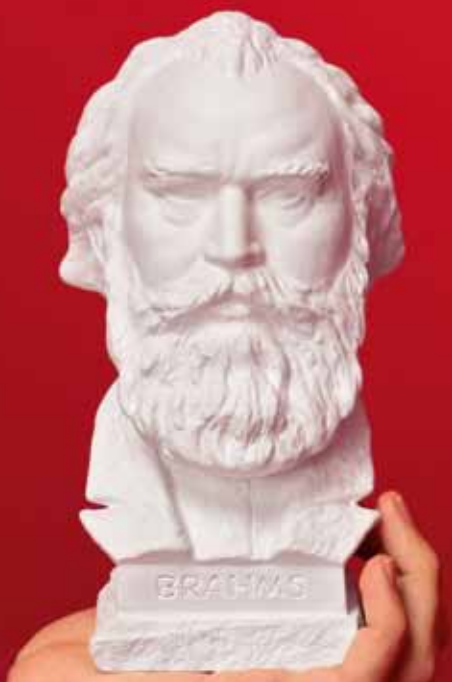
Deutsches
Symphonie
Orchester
Berlin

PERSPEKTIVEN III



BRAHMS

BRAHMS
Symphonie Nr. 3

DEBUSSY
›Jeux‹

WAGNER
›Wesendonck-Lieder‹

ROBIN TICCIATI
Dorothea Röschmann
Sopran

Fr 22.02.

20 Uhr | Philharmonie

ein Ensemble der
roc berlin

Fr 22 02 | 20 Uhr

Uraufführung am 2. Dezember 1883 in Wien durch die Philharmoniker unter Hans Richter. Berliner Erstaufführung am 4. Januar 1884 durch das Orchester der Musikhochschule unter Joseph Joachim.

Johannes Brahms (1833–1897)
Symphonie Nr. 3 F-Dur op. 90 (1883)

I. Allegro con brio
II. Andante
III. Allegretto
IV. Allegro

Pause

Uraufführung des Balletts am 15. Mai 1913 im Théâtre des Champs Elysées in Paris. Musikalische Leitung: Pierre Monteux.

Claude Debussy (1862–1918)
›Jeux‹. Poème dansé (1912)

Uraufführung der Klavierfassung am 30. Juli 1862 in der Villa Schott in Laubenheim.

Richard Wagner (1813–1883)
Fünf Lieder für eine Frauenstimme nach Gedichten von Mathilde Wesendonck (›Wesendonck-Lieder‹, 1857|58)
Orchestriert von Richard Wagner (Nr. V) und Felix Mottl (Nr. I–IV)

I. ›Der Engel‹. Sehr ruhig bewegt
II. ›Stehe still!‹. Bewegt
III. ›Im Treibhaus‹. Langsam und schwer
IV. ›Schmerzen‹. Langsam und breit
V. ›Träume‹. Sehr mäßig bewegt, aber nie schleppend

ROBIN TICCIATI
Dorothea Röschmann Sopran

Robin Ticciati signiert im Anschluss an das Konzert im Foyer.

Dauer der Werke
Brahms ca. 40 min | Debussy ca. 18 min | Wagner ca. 25 min

---

kulturradio rbb 92,4

Das Konzert wird vom Kulturradio des rbb aufgezeichnet und am 16. März 2019 ab 20.04 Uhr gesendet. UKW 92,4 | Kabel 95,35

FRAGEN, KONTRASTE

von Robin Ticciati

Das heutige ist unser Ausnahmeprogramm. Bei allen anderen stehen die Brahms-Symphonien am Schluss und bilden das Ziel der Perspektiven. Dass wir heute umgekehrt verfahren, liegt am Werk selbst. Die Dritte beginnt mit einem kräftigen Motto, mit drei Bläserakkorden, die wie ein geheimer Code alles verschlüsselt enthalten, was in dieser Symphonie entfaltet und ausgeführt wird: Klang, Bewegung, Melos; Einfachheit und Komplexität in ihrer Brahms-typischen Verschränkung. Sie verklingt leise, als würde sie sich entfernen, sie verabschiedet sich. Sie endet nicht selbstgewiss, affirmativ oder gar triumphal, sie lässt Fragen offen und die Gedanken der Zuhörer in Bewegung. Mit diesen offenen Fragen möchte ich gerne in die Pause gehen.

Wir hätten dieses Programm auch mit »Brahms-Kontraste« überschreiben können, denn wir wollten Gegensätze herstellen, beziehungsreiche Gegensätze. Debussy eröffnet mit seiner Musik eine andere Welt als Brahms. Aber in ›Jeux‹ spielt er wie jener in seiner Dritten, besonders in ihren Mittelsätzen, mit dem symphonischen Kammerstil. Er verlangt eine große Orchesterbesetzung, um klanglich differenzieren zu können; dass alle Instrumente gleichzeitig spielen, kommt so gut wie gar nicht vor, auch nicht als Ziel von Steigerungen. Debussy verknappt seine Musiksprache ähnlich, wie Brahms das tat, bildet wie jener unendlich viele Varianten bestimmter motivischer (auch harmonischer und rhythmischer) Zellen, manchmal wird er aphoristisch. Das Zeitmaß und seine Variationen spielt für seine musikalische Dramaturgie eine wesentliche Rolle; Ähnliches lässt sich über die Tempi in Brahms' Dritter sagen. Der Weg vom Allegro con brio des ersten über das Andante des zweiten und das Allegretto des dritten Satzes hin zum Allegro des Finales ist auch ein Weg durch verschiedene Szenerien und musikalische Sprachebenen. Deutlicher als in den anderen Symphonien wird für mich hier Brahms' Verhältnis zum Volkston. Das Anfangsthema des zweiten Satzes gleicht einem Volkslied. Ob er es so irgendwo gehört hat oder nicht, ist dabei nicht wichtig. Ich empfinde die Musik beider Mittelsätze als sehr berührend, aber Brahms wird nie sentimental.

Und Wagner? Brahms betrachtete ihn nicht wie viele seiner Anhänger als feindlichen Antipoden. Die ›Wesendonck-Lieder‹ gehören ins Vorfeld von ›Tristan und Isolde‹. In der Zeit, in der Wagner eine Aufführung dieser Oper in Wien plante, lud er Brahms zu sich ein, dieser half ihm bei der Herstellung des Notenmaterials für die geplante Produktion. Lied und Oper – das war ein Zusammenhang, der Brahms damals, Mitte der 1860er-Jahre, selbst intensiv bewegte. Seine Opernpläne gab er wohl erst nach der Premiere seiner c-Moll-Symphonie auf. Sein musikdramatisches Denken äußerte sich in anderen Werken, ein wenig auch in seiner Dritten Symphonie, wie ich finde.

