«. Der 20-jährige Brahms war dabei, als Berlioz am 1. Dezember 1853 im Leipziger Gewandhaus eigene Werke dirigierte, darunter die »Harold«-Symphonie mit Solobratsche. Der Auftritt des Franzosen wurde als Großereignis begangen. Musikalische Prominenz gab sich ein Stelldichein, Liszt reiste aus Weimar an, Empfänge wurden gegeben. Zu zweien war auch Brahms eingeladen, unter anderem zu Franz Brendel, dem Herausgeber der »Neuen Zeitschrift für Musik«, in der einen Monat zuvor Schumanns Artikel »Neue Bahnen« erschienen war. Dem überschwänglich Gepriesenen begegnete man mit distanzierter Skepsis; Brahms brach das Eis durch bescheidenes Auftreten – und durch den phänomenalen Vortrag einer eigenen Klaviersonate im Hause Brendel. Danach »war kein Misstrauen mehr, nur ganze, echte, volle Künstlerfreude, und als Berlioz den jungen Mann tiefbewegt mit beiden Armen umfasste und an sein Herz drückte, empfand ich einen heißen, heiligen Schauer durch meine Seele strömen«, schrieb der Dichter Arnold Schlönbach. Mehr als 20 Jahre später, am 8. November 1874, beschloss Brahms mit »Harold en Italie« das Auftaktprogramm zu seiner letzten Saison als »Artistischer Direktor« der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Die Endphase der Arbeit an seiner Ersten Symphonie hatte er eben begonnen.

Brahms misst mit seiner Ersten den Horizont der romantischen Symphonie nicht aus, aber er testet ihn an entscheidenden Stellen, dort, wo die Romantik über Beethoven hinausging: bei Schubert, Mendelssohn, Schumann – und bei Berlioz. Er greift zugleich über Beethoven hinweg weiter zurück. Robin Ticciati erinnert die Rolle der Pauken zu Anfang an den Eingangschor aus Bachs Matthäuspassion; es geht dabei nicht um Zitate, sondern um musiksprachliche Prägungen. Das Seitenthema des Finales baute Brahms über einer rotierenden Bassfigur auf, es gleicht einer Passacaglia en miniature. Brahms verwendet dabei eine barocke Form und eine im Barock verbreitete Bassformel, über die viele Stücke geschrieben wurden. Die Frage, die ihm der große Riese Beethoven stellte, war wohl letztlich die, ob und wie der Anspruch der Universalität durch eine Symphonie noch einzulösen sei.

# 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](http://deutschlandfunkkultur.de)



## Die Künstler



### ROBIN TICCIATI

ist seit der Spielzeit 2017|2018 Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des DSO, seit Sommer 2014 Musikdirektor der Glyndebourne Festival Opera. Von 2009 bis März 2018 leitete er als Chefdirigent das Scottish Chamber Orchestra (SCO). Er dirigierte namhafte Orchester, u. a. die Wiener Philharmoniker, das Royal Concertgebouw Orchestra, das Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das Chamber Orchestra of Europe, das Budapest Festival Orchestra, das London Symphony Orchestra, das Orchestre National de France und die Tschechische Philharmonie. Gastspielreisen führten ihn mit dem SCO durch Europa und nach Asien. Im Herbst 2016 gab er mit dem London Philharmonic Orchestra und Anne-Sophie Mutter Konzerte im Wiener Musikverein, in der Berliner Philharmonie, dem Münchener Gasteig und dem Théâtre des Champs-Élysées Paris. Als Musikdirektor der Glyndebourne Festival Opera leitete Robin Ticciati Neuproduktionen von Mozart, Strauss, Debussy und Ravel. An der Mailänder Scala dirigierte er Britten's ›Peter Grimes‹, bei den Salzburger Festspielen Mozarts ›Figaro‹, an der New Yorker Met Humperdinck's ›Hänsel und Gretel‹ und Tschaikowskis ›Eugen Onegin‹. Ticciati wurde 1983 in London geboren und zunächst als Violinist, Pianist und Schlagzeuger ausgebildet. Er spielte im National Youth Orchestra of Great Britain, bis er sich mit 15 Jahren dem Dirigieren zuwandte. 2014 wurde er von der Royal Academy of Music in London zum ›Sir Colin Davis Fellow of Conducting‹ ernannt.

