Deutsches Symphonie Orchester Berlin

BERLIOZ

›L'enfance du Christ‹

ROBIN TICCIATI
Sasha Cooke Mezzosopran
Allan Clayton Tenor | **Jacques Imbrailo** Bariton
Christopher Purves Bassbariton | **RIAS Kammerchor**
Fiona Shaw Regie

So 17. Dezember 2017

20 Uhr | Philharmonie

Ensembles der

roc berlin

In Zusammenarbeit mit dem

RIAS KAMMER CHOR BERLIN

So 17 12 | 20 Uhr

Hector Berlioz (1803–1869)
›L'enfance du Christ‹ (Des Heilands Kindheit)
Geistliche Trilogie für Solisten, Chor, Orchester und Orgel (1850, 1853|54)

Première Partie:
Le songe d'Hérode

Prologue (Récitant) *Dans la crèche*

Scène I
Marche nocturne (Centurion, Polydorus)
Qui vient? Rome.

Scène II
Air d'Hérode (Hérode) *Toujours ce rêve!*

Scène III
Récitatif (Polydorus, Hérode) *Seigneur! Lâches, tremblez!*

Scène IV
Hérode et les devins (Hérode, Chœur d'hommes)
Les sages de Judée

Scène V
Duo (Marie, Joseph) *O mon cher fils*

Scène VI
Chœur d'anges (Marie, Joseph, Chœur de femmes, Chœur de garçons derrière la scène)
Joseph! Marie!

Deuxième Partie:
La Fuite en Egypte Ouverture
L'adieu des bergers à la Sainte Famille (Chœur)
Il s'en va loin de la terre
Le repos de la Sainte Famille (Récitant, 4 Soprani et 4 Contralti derrière la scène)
Les pèlerins étant venus

Troisième Partie: L'arrivée à Saïs
(Récitant) *Depuis trois jours*

Scène I
Duo (Marie, Joseph, Père de Famille, Chœur d'hommes) *Dans cette ville immense*

Erster Teil:
Der Traum des Herodes

Prolog (Erzähler) *In der Krippe*

1. Szene
Nächtlicher Marsch (Centurio, Polydor)
Wer da? Rom.

2. Szene
Arie des Herodes (Herodes) *Immer dieser Traum!*

3. Szene
Rezitativ (Polydor, Herodes) *Herr! Feiglinge, erzittert!*

4. Szene
Herodes und die Wahrsager (Herodes, Männerchor) *Die Weisen Judäas*

5. Szene
Duett (Maria, Joseph) *O mein lieber Sohn*

6. Szene
Chor der Engel (Maria, Joseph, Frauenchor und Knabenchor hinter der Bühne)
Joseph! Maria!

Zweiter Teil:
Die Flucht nach Ägypten Ouvertüre
Der Abschied der Hirten von der Heiligen Familie (Chor) *Er zieht weit weg*
Die Ruhe der Heiligen Familie (Erzähler, 4 Sopran- und 4 Altstimmen hinter der Szene)
Die Wanderer sind angekommen

Dritter Teil: Die Ankunft in Sais
(Erzähler) *Seit drei Tagen*

1. Szene
Duett (Maria, Joseph, Vater der Familie, Männerchor) *In dieser riesigen Stadt*

Scène II
Chœur d'Ismaélites (Père de Famille, Joseph, Chœur) *Entrez!*
Trio pour deux flûtes et harpe (exécuté par les jeunes Ismaélites)
Chœur d'Ismaélites (Marie, Joseph, Père de Famille, Chœur) *Vous pleurez, jeune mère*

Scène III
Epilogue (Récitant, Chœur, 4 Soprani et 4 Contralti derrière la scène) *Ce fut ainsi*

2. Szene
Chor der Ismaeliten (Vater der Familie, Joseph, Chor) *Kommt herein!*
Trio für zwei Flöten und Harfe (ausgeführt von den jungen Ismaeliten)
Chor der Ismaeliten (Maria, Joseph, Vater der Familie, Chor) *Ihr weint, junge Mutter*

3. Szene
Epilog (Erzähler, Chor, 4 Sopran- und 4 Altstimmen hinter der Bühne) *So geschah es*

KONZERT OHNE PAUSE

Uraufführung von ›L'adieu des bergers‹ am 12. November in Paris, des zweiten Teils im Dezember 1853 im Gewandhaus zu Leipzig und des gesamten Werkes am 10. Dezember 1854 wiederum in Paris, jeweils unter der Leitung des Komponisten.