Richard Wagner

Fünf Lieder nach Gedichten von Mathilde Wesendonck

Der Engel
In der Kindheit frühen Tagen
Hört ich oft von Engeln sagen,
Die des Himmels hehre Wonne
Tauschen mit der Erdensonne,

Dass, wo bang ein Herz in Sorgen
Schmachtet vor der Welt verborgen,
Dass, wo still es will verbluten,
Und vergehn in Tränenfluten,

Dass, wo brünstig sein Gebet
Einzig um Erlösung fleht,
Da der Engel niederschwebt,
Und es sanft gen Himmel hebt.

Ja, es stieg auch mir ein Engel nieder,
Und auf leuchtendem Gefieder
Führt er, ferne jedem Schmerz,
Meinen Geist nun himmelwärts!

Stehe still!
Sausendes, brausendes Rad der Zeit,
Messer du der Ewigkeit;
Leuchtende Sphären im weiten All,
Die ihr umringt den Weltenball;
Urewige Schöpfung, halte doch ein,
Genug des Werdens, lass mich sein!

Halte an dich, zeugende Kraft,
Urgedanke, der ewig schafft!
Hemmet den Atem, stillet den Drang,
Schweiget nur eine Sekunde lang!
Schwellende Pulse, fesselt den Schlag;
Ende, des Wollens ew'ger Tag!
Dass in selig süßem Vergessen
Ich mög alle Wonnen ermessen!

Wenn Aug' in Auge wonnig trinken,
Seele ganz in Seele versinken;
Wesen in Wesen sich wiederfindet,
Und alles Hoffens Ende sich kündet,
Die Lippe verstummt in staunendem Schweigen,
Keinen Wunsch mehr will das Innre zeugen:
Erkennt der Mensch des Ew'gen Spur,
Und löst dein Rätsel, heil'ge Natur!

Im Treibhaus
Hochgewölbte Blätterkronen,
Baldachine von Smaragd,
Kinder ihr aus fernen Zonen,
Saget mir, warum ihr klagt?

Schweigend neiget ihr die Zweige,
Malet Zeichen in die Luft,
Und der Leiden stummer Zeuge
Steiget aufwärts, süßer Duft.

Weit in sehnendem Verlangen
Breitet ihr die Arme aus,
Und umschlinget wahnbefangen
Öder Leere nicht'gen Graus.

Wohl, ich weiß es, arme Pflanze;
Ein Geschicke teilen wir,
Ob umstrahlt von Licht und Glanze,
Unsre Heimat ist nicht hier!

Und wie froh die Sonne scheidet
Von des Tages leerem Schein,
Hüllet der, der wahrhaft leidet,
Sich in Schweigens Dunkel ein.

Stille wird's, ein säuselnd Weben
Füllet bang den dunklen Raum:
Schwere Tropfen seh ich schweben
An der Blätter grünem Saum.

Schmerzen
Sonne, weinest jeden Abend
Dir die schönen Augen rot,
Wenn im Meeresspiegel badend
Dich erreicht der frühe Tod;

Doch erstehst in alter Pracht,
Glorie der düstren Welt,
Du am Morgen neu erwacht,
Wie ein stolzer Siegesheld!

Ach, wie sollte ich da klagen,
Wie, mein Herz, so schwer dich sehn,
Muss die Sonne selbst verzagen,
Muss die Sonne untergehn?

Und gebieret Tod nur Leben,
Geben Schmerzen Wonne nur:
O wie dank ich, dass gegeben
Solche Schmerzen mir Natur!

Träume
Sag, welch wunderbare Träume
Halten meinen Sinn umfangen,
Dass sie nicht wie leere Schäume
Sind in ödes Nichts vergangen?

Träume, die in jeder Stunde,
Jedem Tage schöner blühn,
Und mit ihrer Himmelskunde
Selig durchs Gemüte ziehn!

Träume, die wie hehre Strahlen
In die Seele sich versenken,
Dort ein ewig Bild zu malen:
Allvergessen, Eingedenken!

Träume, wie wenn Frühlingssonne
Aus dem Schnee die Blüten küsst,
Dass zu nie geahnter Wonne
Sie der neue Tag begrüßt,

Dass sie wachsen, dass sie blühen,
Träumend spenden ihren Duft,
Sanft an deiner Brust verglühen,
Und dann sinken in die Gruft.

SCHWEIZER VERBINDUNGEN

von Habakuk Traber

Bild oben: ›Der Traum‹, Gemälde von Pierre Puvis de Chavannes, 1883

Am 28. und 29. Januar 1884 dirigierte Johannes Brahms seine Dritte Symphonie in Konzerten der Berliner Philharmoniker; den Rest des Programms leitete Franz Wüllner, der etatmäßige Kapellmeister. Im Auditorium saß ein Ehepaar, das sich durch großzügiges Mäzenatentum gegenüber Künsten und Künstlern hervorgetan hatte: Mathilde und Otto Wesendonck. Sie stammten aus dem Rheinischen; er war erfolgreicher Unternehmer im Seidenhandel, sie der Dichtkunst aktiv zugetan. 1850 zog er sich mit 35 aus den Firmengeschäften zurück, verließ Düsseldorf in dem Jahr, in dem Robert Schumann dort als Städtischer Musikdirektor begann, begab sich mit Familie und Vermögen an den Finanzplatz Zürich und ließ dort ab 1855 auf dem Grünen Hügel von Engen, heute ein Stadtteil Zürichs, eine herrschaftliche Villa bauen.

Die Wesendoncks unterstützten in ihrer neuen Heimat Initiativen, die das Niveau der Musikkultur deutlich heben sollten, darunter einen Verein, der die Arbeit eines festen Orchesters für Konzerte und Opern absicherte. Ihre Villa beherbergte bald eine der wertvollsten Sammlungen alter und neuer Kunst. Sie halfen Richard Wagner, den sie bei der Aufführung einiger seiner Werke im Februar 1852 kennengelernt hatten,

und boten ihm und seiner Frau das Gartenhaus ihrer Villa als Wohnung an. Am 28. April 1857 zog das Künstlerpaar dort ein, noch ehe die Villa selbst ganz fertiggestellt war; noch vor den Eigentümern genossen sie das Anwesen mit dem wundervollen Seeblick.