### IGOR LEVIT

wurde 1987 in Nischni Nowgorod geboren; er studierte an der Hochschule für Musik, Theater und Medien in Hannover. Als jüngster Teilnehmer gewann er 2005 beim Arthur-Rubinstein-Wettbewerb in Tel Aviv die Silbermedaille, den Sonderpreis für Kammermusik, den Publikumspreis und den Sonderpreis für die beste Aufführung des zeitgenössischen Pflichtstücks. In den letzten Jahren debütierte der Pianist beim Royal Concertgebouw Orchestra, dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, dem Pittsburgh Symphony Orchestra, den Berliner Philharmonikern, der Staatskapelle Dresden, dem Cleveland Orchestra und dem London Symphony Orchestra. Seit seinem Debüt 2014 gastiert Igor Levit regelmäßig beim DSO, zuletzt im Februar 2017 mit Beethovens Viertem Klavierkonzert. Weitere Konzerthöhepunkte waren seine Solozitate in der Carnegie Hall, im Symphony Center in Chicago, im Concertgebouw Amsterdam, in der Berliner und der Kölner Philharmonie, der Elbphilharmonie Hamburg, der Queen Elizabeth Hall in London sowie beim Lucerne Piano-Festival. Im Prinzregententheater in München hat Levit seinen Gesamtzyklus von Beethovens Klaviersonaten begonnen, den er in der laufenden Saison fortführen wird. Seine Einspielungen für Sony Classical erhielten höchste Auszeichnungen.



### Der RIAS KAMMERCHOR BERLIN

wurde 1948 gegründet. Er setzt Maßstäbe in nahezu allen Bereichen von der Musik aus Renaissance und Barock bis zu anspruchsvollsten Uraufführungen. Neben seinen Abonnementskonzerten in der Berliner Philharmonie und zahlreichen Gastspielen weltweit entwickelte der Chor mit den ›Forumkonzerten‹ an ungewöhnlichen Orten Berlins neue Konzertformen und Konzepte intermedialen Musizierens. Mit ›Klasse Klänge‹, Schulchorpatenschaften, Förderungen im Dirigentenforum oder in der Akademie für fortgeschrittene Gesangsstudierende engagiert sich der Chor in der Bildungsarbeit. Führende Künstler haben den RIAS Kammerchor Berlin als Chefdirigenten geprägt: Uwe Gronostay (1972–1986), Marcus Creed (1987–2001), Daniel Reuss (2003–2006) und Hans-Christoph Rademann (2007–2015). Seit der Konzertsaison 2017|2018 ist Justin Doyle Chefdirigent und Künstlerischer Leiter. Zahlreiche Auszeichnungen und Preise dokumentieren Weg und Reputation des Vokalensembles. Zu diesen gehören der Gramophone Award, der Prix Caecilia und der Ehrenpreis ›Nachtigall‹ der Jury des Preises der deutschen Schallplattenkritik. – **Fabian Enders**, der die Einstudierung von Schütz' Psalm 116 übernahm, ist sowohl als Opern- und Sinfonie- wie als Chor-Dirigent erfolgreich. Er konzertiert u. a. mit der Staatskapelle Halle, dem Rundfunkchor Berlin, den Salzburg Chamber Soloists sowie dem Thomanerchor Leipzig und arbeitet seit 2017 regelmäßig mit dem RIAS Kammerchor Berlin zusammen.



### 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 war zwischen 2000 und 2006 Chefdirigent des Orchesters. 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 inne. Nach einer szenischen Einrichtung von Händels ›Messias‹ im zurückliegenden Dezember bildet das Festival ›Brahms-Perspektiven‹ mit der Aufführung aller vier Symphonien des norddeutschen Komponisten einen weiteren Schwerpunkt der aktuellen Spielzeit. Das DSO ist wie der RIAS Kammerchor 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 Bätke