ROBIN TICCIATI
Sasha Cooke Mezzosopran (Maria)
Allan Clayton Tenor (Erzähler)
Jacques Imbrailo Bariton (Joseph)
Christopher Purves Bassbariton (Herodes, Vater der Familie)
Johannes Schendel Bass (Polydor)
Volker Nietzke Tenor (Centurio)
Jonathan Mücke Statist (Jesuskind)
RIAS Kammerchor Justin Doyle (Einstudierung)
Fiona Shaw Regie

Kim Brandstrup Choreografie
William Coleman Musikalische Assistenz
Adelle Eslinger Korrepetition
Moritz Melms Filme
Oliver Klühs Lichttechnik
Ella Marchment Regieassistenz
Claudia de Serpa Soares Choreografieassistenz
Saskia Steinbeck Inspizienz

Im Anschluss an das Konzert signiert Robin Ticciati im Foyer.

Dauer des Werkes ca. 100 min

---

kulturradio rbb 92,4 — Das Konzert wird vom Kulturradio des rbb aufgezeichnet und am 30. Dezember 2017 ab 20.04 Uhr gesendet. UKW 92,4 | Kabel 95,35

Deutschlandfunk — Zuvor wird der Mitschnitt vom Deutschlandfunk am 24. Dezember ab 21.05 Uhr als ›Konzertdokument der Woche‹ gesendet. UKW 97,7 | DAB+ | online | App

L'enfance du Christ

Erster Teil: Der Traum des Herodes

Prolog
Der Erzähler weist darauf hin, dass Jesu Geburt den Mächtigen Schrecken einjagte, den Schwachen aber Hoffnung schenkte.

1. Szene
Zwei römische Soldaten begegnen sich in Jerusalem auf der Straße, der eine auf Patrouille, der andere auf dem Weg zur nächtlichen Wache bei König Herodes.

2. Szene
Der Traum von einem Kind, das ihn entthronen wird, verfolgt Herodes und raubt ihm den Schlaf. Er beklagt das Herrscherlos, zu regieren, aber nicht zu leben. Er sehnt sich nach Ruhe.

3. Szene
Polydor, der römische Soldat, kündigt Herodes die Anwesenheit der Weisen (Magier, Wahrsager) an. Herodes bittet sie herein.

4. Szene
Herodes erzählt den Magiern seinen Albtraum. Sie beschwören die Geister und bestätigen seine Befürchtung. Die Gefahr könne nur durch Töten aller Neugeborenen gebannt werden. Herodes solle sich nicht durch Mitleid von der Grausamkeit abhalten lassen. Der König entschließt sich zum Säuglingsmord.

5. Szene
Maria und Joseph ermuntern im Stall von Bethlehem den neugeborenen Jesus zur Freundlichkeit gegenüber den Lämmern (Anspielung auf die Metapher von Christus als Lamm Gottes).

6. Szene
Die Engel warnen Maria und Joseph und fordern sie zur Flucht mit dem Neugeborenen auf.

Zweiter Teil: Die Flucht nach Ägypten

Abschied der Hirten von der Heiligen Familie
Die Hirten versammeln sich, verabschieden die Heilige Familie, bitten, dass Jesus ihnen gewogen bleibe, segnen die drei und erbitten den Schutz der Engel für ihren Weg ins Exil.

Rast der Heiligen Familie
Der Erzähler beschreibt den idyllischen Platz, an dem die Familie rastet.

Dritter Teil
Der Erzähler berichtet, wie die drei erschöpft in der westägyptischen Stadt Sais ankommen und eine Bleibe suchen.

1. Szene
Die Stadt mit ihrem Lärm ängstigt Maria. Joseph und sie klopfen an und bitten um Zuflucht. Römer und Ägypter weisen ihnen die Tür.

2. Szene
Eine ismaelitische (arabische) Familie gewährt den Geflüchteten Unterkunft, empfängt sie freundlich, nimmt sie auf, bewirtet sie festlich, musiziert für sie und wünscht ihnen die erneute Hoffnung auf Glück.

3. Szene
Der Erzähler resümiert: Ungläubige retteten den Retter; angesichts des Mysteriums um Christus solle jeder vom Hochmut lassen.