Ihre dichterischen Ambitionen richtete Mathilde Wesendonck zunächst auf Lyrik, später auf Erzählungen, dann auch auf Dramen. Animiert fühlte sie sich durch zwei deutsche Komponisten. Den Fall, der mit ihrer Poesie zusammenhing, kennt man: Wagner. Sein Liebesverhältnis zu ihr gab immer wieder Anlass zu Spekulationen. An der leidenschaftlichen Zuneigung lassen die Briefe, die beide austauschten, keinen Zweifel. Dennoch verletzte wohl ihr »Umgang« – in Wagners Worten – »nicht die Sitte, sondern war nur auf die Möglichkeit aus, uns einander gegenwärtig zu wissen«. Mathilde war ihrem Mann gegenüber offen, er tolerierte die Beziehung nolens volens. Anders Frau Wagner. Sie ließ es zum Eklat kommen, als sie einen Brief ihres Mannes an Mathilde abfing und halb öffentlich machte. Der Skandal wurde diplomatisch beigelegt, der Wesendonck-Wagner-Kontakt bestand sublimiert weiter, aber die schönen Tage von Zürich waren für den Komponisten am 17. August 1858 vorbei. Zuvor hatte er zwischen Ende November 1857 und Anfang Mai 1858 fünf Gedichte Mathildes, kaum waren sie geschrieben, für Singstimme und Klavier komponiert. Eines davon, ›Träume‹, orchestrierte er und ließ es am 23. Dezember 1857 der Dichterin als Geburtstagsständchen darbringen; der Gatte befand sich auf Geschäftsreise in New York. Wagner erhielt von Wesendonck noch eine stattliche Zuwendung für einen Paris-Aufenthalt 1860. Im Dezember 1863 kam er noch einmal auf den Grünen Hügel zu Besuch und bat um Geld, das ihm eine kräftezehrende Russland-Tournee erspart hätte. Frau Wesendonck lehnte höflich, aber bestimmt ab. 1864 wurde Wagner in Engen nicht empfangen.

Mathilde und Otto Wesendonck hatten inzwischen Musik eines zwanzig Jahre jüngeren Deutschen kennengelernt. 1863 führte die Orchestervereinigung, die sie unterstützten, Brahms' D-Dur-Serenade op. 11 auf. Das Werk, dessen Komponisten man in der Schweiz zuvor nicht kannte, wurde als die positive Sensation der Saison gefeiert. Zwei Jahre später trafen sich die Wesendoncks und Brahms persönlich. Er trat am 21. November 1865 in einem Konzert der Züricher Allgemeinen Musikgesellschaft als Solist in Schumanns Klavierkonzert und als Dirigent seiner D-Dur-Serenade auf. »Wie schön mich die Leute aufgenommen haben«, berichtete er Clara Schumann, »magst Du daraus ersehen, dass nach dem Konzert in Zürich […] einige Musikfreunde (namentlich Dr. Lübke, Prof. Billroth und Wesendonck) ein Privatkonzert am Sonntag früh veranstalteten, damit sie mein [Klavier-]Konzert und die A-Dur-Serenade noch hören könnten. Sie mieteten das Orchester, telegraphierten nach allen Enden, damit die Stimmen etc. gewiss kämen, und

Mathilde Wesendonck, 1860

Ich will dieser Tage endlich einmal wieder an die Wesendoncks schreiben. Allein, ich kann nur ihm schreiben. Ich liebe die Frau zu sehr. Nun habe ich wieder die grüne Mappe aufgeschlagen, die sie mir einst nach Venedig schickte: Wie viel Lebensqual war seitdem ausgestanden worden! Und nun auf einmal wieder ganz umfangen von dem alten, unsäglich schönen Zauber! Darin Skizzen zu ›Tristan‹, zu der Musik ihrer Gedichte – !
Ach, Teuerste! Man liebt doch nur einmal, was auch Berauschendes und Schmeichelndes das Leben an uns vorbeiführen mag: ja, jetzt erst weiß ich ganz, dass ich nie aufhören werde, sie einzig zu lieben.

Richard Wagner am 5. Juni 1863
an Eliza Wille

Otto Wesendonck, 1860

Zum neuen Jahre lassen Sie mich jetzt noch aussprechen, was Sie längst wissen sollten und wohl auch wissen, nicht wahr? Ich möchte nicht in diesem Jahrhundert gelebt haben, ohne Sie wenigstens freundlich und dringend gebeten zu haben, an unserem Herde zu rasten.

Mathilde Wesendonck am 30. Dezember 1868 an Johannes Brahms

Und der Operntext? Da dürfte wohl der Musiker dem Dichter genau die Linien ziehen, welche er einzuhalten hätte. Es käme auf den Versuch an, wenn man sich über einen Stoff verständigt hätte. Nur im Wasser lernt man schwimmen! – Oft will mir's scheinen, als ob unter meinen Gedichten in Manuskript einige wenige wären, die es wert wären, von Brahms komponiert zu werden.

Mathilde Wesendonck am 25. August 1869 an Johannes Brahms

jedem, der sich dafür interessierte, war ohne weiteres das Zuhören erlaubt. Da übte ich dann erst das Konzert mit dem Orchester, und Kirchner dirigierte es mir, dann schließlich die Serenade. Die Musiker waren mir höchst zugetan, sodass die Geschichte sehr gemütlich war. […] Die Leute haben mich weidlich verwöhnt!«

Das Angebot der Wesendoncks, während seiner Zürich-Aufenthalte im Frühjahr und Sommer 1866 bei ihnen im Gartenhaus zu wohnen, nahm Brahms nicht an. Er quartierte sich auf eigene Kosten in einfacheren Verhältnissen ein, um an seinem ›Deutschen Requiem‹ zu arbeiten. Er war jedoch mehrfach bei ihnen zu Gast; sie wiederum besuchten Konzerte, die Brahms' Freunde wie der Arzt Dr. Theodor Billroth in privatem Rahmen veranstalteten. Brahms trug sich damals noch mit Operngedanken und suchte geeignete Libretti. Er muss mit Mathilde Wesendonck darüber gesprochen haben. Sie wandte sich genau in dieser Zeit der Dramendichtung zu, zunächst mit der Tragödie ›Genofeva‹, die sie anders fasste als zwei Jahrzehnte zuvor Friedrich Hebbel und Robert Schumann – aber in drei Akten, die eine Oper nach Brahms' Überzeugung nicht überschreiten sollte. Man gewinnt den paradoxen Eindruck, dass Wagner, der Musikdramatiker, ihre poetischen Talente beflügelte, während Brahms, der Meister musikalischer Poesie in Klavierwerken und Liedern, ihre dramatischen Ambitionen herausforderte.