### Violoncelli

Mischa Meyer

1. Solo

Valentin Radutiu

1. Solo

Dávid Adorján

Solo

Adele Bitter

Matthias 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 Pliquet

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

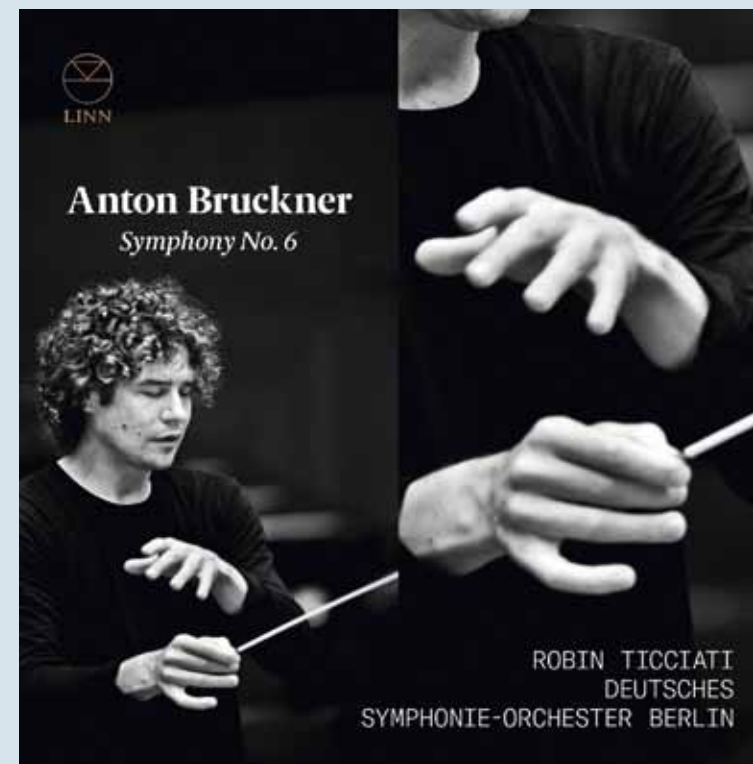
Schmidt

stellv. 1. Schlagzeuger

Thomas Lutz



## Kraftvoll, fließend und hell: Robin Ticciati und das DSO mit Bruckners Sechster



CKD 620

„Die schönste Art, Bruckner zu spielen, bedeutet für den  
jungen Maestro Robin Ticciati, das Fließen der Musik zu feiern ...  
Und seine Interpretation ist Gesang.“

— DER TAGESSPIEGEL —

NACH DEM KONZERT KÖNNEN SIE CDS EXKLUSIV IM SHOP DER PHILHARMONIE ERWERBEN.



Alle Alben sind in Studio-Master-Qualität erhältlich bei  
[www.linnrecords.com](http://www.linnrecords.com)  
Im Vertrieb von Note 1



[www.outhere-music.com](http://www.outhere-music.com)

---

# Brahms-Perspektiven: Weitere Konzerte

**Mo 18. Feb | 20 Uhr | Philharmonie**

›Brahms-Perspektiven‹ II

**Dutilleux** ›Trois strophes sur le nom de Sacher‹  
für Violoncello solo

**Dutilleux** ›Tout un monde lointain ...‹  
für Violoncello und Orchester

**Brahms** Symphonie Nr. 2

**ROBIN TICCIATI**

**Nicolas Altstaedt** Violoncello

**Mi 20. Feb | 20 Uhr | Staatsbibliothek**

**Unter den Linden, Wilhelm-von-Humboldt-Saal**

›Brahms-Perspektiven‹ – Kammerkonzert

**Martinů** ›Drei Madrigale‹ für Violine und Viola

**Dvořák** Terzett für zwei Violinen und Viola

**Brahms** Streichquintett Nr. 2

**ENSEMBLE DES DSO**

mit **Nicolas Altstaedt** Violoncello

**Fr 22. Feb | 20 Uhr | Philharmonie**

›Brahms-Perspektiven‹ III

**Brahms** Symphonie Nr. 3

**Debussy** ›Jeux‹

**Wagner** ›Wesendonck-Lieder‹

**ROBIN TICCIATI**

**Dorothea Röschmann** Sopran

**Sa 23. Feb | 20 Uhr | Philharmonie**

›Brahms-Perspektiven‹ IV

**Bach** Präludium E-Dur aus dem ›Wohltemperierten  
Klavier II‹

**Bach** Klavierkonzert Nr. 2

**Reimann** ›Fragments de Rilke‹ für Sopran

und Orchester (Uraufführung – Auftragswerk des DSO)

**Brahms** Symphonie Nr. 4

**ROBIN TICCIATI**

**Kristian Bezuidenhout** Klavier

**Rachel Harnisch** Sopran

Im Anschluss: **Musikalische Lesung** aus  
dem Briefwechsel zwischen Johannes Brahms  
und Clara Schumann

**Corinna Harfouch** Sprecherin

**Sylvester Groth** Sprecher

**Kristian Bezuidenhout** Klavier

## 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](http://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](mailto:tickets@dso-berlin.de)

---

## IMPRESSUM

**Deutsches Symphonie-Orchester Berlin**

in der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH Berlin  
im rbb-Fernsehzentrum

Masurenallee 16–20 | 14057 Berlin

Tel 030. 20 29 87 530 | Fax 030. 20 29 87 539

[info@dso-berlin.de](mailto:info@dso-berlin.de) | [dso-berlin.de](http://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** Kathrin Kurz, Benedikt von Bernstorff

**Artdirektion** Preuss und Preuss GmbH | **Satz** Susanne Nöllgen

**Fotos** Monica Menez (Titel), Frank Eidel (DSO), Marco Borggreve (Ticciati), Robbie Lawrence (Levit), Matthias Heyde (RIAS Kammerchor Berlin), 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