WEIHNACHTSTHEATER

von Habakuk Traber

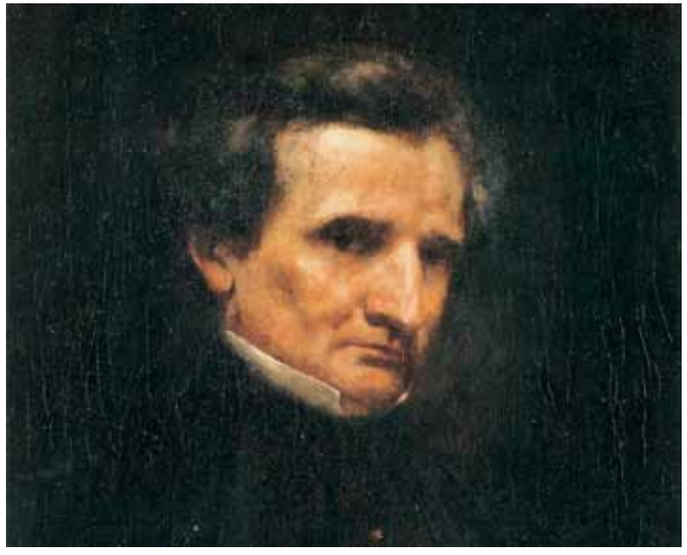

Bild oben: Hector Berlioz, Gemälde von Gustave Courbet, um 1850

Am 10. Dezember 1854 bescherte das Pariser Publikum dem Komponisten Hector Berlioz ein vorgezogenes Weihnachtsgeschenk: Die Uraufführung seiner Trilogie über die Kindheit des Heilands (›L'enfance du Christ‹) erhielt starken Beifall und einhellige Zustimmung; das hatte der kühne Fantast der Töne noch nicht erlebt. Die Entstehungsgeschichte des Dreiakters rund um das Weihnachtswunder liest sich selbst wie ein Theaterszenario. Sie begann mit Langeweile. Diese befiel Berlioz öfter, wenn er an Abendgesellschaften mit der üblichen Unterhaltung (Smalltalk und Spiele) teilnahm. So auch im Jahre 1850. Sein rebellischer Geist tröstete ihn über die Partyödnis mit einem musikalischen Einfall hinweg, der Komponist notierte ihn auf einem Blatt Papier und versprach seinem Freund und Mitgelangweilten Joseph-Louis Duc: »Darunter schreibe ich jetzt deinen Namen und bringe dich damit in Verlegenheit.« Duc war Architekt; der Bau- und der Tonkünstler kannten sich aus ihrer Stipendiatenzeit an der Académie française in Rom. Zehn Jahre zuvor hatten sie einen gemeinsamen Triumph gefeiert, als das Gedenkmonument für die Julirevolution enthüllt wurde. Duc hatte

es weitgehend entworfen und die Bauleitung bei seiner Errichtung übernommen, er konzipierte auch das Ambiente für die feierliche Weihe. Als musikalisches Heldendenkmal wurde Berlioz' ›Symphonie funèbre et triomphale‹ von einem wahren Massenaufgebot an Sängern und Instrumentalisten (besonders Bläsern) unter freiem Himmel aufgeführt.

Welche Überraschung sein Freund ausgeheckt hatte, erfuhr Duc wenige Monate nach jenem legendären Zusammensein, am 12. November 1850. Hector Berlioz dirigierte, wie es auf dem Programmzettel hieß, eine Mysterienkomposition aus dem Jahre 1679, verfasst von einem Pierre Ducré, den niemand kannte, obwohl er angeblich Chef der Chapelle Royale, also Direktor der Musik am Königlichen Hof war. Man wusste selbstverständlich, wer sich hinter dem Pseudonym verbarg, aber man spielte das Spiel des Künstlers mit und wartete, statt zu entlarven, auf dessen Selbstenthüllung. Dass es sich bei dem geistlichen Chorlied in drei Strophen mit seiner ausdrucksstarken Harmonik um die Ausarbeitung jener Partyskizze (ursprünglich eine Pastorale für Orgel) handelte, wusste jedoch außer Berlioz wohl nur Joseph-Louis Duc.

Berlioz lieferte seine Selbstenthüllung in Raten. Drei Jahre nach der Pariser Premiere dirigierte er das Stück erneut, allerdings zunächst nicht in Paris, sondern in Leipzig, und nicht nur den einen Chor über den ›Abschied der Hirten von der Heiligen Familie‹, sondern vor ihm eine instrumentale Ouvertüre und nach ihm ein weiteres Gesangsstück über ›Die Rast der Heiligen Familie‹. Beides hatte er neu komponiert und dabei das Archaische, das er 1850 mit der fiktiven Urheberschaft Ducrés beschwor, noch verstärkt, indem er die Ouvertüre bewusst und auffällig in eine alte Kirchentonart versetzte. Angekündigt wurde die Novität als »Ouvertüre und Fragmente der Flucht nach Ägypten, Mysterium im alten Stil […], Pierre Ducrè, dem imaginären Kapellmeister zugeeignet, Text und Musik von Hector Berlioz. Op. 25«. Der imaginäre Kapellmeister als solcher geisterte damals durch die europäische Kunstwelt, seine berühmteste Verkörperung schuf E. T. A. Hoffmann mit seinem Bach-begeisterten Kapellmeister Kreisler, und die fantastischen Erzählungen des deutschen Romantikers wurden seit den 1820er-Jahren in Frankreich mindestens ebenso begierig gelesen wie Goethes Dichtungen; Berlioz kannte einiges. – Ein Jahr nach dem Leipziger Probelauf erschien Berlioz' komponiertes Mysterium erneut im Pariser Konzertleben, es war inzwischen noch weiter gewachsen. Der Dreiteiler über ›Die Flucht nach Ägypten‹ bildete jetzt seinerseits die Mitte einer größeren, abendfüllenden Trilogie: ›L'enfance du Christ‹, in drei Jahresringen entstanden, war nun vollendet und startete ihre Erfolgslaufbahn, der Komponist selbst dirigierte sie immer wieder gern. Ducré, der alte Kapellmeister, hatte ausgedient, er wurde in der Endfassung der Partitur nicht mehr erwähnt: Mit der Enthüllung des ganzen Werkes offenbarte sich auch sein Autor unverstellt.