Vergeblich wünschte sie, Brahms möge sie 1867 in Zürich oder St. Moritz besuchen. Doch damals begann ein nicht eben umfangreicher, aber in Ton und Inhalt bemerkenswerter Briefwechsel, in dem sie ihn immer wieder zu Besuchen und Aufenthalten einlud, sich mehrfach nach seinen Opernplänen erkundigte, ab und an auch Gedichte beilegte in der Hoffnung, er werde das eine oder andere vertonen. Sieben Jahre hielt der herzlich-freundliche Gedankenaustausch an, dann brach er ab, nachdem sie ihm den Text einer ›Zeremonie bei der Leichenverbrennung‹ zusandte, mit dessen Vertonung sie für die Feuerbestattung anstelle der »hässlichen, semitischen Unsitte des Begrabens« eintreten wollte. Eine krause Idee, ein peinlicher Text; in Brahms' Freundeskreis spottete man darüber. Mag sein, dass dies der Autorin zu Ohren kam. Damals wohnten die Wesendoncks bereits in Dresden. Sie hatten Zürich 1872 verlassen, nachdem sie während des Deutsch-Französischen Kriegs von 1870|71 Ziel antideutscher Attacken geworden waren. Die Villa verkauften sie. 1882, im Jahr, als sich das Berliner Philharmonische Orchester gründete, ließen sie sich in der deutschen Hauptstadt nieder. Ihr Domizil, In den Zelten 21, stand unweit vom heutigen Haus der Kulturen der Welt. Von dort war die Philharmonie in der Bernburger Straße leicht zu erreichen. Auch Brahms' bevorzugte Berliner Unterkunft, das Haus seines Verlegers Fritz Simrock am Lützowplatz 7, lag von der Residenz der beiden Kunstfreunde nicht allzu weit entfernt, für den passionierten Spaziergänger und Wanderer eher eine Kurzstrecke.

Brahms' Dritte Symphonie

Brahms' Dritte Symphonie wurde am 2. Dezember 1883, knapp zehn Monate nach Richard Wagners Tod in Venedig, unter Hans Richters Leitung in Wien uraufgeführt. Sie geriet dabei unmittelbar in den Parteienstreit zwischen Wagner-|Bruckner-Anhängern einerseits und den »Brahminen« andererseits. Dem Bericht des Brahms-Biografen Max Kalbeck zufolge »wagte die im Stehparterre des Musikvereins postierte Truppe der Wagner-Bruckner'schen Ecclesia militans den ersten öffentlichen Vorstoß gegen Brahms. Ihr Zischen wartete nach jedem Satz immer das Verhallen des Beifalls ab, um dann demonstrativ loszubrechen. Aber das Publikum fühlte sich von dem herrlichen Werke so innig angesprochen, dass nicht nur die Opposition im Applaus erstickt wurde, sondern die Huldigungen für den Komponisten einen in Wien kaum zuvor da gewesenen Grad von Enthusiasmus erreichten, sodass Brahms einen seiner größten Triumphe erlebte.« Der Erfolg setzte sich bei den nächsten Aufführungen unvermindert fort. Er verdankte sich nicht zuletzt dem Verhältnis zur Theatralik und zur Volkstümlichkeit, das Brahms in der Symphonie auskomponierte.

Niemals sonst zog er den Vorhang zu einem Orchesterwerk so theatralisch auf wie bei der Dritten. Drei Akkorde, und man glaubt, die Weite vor sich zu haben, in der sich eine Symphonie, aber auch ein Stück Musiktheater abspielen könnte. Die drei Mottoklänge sind Einleitung, Devise und konstruktive Grundidee in einem. Sie stellen den »Durchbruch« an den Anfang des symphonischen Geschehens, der sonst die Klangtore zum großen Schluss hin öffnet; sie stellen eine Polarität in den Raum, nach der sich die ganze tonale Disposition des Werkes richtet; sie sind der Kern, der nach einem Sehnsuchtsspruch des ›Faust‹ die Welt dieser Symphonie im Inneren zusammenhält. Ihre Oberstimme wandert in den Bass und stützt von dort aus das erste Thema, eine Hommage an Robert Schumann: Hier wird dem bekannten Anfangsgedanken aus der ›Rheinischen‹ ein Bruder erschaffen, prägnanter im Spiel mit rhythmischen Spannungen, konsequenter in den resoluten Abwärtsbewegungen, die das Thema mindestens ebenso stark charakterisieren wie die hohen Ansätze, zu denen es sich aufschwingt. Betrachtete man es unter dem Gesichtspunkt melodischer und harmonischer Energien, die es fordert und auslebt, könnte man einiges über den seelischen Aufwand dieser gewollten Größe entdecken.

Ganz anders beim zweiten Thema, das die Klarinette vor serenadenartigem Hintergrund einführt. Es lässt einen Einfall acht Mal rotieren, dreht sich wie eine populäre Tanzweise um sich selbst. Bei genauerer Betrachtung aber entdeckt man, mit welchem Raffinement hier die Wirkung des Einfachen erreicht wird. Der Seitengedanke bleibt eine vergleichsweise kurze Episode. Kein Zweifel: Die beiden Themen stammen aus gegensätzlichen Milieus. Brahms gewährt genügend Chancen, sich

Johannes Brahms
Dritte Symphonie

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

Brahms' Dritte Symphonie ist wieder eine neue. Sie wiederholt weder das schmerzliche Schicksalslied der Ersten, noch die heitere Idylle der Zweiten; ihr Grundton ist selbstbewusste, tatenfrohe Kraft. […] In ihrem musikalischen Charakter erinnert sie an die Vollkraft der zweiten Beethoven'schen Periode, nirgends an die Seltsamkeit der letzten; zwischendurch zittert stellenweise das romantische Dämmerlicht Schumanns und Mendelssohns.

Eduard Hanslick

Fritz Simrock, Brahms' Verleger, um 1870

Sie ist gedrungen in der Form, durchsichtig im Detail, plastisch in den Hauptmotiven. Die Instrumentierung ist reicher an neuen, reizenden Farbenmischungen als die früheren. […] In der ihm ganz eigenen Kunst der freiesten Kombination verschiedener Taktarten und Rhythmen weist sie den Vorzug auf, diesen Effekt nicht auf Kosten der Verständlichkeit zu erreichen.

Eduard Hanslick

ihre Eigenart und Wandelbarkeit einzuprägen. Man kann also auch gut verfolgen, was im zweiten Teil des Satzes, der sogenannten Durchführung, mit ihnen geschieht. Ihr Kontrast verflüchtigt sich nicht. Es gibt einen dezenten Austausch einzelner Elemente, vorsichtige Infiltration. Von versuchter Nähe könnte man sprechen, von Vermittlung oder Versöhnung der Widersprüche gewiss nicht.

Das Anfangsmotto wird aber nicht nur zum beherrschenden Kern des ersten Satzes. Sein innerer Kontrast, der Widerstreit zwischen Dur und Moll, zeichnet auch die Großstruktur des Werkes vor. Christian Martin Schmidt schrieb, »man könnte sogar so weit gehen, den Gegensatz zwischen den Tongeschlechtern Dur und Moll als Hauptgegenstand der Symphonie anzusehen«. Der erste Satz steht in F-Dur, der letzte startet aus f-Moll, dem zweiten in C-Dur folgt der dritte in c-Moll. Die beiden Binnensätze gehören zusammen wie benachbarte Schauplätze in einer Roman- oder Theaterszene, sie falten zumindest tonal auseinander, was im Motto der Symphonie als Nukleus enthalten war.

Johannes Brahms, 1883

Die Mittelsätze und der Gesang

Über Brahms' instrumentalen Meisterwerken vergisst man leicht die Bedeutung seiner Gesangskompositionen. Von 122 Opusnummern, die er vergab, entfallen 52 auf Klavier-, Kammer- und Orchestermusik, die restlichen siebzig auf Lieder, Duette, Quartette, Chorwerke. Von seinem Opus 1 an wirken die beiden Sphären aufeinander ein. Dem zweiten Satz der ersten Klaviersonate (op. 1) legte er ein »altdeutsches Minnelied« als Thema für Variationen zugrunde; in einer Version für Vorsänger und Chor erscheint es später in den ›Deutschen Volksliedern‹ wieder. Über den langsamen Satz der dritten Klaviersonate (op. 5) schrieb er Verse des damals bekannten C. O. Sternau (bürgerlich Otto Inkermann); sie können auf die Anfangsmelodie des Satzes gesungen werden. Dem Intermezzo op. 117, 1 stellte er Zeilen aus einem schottischen Volkslied voran; die Komposition greift deutlich eine bis heute bekannte (Weihnachts-)Melodie auf. Motive aus den ›Regenliedern‹ op. 59 gingen in die Violinsonate op. 78 ein. Die Denk- und Ausdruckssphäre des Gesangs ist in Brahms' Instrumentalwerken gegenwärtig, erscheint darin allerdings verwandelt und stilisiert. ›Lieder ohne Worte‹ sind für ihn wie für Mendelssohn nicht Gesangsstücke, deren Text weggelassen wird, sondern eine musikalisch-poetische Gattung eigenen Rangs.

Man muss Andante und Allegretto [den zweiten und dritten Satz, H.T.] zusammennehmen, um das Gleichgewicht zu den Außensätzen der Symphonie herzustellen; allein würde keiner von beiden dem Allegro oder Finale die Waage halten, weder dem Umfang noch dem Inhalt nach.

Max Kalbeck

Die Mittelsätze der Dritten Symphonie gehören zu den Stücken, in denen sich der Gesang aus der Wortbindung löst, aber als solcher erkennbar bleibt. Sie halten zudem motivisch enge Verbindung zu den Ecksätzen des Werkes, sind sorgfältig in den symphonischen Zusammenhang integriert. Ob sie, wie Brahms' Biograf Max Kalbeck überliefert, aus einer geplanten Musik zu Goethes ›Faust‹ stammen, ist ungewiss. Der erste Takt des Andante deckt sich mit dem Anfang eines

›Villa am Meer‹, Gemälde von Arnold Böcklin, 1878

steirischen Weihnachtslieds (»Christ ist geboren, tönt der Engel Sang«). Brahms setzt den Anfang wie einen vierstimmigen Chorsatz für Holzbläser, der Klang wirkt orgelartig. Den Schluss der Zeilen (er ist aus dem Motto des Kopfsatzes abgeleitet) wiederholen die tiefen Streicher wie den Bittvers in einer Litanei oder die Refrainpointe in einem Kommerslied. Ob Brahms den Weihnachtsgesang kannte und absichtlich zitierte, tut nichts zur Sache. Interessanter sind die Unterschiede zwischen volksliedhafter und komponierender Gestaltung. Das Volkslied wiederholt den ersten Takt auf höherer Stufe. Brahms führt den ersten Takt weiter und auf die Schlusswendung zu. Er gibt der Melodie eine gerichtete Bewegung und bildet größere Einheiten. Die Melodiebögen spannen sich bei ihm von Mal zu Mal weiter, die Motive werden länger, das Stück im Volkston wächst von innen heraus und transformiert sich zur Kunst. Brahms setzt zu Variationen an, doch sie festigen die motivische Substanz nicht, sondern drohen sie aufzulösen und damit alles Vorangegangene zu negieren. Als Resultat erscheint jenes Thema des Mittelteils, dessen rhythmische Prägnanz und melodische Indifferenz sich seltsam widersprechen. Recht bald wird dieses Thema mit Ideen aus dem ersten infiltriert, die Gegensätze ausgeglichen.

Der letzte Satz Deiner Symphonie wirkt noch mächtig nach: ich fand ihn ebenso tief wie originell in der Konzeption, womit ich nicht sagen will, dass die anderen Sätze seiner unwürdig seien: nur mich berührt er am stärksten. Und sonderbar, so wenig ich das Deuteln auf Poesie in der Musik in der Regel liebe, werde ich doch bei dem Stück (und nur bei wenigen anderen in dem ganzen Musikbereich geht es mir ebenso) ein bestimmtes poetisches Bild nicht los: Hero und Leander! Ungewollt kommt mir, beim Gedanken an das zweite Thema in C-Dur, der kühne, brave Schwimmer, gehoben die Brust von den Wellen und der mächtigen Leidenschaft vors Auge, rüstig, heldenhaft ausholend, zum Ziel, zum Ziel, trotz der Elemente, die immer wieder anstürmen! Armer Sterblicher – aber wie schön und versöhnend die Apotheose, die Erlösung im Untergang. Ob das weitab von Deinem eigenen Empfinden lag?

Joseph Joachim am 27. Januar 1884 an Brahms

Die Rahmenteile des dritten Satzes gehören zum Typus des »melanchlischen Walzers« oder Ländlers, dem Schönberg 30 Jahre später im ›Pierrot lunaire‹ ein kammermusikalisches Denkmal schuf. Die eigentlich einfache Melodie setzt Brahms durch kleine, gezielte Akzentverrückungen unter Spannung und wendet so das Volkstümliche ins Artifizielle. Die Melodie ist in einen Hintergrund harfenartiger Akkordbewegungen eingelassen, ihre Substanz ist das Motto des ersten Satzes. Dessen Harmonik bestimmt den Mittelteil des Allegretto, das aus einem

Hero und Leander, berühmtes Liebespaar des Altertums. An einem Feste Aphrodites, deren Priesterin Hero war, und des Adonis zu Sestos sahen sich die beiden und entbrannten in Liebe zueinander. Aber ihrer Verbindung stellten sich Heros Stand als Priesterin und der Wille ihrer Eltern entgegen. Doch den Jüngling schreckten diese Schwierigkeiten nicht. Allnächtlich schwamm er über den Hellespont zur Geliebten, wobei eine auf dem Turm, wo Hero wohnte, aufgestellte Fackel ihm als Wegweiser diente. Als er einst bei winterlichem Sturme herüberschwamm, verließen ihn die Kräfte; tot warfen ihn die Wellen an den Fuß des Turmes, wo Hero seiner harrte. Beim Anblick des Leichnams stürzte sich Hero, von Schmerz überwältigt, von der Höhe hinab und starb, ihn mit ihren Armen umschließend.