Hector Berlioz
›L'enfance du Christ‹

Besetzung
Gesangssoli:
Erzähler (Tenor)
Maria (Sopran)
Joseph (Bariton)
Herodes (Bass)
Polydor (Bass)
Ein Centurio (Tenor)
Vater der Familie (Bass)

Gemischter Chor
4 Sopran- und 4 Altstimmen
hinter der Szene

2 Flöten (2. auch Piccolo),
2 Oboen (2. auch Englischhorn),
2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner,
2 Trompeten, 2 Cornets à piston,
3 Posaunen, Pauken, Harfe,
Harmonium, Streicher

Das Trio für zwei Flöten und Harfe
im dritten Teil spielen:
Kornelia Brandkamp 1. Flöte
Frauke Leopold 2. Flöte
Elsie Bedleem Harfe

Die Bibel als literarische Inspiration

Berlioz komponierte mit seinem Opus 25 kein Weihnachtsoratorium und keine Kirchenmusik, ›L'enfance du Christ‹ wird bis heute vorwiegend in weltlichen Konzertsälen aufgeführt. Als sein eigener Librettist verfuhr er mit der biblischen Erzählung wie mit einer literarischen Vorlage, aus der er eine Oper, eine Dramatische Legende, eine Dramatische Symphonie oder Ähnliches zaubern wollte, je nachdem, wie er seine mutig erfundenen Formen zwischen Musiktheater und Konzertwerken kategorisierte; er siedelte seine Kreationen mit Vorliebe zwischen den Genres an. Für ›L'enfance‹ wählte er drei Stationen, drei Kraftfelder aus, die seine musikalische und imaginär-szenische Fantasie in Gang setzen konnten. Obwohl er sich bewusst einer altertümelnden Sprache bediente, holte er die Weihnachtsgeschichte, dieses politisch-religiöse Mysterium, näher an seine Gegenwart heran, denn die Begebenheiten, für die er sich entschied, scheinen aus dem Leben gegriffen. Die Angst des Herrschers um seine Macht und die blinde, maßlose Gewalt, mit der er sich vor ihrem Verlust schützen will, lag in der revolutionären und konterrevolutionären Ära Frankreichs zwischen 1789 und 1871 ganz dicht an jedermanns politischer Erfahrung, ebenso der Traum von einer neuen Zeit, mit dem Umstürzler für sich warben. Der Hinweis auf die gute Nachbarschaft der Heiligen Familie mit Leuten, die – wie die Hirten – in der Natur leben und so die göttliche Schöpfung mit der menschlichen Zivilisation verbinden, verlängerte über alle religiöse Symbolik hinaus einen aufklärerischen Gedanken in die Romantik. Die lebensrettende Flucht vor politischer Verfolgung bleibt wohl ein Thema der Menschheit, solange es sie gibt. Ob man Gastfreundschaft übt oder sich gegen Fremde abschottet, ob man Not zu lindern oder von sich zu halten sucht, daran scheiden sich die Geister bis zum heutigen Tag. Die Themen liegen, wie das Weihnachtsevangelium selbst, im Schnittpunkt von gelebtem Leben und religiösem Glauben.

Die Geschichte um die Christgeburt enthält gegenüber dem nachvollziehbaren Geschehen einen metaphysischen Überschuss, in dem sich Glaube und Aberglaube mischen: zum Beispiel in der Gestalt der Wahrsager, die politische und militärische Entscheidungsträger bis in die Neuzeit als Berater beschäftigten, oder in Gestalt der Engel, der Zwischenwesen, die sich im Himmel wie auf Erden auskennen; vor allem aber in dem Kind, das Gottes- und Menschensohn in einem sei, vor dem die Mächtigen zittern und auf das die Schwachen hoffen, noch ehe es einen öffentlichen Laut von sich gibt. Es existieren also in diesem Drama, dessen Text der Komponist selbst schrieb, mindestens zwei Ebenen, eine irdisch handfeste und eine transzendente; wie sie ineinanderspielen, wie sie, bildlich gesprochen, ein Komponieren im Indikativ und im Konjunktiv begünstigen – das war und ist das künstlerisch Interessante an diesem Sujet, für Hector Berlioz wie für die Interpreten seines Werkes.