Brockhaus' Konversations-Lexikon, 1892

Schumann'schen Charakterstück stammen könnte. Bedeutsam erscheinen die Verwandlungen in der Instrumentation bei der Wiederkehr des Themas: Das Horn übernimmt, was das Cello anfangs einführte. Das Thema vollzieht gleichsam eine Wanderung zwischen zwei Lieblingsinstrumenten des Komponisten.

Der zweite und dritte Satz klingen im Finale nach. Dessen Hornthema hellt die Liedmelodie des Allegretto auf und dehnt sie melodisch aus, während der Seitengedanke aus dem zweiten Satz in den Komplex des Hauptthemas eingewoben wurde. Durch dramaturgische Verflechtung bezieht Brahms die Sätze zwei bis vier besonders eng aufeinander. Sie sind als mehrgliedriger Prozess entworfen, der dem ersten Satz gegenübersteht. Auf diesen aber ist das Finale durch seine Tonart unmittelbar bezogen. Das Schlussstück fasst zusammen und widerspricht doch dem System musikalischer Erwartungen. Dass ein Kopfsatz in Dur, ein Finale in Moll steht, ist ungewöhnlich; umgekehrt trifft man die Konstellation häufiger an. Immerhin schließt die Dritte dann in Dur. Aber das Klischee »durch Nacht zum Licht« wird durchkreuzt. Ganz am Ende erscheint das Hauptthema des ersten Satzes wieder, standesgemäß durch das Motto angekündigt, doch leise, wie eine Erinnerung. Die Musik triumphiert nicht, sie entfernt sich. Vom Anfangssatz mit seiner kräftigen Eröffnung zieht sich das Werk immer weiter ins Kammermusikalische zurück. In Kategorien Gustav Mahlers könnte man die vier Sätze in zwei Abteilungen zusammenfassen. Deren erste bildet, wie in Mahlers Dritter, der Kopfsatz allein, deren andere die übrigen drei Sätze, die zusammen knapp doppelt so lang sind wie der erste. Beide Wege aber enden, so unterschiedlich sie im Einzelnen auch verlaufen, schließlich ähnlich – mit dem Verdämmern, mit der Dekonstruktion des Anfangsgedankens, mit einem Sinnbild des Abschieds. Dieser erscheint im vierten Satz ungleich länger als im ersten. Der musikalischen Substanz nach handelt es sich um einen Abschied von der Schumann-Welt. Sie verklang im Kopfsatz, und sie verliert sich im Finale.

Claude Debussy
›Jeux‹

Besetzung
2 Piccoloflöten, 2 Flöten, 3 Oboen, Englischhorn, 3 Klarinetten, Bassklarinette, 3 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagwerk (Becken, Tamburin, Triangel, Xylophon), 2 Harfen, Celesta, Streicher

Debussys ›Jeux‹

Christian Martin Schmidt sah in Brahms' Dritter Symphonie ein Werk im Übergang zu dessen Spätstil. ›Jeux‹, die einzige Ballettmusik, die Claude Debussy vollendete, vertritt seinen Spätstil, mit ihr legte er zugleich seine letzte Orchesterpartitur vor. Die Merkmale der letzten Schaffensperiode gleichen sich bei beiden Komponisten trotz aller Unterschiede ihrer Tonsprache. Sie verknappen den äußeren Aufwand, die Dimensionen der Form und das grundlegende Material; aber sie bieten im Ausgleich dazu einen ungeheuren Reichtum an Varianten musikalischer Ideen, seien diese nun melodischer, harmonischer, rhythmischer oder ornamentaler Natur. Was insbesondere bei Debussy vordergründig als unerschöpfliche Vielfalt von Themen erscheint, ist das Resultat einer konkreten, immer weiter denkenden Fantasie. Herbert Eimert, langjähriger Leiter des elektronischen Studios in Köln, nannte ›Jeux‹ »eines der wesentlichen Werke der frühen neuen Musik«.

›Jeux‹, Bühnenbild von Léon Bakst, 1913

Der Kompositionsauftrag kam von den Ballets Russes. Vaclav Nijinsky formulierte das Szenario aus, das Debussy als »subtiles Nichts« charakterisierte. »Ein Tänzer in Tennisdress springt einem Ball nach, der in den Park geflogen ist. Dabei begegnet er zwei jungen Mädchen und vereinigt sich mit ihnen nach einigem Hin und Her voll Verliebtheit, Eifersucht und mokanter Ironie zum Pas de trois« (H. Eimert), zum (erotischen) Tanz zu dritt. Der größte Teil ist dem »Hin und Her« der Verliebtheit gewidmet, dem Tanz des Jünglings mit dem ersten Mädchen, dem schließlich erfolgreichen Versuch, ihm einen Kuss abzuringen und die Leidenschaft zu steigern, den spöttischen Eifersüchteleien des zweiten Mädchens, der Hinwendung des jungen Manns zu ihm, der gekränkten Reaktion des ersten, das von seiner Freundin schließlich aus dem Kummer geholt wird, am Ende der Tanz zu dritt, der sich zu Kuss und Ekstase steigert, bis erneut ein verirrter Tennisball die drei aufschreckt; sie verschwinden in der Tiefe des nächtlichen Parks.

Warum habe ich, ein der Ruhe zugeneigter Mensch, mich in ein so folgenschweres Abenteuer gestürzt? Nun, weil man eben frühstücken muss, und weil ich eines Tages mit Serge Diaghilew gefrühstückt habe, einem schrecklichen und reizenden Mann, der die Steine zum Tanzen bringen könnte. Er sprach mit mir über ein Szenarium von Nijinsky, geformt aus diesem subtilen Nichts, aus dem, wie ich glaube, eine Tanzdichtung bestehen muss. […] Es gab Sprünge, Drehungen, kapriziöse Schritte, kurz: all das, was nötig ist, um den Rhythmus in einer musikalischen Atmosphäre sich entfalten zu lassen.