In den 1850er-Jahren stellt sich Berlioz' Situation in Paris keineswegs so schlecht dar, wie seine Memoiren suggerieren. Sein Oratorium ›L'enfance du Christ‹ findet 1854 außerordentlichen Anklang, ebenso im nächsten Jahr, und zwar im repräsentativen Rahmen der gigantischen Industrieausstellung, das ›Te Deum‹; Berlioz publiziert Sammlungen von Liedern und Chorwerken sowie einen Band mit Feuilletons (›Les soirées d'orchestre‹), der die literarische Welt begeistert; 1856 wird er unter die »Unsterblichen« ins Institut de France gewählt; zwei Jahre später lässt Berlioz Auszüge aus seinen Memoiren in illustrierten Zeitungen abdrucken.

Wolfgang Dömling

›Die Rast der Heiligen Familie‹, Gemälde aus dem Umkreis von Peter Paul Rubens, um 1600

Der Aufbau des Werkes – erster Teil

›L'enfance du Christ‹ beginnt nicht mit einer Orchesterouvertüre, sondern – wie Mendelssohns ›Elias‹ – mit einem Rezitativ. Der Erzähler umreißt darin die Situation, in welche die nachfolgenden Stücke hineinwirken. Er erhält damit eine ähnliche Funktion wie Jahrzehnte später der Ansager im epischen Theater. Erst nach diesem Vorspruch setzt das Orchester mit einer Ouvertüre ein, einem ›nächtlichen Marsch‹, der aus dem Dunkel auftaucht: Ein schwaches Signal, dumpfe Bassschritte, nach und nach tritt Stimme um Stimme hinzu. Die Fugentechnik wird zum Verfahren, durch das sich die Musik zu erkennen gibt: Wenn sie sich zum vierstimmigen Satz aufgebaut hat, ist sie aus der Finsternis herausgetreten. Was sonst in einer Fuge zwei Hauptabschnitte spielerisch verbindet, wertet Berlioz zum Seitengedanken eines Symphoniesatzes auf. In dessen Mittelteil, der Durchführung, in der die Themen auf ihre Leistungsfähigkeit getestet werden, schiebt er den rezitativischen Dialog zwischen den beiden römischen Soldaten, dem Scharführer der Patrouille und dem Wachmann für Herodes, ein. Neben Fuge und symphonischer Form ging auch die Kenntnis von Mozarts ›Zauberflöte‹, insbesondere des ›Gesangs der Geharnischten‹, in die erste Szene ein. An ihrem Ende verschwindet die Marschmusik wieder im Dunkel, aus dem sie kam.

Der »symphonischen« ersten Szene folgen fünf weitere, die gut und gern in einer Oper stehen könnten. Mit Herodes' Rezitativ und Arie, seiner Klage über den Albtraum, der ihn quält, schrieb Berlioz einen klassischen Musiktheater-Monolog von eindringlichem Pathos. Der kurze Dialog mit Polydor, dem römischen Bodyguard, leitet zur großen

Halb szenisch-dramatischen Charakters, nach der Art einer Opéra de concert, sind die Partien der Geistlichen Trilogie ›L'enfance du Christ‹. Opernhaft ist die Einteilung des ersten und des dritten Teils in »scènes«; opernartig sind manche Charaktere, so der nächtliche, von einem Dialog unterbrochene Marsch (I|1), die dramatische »Wahnsinnsarie« des Herodes (I|2–3), die Quasi-Ballette der Wahrsager (I|4) und der jungen Ismaeliten (III|2), ferner die direkten musikalischen Raumeffekte bei den Engelchören. Der Tradition des geistlichen Oratoriums hingegen gehört die Rolle des Erzählers (»Récitant«) an. Am Ende wird der Chronist in ergreifender Gebärde schlichter Frömmigkeit zum betroffenen Gläubigen.

Wolfgang Dömling

›Herodes auf seinem Thron‹, Gemälde von Théophile Lybaert, um 1883

Szene des Königs mit seinen Beratern, den Wahrsagern, über. Sie gipfelt in der Zornesarie (mit Chor), mit der sich der angstgequälte Tyrann den Mut zur Grausamkeit in die Seele singt. Berlioz lagert in diese Szene ein weiteres Genre, eine Ballettgroteske, ein: die Geisterbeschwörung der Magier, die er »kabbalistisch« nennt, eine nervös-monotone, orientalisierend kreisende und mit ihrem Siebenvierteltakt zugleich etwas skurrile, spöttische Musik. Sie nimmt den Hokuspokus mit der Zahlenmystik und dem Exotismus aufs Korn. In der vierten Szene erreicht Berlioz den dramatischen Höhepunkt des ersten Teils – auch klanglich: Während er sonst durchsichtig und sparsam instrumentiert, ruft er hier die gesamte Orchesterkraft ab. Mit dem biblischen Text verfuhr er bis hierhin sehr frei. Er nahm ihn als Impuls für ein dramatisches Konzept nach Shakespeares Vorbild. So öffnet er in der vierten Szene die Tore zu uralten, vorchristlichen religiösen und sozialpsychologischen Tiefenschichten. Kultischer Zauber stimulierte seine Fantasie und beschäftigte ihn bereits auf dem Gipfel seiner Shakespearebegeisterung: 1828 schrieb er einen ›Marsch der Magier‹, 1832 ein ›Quartett und Chor der Magier‹. Zwischen beiden entstand 1830 die ›Symphonie fantastique‹.

Werkstruktur – zweiter und dritter Teil

Den Szenenwechsel nach der Rachearie gestaltet Berlioz wie eine sanfte Blende im Film: Die Herodesmusik versinkt, acht bis neun Takte Pause sollen vor dem pastoralen Familienidyll liegen, mit dem Maria und Joseph das göttliche Kind besingen und es zu fürsorglicher Freundlichkeit gegenüber einem Lamm auffordern. Das unschuldige (Opfer-)Tier sollte dereinst zum Sinnbild Christi werden. Der habe, lehrten seine Anhänger, mit seinem Tod die Tier- und Menschenopfer abgeschafft. Die Brüderschaft zwischen dem Heiland und seinem leibhaftigen Symbol, wie Berlioz sie beschwört, bringt erneut Ironie ins Spiel. – Der Opernästhetik bleibt auch die vierte Szene verpflichtet, in der die Engel die Heilige Familie zur Flucht auffordern. An entsprechender Stelle war in der Bibel nur von einem Traum Josephs die Rede, der damit als Ziehvater heilsgeschichtlich akkreditiert wurde. Berlioz spricht dagegen von »Esprits de vie«, Geistern des Lebens als Gegenkraft zu den Geistern der Finsternis, mit denen die Magier im Bunde stehen. Der Engelschor soll nach dem Willen des Komponisten hinter der Bühne als Fernchor, als Stimme wie vom Himmel singen. In den Regiebemerkungen der Partitur trägt er Sorge, dass auch unter engsten Raumverhältnissen am Ende der Effekt des Entschwebens entsteht. Damit verklingt der erste Teil.

Wenn ich meinem musikalischen Drang nachgegeben und kürzlich meine geistliche Trilogie ›L'enfance du Christ‹ geschrieben habe, so kommt das daher, dass sich meine Situation geändert hat, dass keine so zwingenden Pflichten mehr auf mir lasten. Außerdem habe ich die Gewissheit, dass ich dieses Werk leicht und oft in Deutschland aufführen kann, wo ich von mehreren bedeutenden Städten eingeladen bin. Ich fahre jetzt häufig hin; während der letzten achtzehn Monate habe ich vier Reisen nach Deutschland gemacht. Ich finde dort immer bessere Aufnahme.

Hector Berlioz, 13. Oktober 1854

›L'enfance du Christ‹ entstand als »work in progress« von innen heraus; der zweite Teil und in ihm der ›Abschiedsgesang der Hirten‹ bildet den ältesten Bestand, den Kern des Ganzen. Im Ablauf der endgültigen Fassung wirkt er jedoch eher wie ein lyrisches Intermezzo zwischen den dramatisch konzipierten Außenteilen. Er beginnt im strengen Stil fugenartig und kirchentonal: Statt Moll verwendet Berlioz das Aeolische, das

den Grundton von unten nicht halb-, sondern ganztönig ansteuert. Er erzielt damit teils einen archaischen, teils einen schwebenden Effekt, denn das Stück bewegt sich gleichsam zwischen den historischen Zeiten und etwas abseits von der tonalen Schwerkraft. Dem instrumentalen Vorspiel folgen zwei Charakterstücke: der Hirtenchor und die Erzählung von der Rast der Heiligen Familie. Der Hirtenchor, das älteste und wahre Kernstück des Werkes, ist nicht im komplexen alten Stil mit vielen Imitationen und kunstvollen Verflechtungen der einzelnen Stimmen geschrieben, sondern als dreistrophiges Chorlied in der Art einer Hirtenmusik. Das Genre war zu Weihnachten sehr beliebt. Den Charakter unterstreichen die Einleitungstakte. Gespielt von Klarinetten und Oboen beschwören sie das Klangbild einer Musette, einer Schalmeien- und Dudelsackmusik. Sie wurde in volkstümlichen französischen Weihnachtsliedern besungen (»Il est né, le divin enfant; jouez hautbois, résonnez musettes« – Es ist geboren, das göttliche Kind; spielt, Oboen, erklingt, Musetten). Die ›Ruhe der Heiligen Familie‹ kommt einer Wiegenmusik nahe. Den liedhaften Gesang des Erzählers rahmen ein ausführliches Orchestervorspiel und ein zartes ›Halleluja‹ des Engelschors hinter der Bühne. Der zweite ist nicht nur der kürzeste, sondern auch der am wenigsten dramatische Teil der Trilogie; man müsste eher von stehenden Bildern als von Szenen sprechen. In den Gesangsstücken bewegt sich seine Tonsprache nahe an volkstümlichen Formen.