Claude Debussy, 1913

Dem Tanz und seiner emotionalen Temperatur entspricht Debussys Musik. Sie wird anschaulich im Aufrauschen, Niederstürzen und Nachzittern am Anfang und gegen Ende, wenn der verschlagene Tennisball in den Park fällt. Sie nimmt symbolische Züge an in vier Ganztonakkorden zu Beginn und Schluss der Introduktion und gegen Ende des Stücks; die auffälligen Klänge wirken wie Portale, durch welche die Musik die Szene öffnet und schließt. Sie zeichnet die Steigerungen in die Ekstasen mit leicht distanziertem Erzählerblick nach, zeigt Brüche auf: Den Wechsel vom Tanz mit dem ersten zu den höhnischen Bewegungen des

zweiten Mädchens markiert ein Schnitt vom Dreier- in den Zweiertakt. Debussys Musik illustriert den Tanzverlauf nicht, sie ist der Verlauf. Dazu verabschiedet sie sich nicht nur von klassischen Mustern der musikalischen Form, sondern auch von den Idealen der Motivgestaltung und -durchführung. Die Musik bleibt ständig im Fluss, bringt, Wellenbewegungen ähnlich, immer neue Linien und Klanggestalten hervor. In dieser verflüssigten Form übernehmen ornamentartige Figuren tragende Funktion, Arabesken, die vegetativ wachsen und sich verändern. Dennoch entwickelt sich die Musik letztlich aus wenigen »Urzellen«. In der Introduktion werden sie angelegt: der Halteton, der wie ein festigender Rahmen wirkt, eingestreute Töne, die eine Linie andeuten, die Ganztonakkorde, in deren ruhiger Folge die Möglichkeit unendlicher Bewegung liegt, schließlich in den tiefen Instrumenten ein kurzes Motiv, das den Dreiertakt in enger melodischer Bewegung umreißt. Aus ihnen wächst die Musik hervor wie ein »Märchenbaum, dessen Knospen alle mit einem Mal aufspringen« (Debussy).

›Psyche‹, Gemälde von Robert Beyschlag, vor 1903

Debussy sprach von »unendlicher Variation«, die sich in der Kunst der Übergänge und Schattierungen bewährt. Beständig wird das Grundtempo modifiziert, als »atme« es. Die Lautstärkegrade verändern sich fortwährend: »Ihre Grundform ist nicht laut und leise, sondern lauter und leiser werdend.« Die besondere »Farbe« der ›Jeux‹ entsteht, »als ob von einer genialen Hand Klänge zu Klängen geworfen würden, nach einer spektralen Methode, welche die Farben aufglühen und verzischen lässt« (Eimert). Debussy gestaltete mit diesem Werk nicht nur den Rhythmus des Tanzes und der Bewegung. Er gestaltete den Rhythmus der Zeit und zugleich die Form als musikalischen Großrhythmus.

Richard Wagner
›Wesendonck-Lieder‹

Besetzung
Sopran solo
2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagwerk, Streicher

Die ›Wesendonck-Lieder‹

Richard Wagner verbrachte in seinem Züricher »Asyl«, wie er das Wesendonck'sche Gartenhaus gerne nannte, eine produktive Zeit. Er schloss den ersten Prosaentwurf für ›Parsifal‹ ab, aus der zwei Jahrzehnte später schließlich seine letzte Oper werden sollte. Es arbeitete an den Dichtungen zum ›Ring des Nibelungen‹ und las sie vor, er vollendete den Prosaentwurf zu ›Tristan und Isolde‹, schrieb das Textbuch zu dem Musikdrama, das die eigentliche Frucht seiner Wesendonck-Affäre werden sollte, und er begann mit der Komposition, aus der seine kühnste Partitur entstand, ein Klangweg zur Moderne des 20. Jahrhunderts. Er empfing Gäste, Hans und Cosima von Bülow kamen auf ihrer Hochzeitsreise vorbei; sie wurde sechs Jahre später seine Geliebte, dann seine Frau. Und er komponierte die fünf Lieder nach Gedichten von Mathilde von Wesendonck, die zunächst ohne Nennung der Autorin veröffentlicht wurden. »Himmel, das ist schöner als Alles, was ich gemacht habe«, schrieb der Komponist 1861 an seine Ex-Muse; er meinte damit vor allem das letzte Lied, ›Träume‹, »aus dem die große Nachtszene (im zweiten Akt des ›Tristan‹) entstand« – jenes Stück, das er für

›Die Labung‹, Gemälde von Hans von Marées, 1880

das Ständchen zu Mathildes 29. Geburtstag orchestrierte. Felix Mottl (1856–1911), der Bruckner-Schüler, Assistent bei den ersten Bayreuther Festspielen, bedeutender Wagner-Dirigent und respektabler Komponist, richtete die anderen vier Lieder nach Wagners Vorbild für ein vergleichsweise kleines Orchester ein.

Die fünf Lieder sind kleine Laboratorien zu Wagners Opernästhetik, nicht nur die beiden, die er ausdrücklich als »Studien zu ›Tristan und Isolde‹« bezeichnete: außer ›Träume‹ auch die Nummer drei, ›Im Treibhaus‹, das er zwischen dem ersten und dem zweiten Akt des ›Tristan‹ komponierte. Er unternahm darin den Versuch, mit veränderten Mitteln die Wirkung des ›Tristan‹-Vorspiels zu erreichen und die Musik in einen Schwebezustand zu versetzen, der die Schwerkraft der Tonartbindung vor allem auf zwei Wegen überwindet: durch zeitliche und räumliche Weite, in die sich die Musik spannt, und durch Akkordfolgen, die lange kein Ziel ansteuern. »Das Gefühl, den festen Boden zu verlassen, ins Ungewisse zu treiben, macht das Erregende der Wagner'schen Musik aus […] Bei ihm treibt die Form Luftwurzeln«, schrieb Theodor W. Adorno mit einem Vergleich, der auf das ›Treibhaus‹-Lied zugeschnitten scheint. Aber auch andere Opern klingen an, etwa die weiten Klangflächen des ›Rheingold‹-Vorspiels im ersten Lied, der kühn dissonante Einsatz des vierten erhält entsprechend der Dialektik von Schmerz und Wonne, Untergang und Wiederkehr als Gegenbild Erlösungssignale, die an das »Schwertmotiv« aus ›Rheingold‹ erinnern; schließlich zieht der »Rheingoldakkord« seine Bahnen durch die fünf Lieder, als gälte er nicht einem versunkenen Schatz, sondern dem Zauberstein ekstatisch erfüllter Liebe, von der Nietzsche sagte: »Denn alle Lust will Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit.«

Wir fuhren nach Castel, über die Rheinbrücke und durch die Stadt direkt nach Laubenheim zur Villa Schott, wo Frau Betty Schott den Sommer verbrachte. Natürlich war an jenem Tag auch der Herr des Hauses anwesend. Vor diesem kleinen, aber »gewählten« Kreise sang nun Fräulein Genast unter Hans von Bülows Begleitung die Wagner-Wesendonck'schen ›Fünf Gedichte‹. Der Eindruck war ein faszinierender; alle saßen wie gebannt, und – Frau Cosima von Bülow schwamm in Tränen.