Hector Berlioz, Lithografie von Josef Kriehuber, 1845

Auch im dritten Teil nahm Berlioz die Evangelien lediglich als Stichwortkatalog für seine theatralische Fantasie und brachte neben ihnen allerhand anderes Gedankengut ein. Die Bibel nennt keinen genauen Zufluchtsort der Heiligen Familie. Berlioz lässt die Flüchtigen in Sais, einer Stadt im Norden Ägyptens an einem der Mündungsarme des Nils ankommen. Sie war während und nach der Romantik im Gespräch durch eine Dichtung von Novalis, ›Die Lehrlinge von Saïs‹, in der es um die Vermittlung und Auslegung Heiliger Schriften geht. Berlioz kannte sich in der deutschen Literatur aus. Der Schlussteil ist ganz und gar szenisch konzipiert, selbst die reine Instrumentalmusik wird als Teil der Handlung dargeboten. Ein Trio von zwei Flöten und Harfe, Kammermusik der feinen, unkomplizierten Art, wird als Hausmusik der Ismaeliten, als Willkommens-Serenade für die Exilanten dargeboten. Fast visionär gestaltete Berlioz den abschließenden Epilog. Der Erzähler zieht, ganz in der Tradition der Oratorien, die Lehren aus der zuvor dargestellten Geschichte. Den Schlusschor aber führt Berlioz nicht zu triumphalem Ende. Er lässt ihn a cappella singen. Das Orchester schweigt. So reduziert sich die Musik einesteils ganz auf den Gesang, sie verschiebt sich von der »musica mundana«, der Musik dieser Welt, zur »musica caelestis«, der Himmelsmusik. Sie verklingt mit den Stimmen hinter der Szene, die schon im ersten Teil die Rolle der Engel übernommen hatten, und verhallt ins Vorgefühl der Ewigkeit.

Geehrter Herr,
Sie wünschen die Ursachen des Widerstandes zu erfahren, den ich als Komponist 25 Jahre in Paris gefunden habe. Es waren zahlreiche Ursachen, glücklicherweise sind sie zum Teil erledigt. Das Wohlwollen der gesamten Presse bei meinem letzten Werk, ›Enfance du Christ‹, scheint dies zu beweisen. Man glaubte von verschiedenen Seiten in dieser Partitur einen vollständigen Wechsel meines Stils und meiner Technik zu erkennen. Nichts ist weniger begründet als diese Ansicht.
Das Sujet hat naturgemäß eine einfache und sanfte und eben dadurch ihrem Geschmack und ihrer Intelligenz gefälligere Musik hervorgebracht, abgesehen davon, dass auch Geschmack und Intelligenz der Leute sich mit der Zeit entwickelt haben. Ich hätte ›Enfance du Christ‹ vor zwanzig Jahren genau so geschrieben.

Hector Berlioz, 25. Mai 1858

Es geht um Menschen

Fiona Shaw über die szenische Einrichtung von ›L'enfance du Christ‹

DSO: Madame, Hector Berlioz bezeichnete ›L'enfance du Christ‹ schlicht als Trilogie, er vermied eine Gattungsbezeichnung. Dennoch gliederte er den ersten und letzten Teil in Szenen, wie in einer Oper. Wollte man sie realistisch auf die Bühne bringen, würde man eine Trivialisierung riskieren. Welche Überlegungen legen Sie Ihrer szenischen Fassung zugrunde?

Fiona Shaw: Der erste Teil von ›L'enfance‹ ist tatsächlich sehr dramatisch gestaltet; die Herodes-Szenen kann man sich wirkungsvoll auf einer Opernbühne vorstellen. Aber das Zentrum, der Kern, der Schlüssel zum Stück liegt für mich im zweiten Teil, den Berlioz vor den anderen komponierte. Hier begegnet man einer Familie: Maria, Joseph und ihrem Baby, gewissermaßen der Schönheit einer jungen Familie in typisierter, abstrahierter Form. Berlioz kam es gewiss nicht auf theologische Aspekte an, ihm lag nicht an theologischer Korrektheit, das belegt der Vergleich seines Textes mit den biblischen Erzählungen. Der Begriff des Realismus gibt seine Absicht nicht richtig wieder, besser würde man wohl von Vermenschlichung sprechen. Er stellt das, was Maria, Joseph und ihr Kind erleben, nicht als Teil einer religiösen Heilsgeschichte, sondern als menschheitsgeschichtliche Erfahrung dar. Er nimmt dabei auf die volkstümliche Rezeption der Weihnachtsgeschichte Bezug – sie wurde im Volksmund auf vielerlei Weise variiert, ausgeschmückt und in andere Milieus versetzt.