Wendelin Weißheimer über die erste Aufführung der ›Wesendonck-Lieder‹ am 30. Juli 1862

Die Künstler

ROBIN TICCIATI

ist seit der letzten Saison Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des DSO, von 2009 bis 2018 bekleidete er die gleiche Position beim Scottish Chamber Orchestra, mit dem er erfolgreiche Europa- und Asientourneen unternahm und mehrfach prämierte Aufnahmen mit romantischem und zeitgenössischem Repertoire vorlegte. Seit 2014 ist er Musikdirektor der Glyndebourne Festival Opera. 1983 in London geboren, erhielt Ticciati zunächst eine Ausbildung als Geiger, Pianist und Schlagzeuger, ehe 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. Als Gastdirigent leitete er namhafte Orchester wie die Wiener Philharmoniker, das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das Chamber Orchestra of Europe, das Budapest Festival und das London Symphony Orchestra sowie das Orchestre National de France. Mit dem DSO legte er kürzlich seine dritte CD-Einspielung vor.

DOROTHEA RÖSCHMANN

ist für Oper, Konzert und Liedprogramme gleichermaßen gefragt. 1995 debütierte die gebürtige Flensburgerin in Mozarts ›Figaro‹ unter Nikolaus Harnoncourt. Seitdem singt sie an den großen Opernhäusern wie der Met und der Scala, an der Wiener und Münchner Staatsoper, in Paris, Brüssel und Los Angeles. Eine enge Zusammenarbeit verbindet sie mit der Berliner Staatsoper, deren Ensemble sie angehörte. Höhepunkte der letzten Konzertsaison waren Strauss' ›Vier letzte Lieder‹ mit der Staatskapelle Berlin unter Daniel Barenboim sowie Konzerte mit der Filarmonica della Scala unter Daniel Harding, mit Yannick Nézet-Séguin in Rotterdam und Zubin Mehta in Valencia. Der Mitschnitt eines Liederabends mit der Pianistin Mitsuko Uchida in der Londoner Wigmore Hall wurde 2017 mit einem Grammy gekürt.

Das **DEUTSCHE SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN**

hat sich in den über 70 Jahren seines Bestehens durch seine Stilsicherheit, sein Engagement für Gegenwartsmusik sowie durch 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 dem Jahr 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. Von 2007 bis 2010 setzte Ingo Metzmacher mit progressiver Programmatik Akzente im hauptstädtischen Konzertleben, Tugan Sokhiev folgte ihm von 2012 bis 2016 nach. Seit 2017 hat der Brite Robin Ticciati die Position als Chefdirigent des Orchesters inne. Das DSO ist ein Ensemble der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH.

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

Chefdirigent und Künstlerischer Leiter
Robin Ticciati

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

Ehrendirigenten
Günter Wand †
Kent Nagano

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

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

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

Violoncelli
Mischa Meyer
1. Solo
Valentin Radutiu
1. Solo
Dávid Adorján
Solo
Adele Bitter
Mathias Donderer
Thomas Rößeler
Catherine Blaise
Claudia Benker-Schreiber
Leslie Riva-Ruppert
Sara Minemoto

Kontrabässe
Peter Pühn
Solo
Ander Perrino Cabello
Solo
Christine Felsch
stellv. Solo
Gregor Schaetz
Matthias Hendel
Ulrich Schneider
Rolf Jansen

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

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

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

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

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

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

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

Tuba
Johannes Lipp

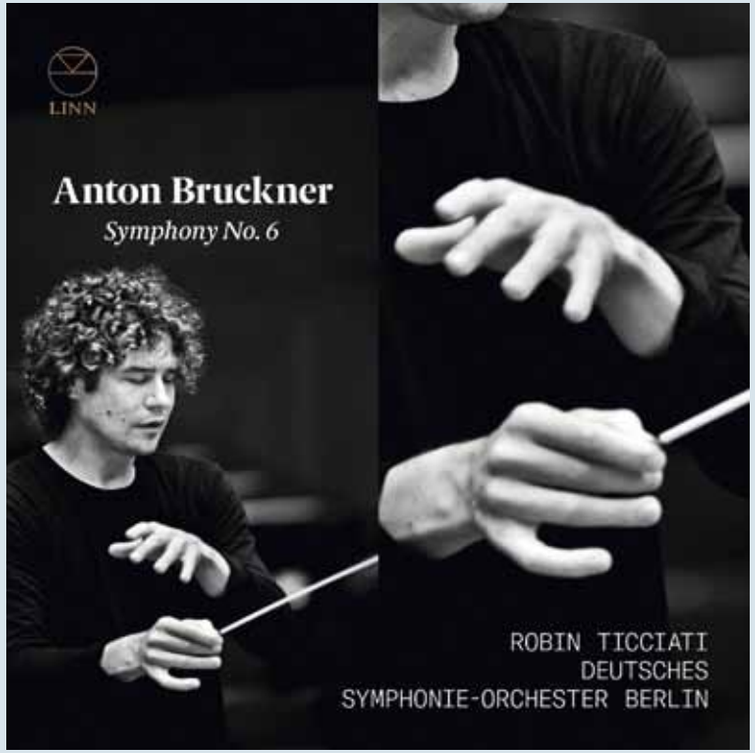
Harfe
Elsie Bedleem
Solo

Pauken
Erich Trog
Solo
Jens Hilse
Solo

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

LINN

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.

Deutsches Symphonie Orchester Berlin

Alle Alben sind in Studio-Master-Qualität erhältlich bei
www.linnrecords.com
Im Vertrieb von Note 1

note 1 music

outhere MUSIC
www.outhere-music.com

Brahms-Perspektiven: Weiteres Konzert

Sa 23. Feb | 20 Uhr | Philharmonie
›Brahms-Perspektiven‹ IV
Bach Präludium E-Dur aus ›Das wohltemperierte 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

Konzertvorschau

Sa 30. März | 20 Uhr | Philharmonie
Dvořák ›Die Mittagshexe‹
Ligeti Violinkonzert
Bartók Konzert für Orchester
KARINA CANELLAKIS
Pekka Kuusisto Violine

Fr 5. April | 20.30 Uhr | Villa Elisabeth
Kammerkonzert
Werke von **Debussy**
FONTANE QUARTETT
mit **Gergely Bodoky** Flöte
Elsie Bedleem Harfe
SooJin Anjou Klavier

Sa 6. April | 20 Uhr | Philharmonie
Vasks ›Musica appassionata‹ für Streichorchester
Mussorgski ›Lieder und Tänze des Todes‹, orchestriert von Dmitri Schostakowitsch
Tschaikowski Symphonie Nr. 6 ›Pathétique‹
ANDRIS POGA
Ildar Abdrazakov Bass

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

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

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

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

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

Texte | **Redaktion** Habakuk Traber
Redaktion Benedikt von Bernstorff, Kathrin Kurz
Artdirektion Preuss und Preuss GmbH | **Satz** Susanne Nöllgen
Fotos Monica Menez (Titel), Frank Eidel (DSO), Marco Borggreve (Ticciati), Harald Hoffmann (Röschmann), DSO-Archiv (sonstige)
© Deutsches Symphonie-Orchester Berlin 2019

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

Preis: 2,50 €