Mit dem Chor der Hirten im zweiten Teil, dem ältesten Stück des Werkes, schuf Berlioz eine wunderschöne Musik. Er spielt für mein Empfinden mit allen Inspirationsquellen aus seiner eigenen Kindheitserinnerung und setzt sie ein – nicht nur, um seinen Hörern einen edlen Genuss zu bescheren, sondern um zu sagen: Das hier ist ein Teil aus der Landschaft unseres Lebens. Wohlgemerkt: Der Chor singt ein Abschiedslied. Danach müssen die drei zur Flucht ins Ungewisse aufbrechen.

Ich sehe es nicht als meine Aufgabe an, die Wirkung und Bedeutung der Musik irgendwie zu brechen oder zu konterkarieren. Ich will vielmehr Bilder schaffen, die ihren Sog verstärken und dazu beitragen, dass sich das Publikum mitten im Geschehen fühlen kann. Das ist, denke ich, auch Robin Ticciatis Interesse.

DSO: ›L'enfance du Christ‹ trägt sich nach Berlioz' Partitur an mehreren Schauplätzen zu: auf Jerusalems Straßen und im Palast des Königs Herodes, im Stall von Bethlehem und auf der Rast während der Flucht, schließlich in der ägyptischen Stadt Sais. Wie realisieren Sie diese Schauplätze in ihrem räumlichen Konzept?

Fiona Shaw: Ich folge vor allem Berlioz' Idee einer Trilogie. Grob skizziert: Der erste, von Herodes dominierte Teil spielt auf einer Seite. Herodes wird in das Gebiet vorzudringen versuchen, das er vernichten will, in die Mitte, zur Familie mit dem Jesuskind, aber er wird zurückweichen. Die Familie wird in der Mitte sein, aber von dort aufbrechen und sich auf die Reise begeben müssen, die sie in die dritte Abteilung der Bühne führt. Das ist, sehr vereinfacht dargestellt, die Grundidee, die selbstverständlich erheblich verfeinert wird. Das gesamte Werk stellt eine Bewegung dar: von Herodes, der den Kindermord befiehlt, über die Familie, die das Leben ihres Kindes nur durch Flucht retten kann, bis zu ihrem Exil bei den Ismaeliten in Sais.

DSO: Ist das Ganze also vor allem die Geschichte einer Flucht – besser gesagt: nicht nur einer Flucht, sondern des Zwangs zur Flucht als Essential der Menschheitsgeschichte, das, wie es scheint, in unserer Zeit immer drängender wird?

Fiona Shaw: Wer in den letzten Jahren die Nachrichten verfolgt, den Fernseher eingeschaltet und Zeitungen gelesen hat, der weiß von der ungeheuren Zahl von Menschen, die ihre Häuser, ihre Heimat verlassen mussten und aus ihren Lebenszusammenhängen gerissen wurden. Jeder, der das will, kann sich vorstellen, wie schrecklich es sein muss, gewaltsam vertrieben zu werden und sich auf die Flucht begeben zu müssen, ohne zu wissen, wann und wo man ankommen wird und was einen dort erwartet. Diesen Bezug müssen wir durch unsere szenische Einrichtung nicht erst herstellen, er ist da.

DSO: Es gibt in ›L'enfance du Christ‹ wie in anderen musikdramatischen Werken von Berlioz auch reine Instrumentalstücke. Der ›Nächtliche Marsch‹ im ersten Teil wird noch vom Dialog der beiden römischen Soldaten unterbrochen, die Ouvertüre zum zweiten Teil aber ist ein pures Orchesterstück; in den dritten Teil schob Berlioz Kammermusik, ein Trio für zwei Flöten und Harfe, ein. Was wird während dieser Stücke geschehen, wird die Musik für sich allein stehen? Wird es szenische Bewegung dazu geben?

Fiona Shaw: Die Instrumentalstücke sind für mich Phasen der Meditation, des Nachdenkens, auch ein Vorschein auf das, was kommen wird. Sie gehören zum Lauf des Ganzen und stehen nicht außerhalb. Das Trio für die Flöten und Harfe bettet Berlioz in die Handlung ein. Der Familienvater der Ismaeliten fordert seine Kinder auf, Maria, Joseph und ihr Kind mit Musik feierlich willkommen zu heißen. Die Szenerie wird damit ins 19. Jahrhundert, ins Ambiente der Hausmusik bürgerlicher Familien versetzt. Zum Teil gibt es diese Kultur noch heute. Ich erinnere mich gut an das Herzklopfen, das uns Kinder befiel, wenn ein solches Vorspielen anstand.

Die szenische Integration der Kammermusik bei Berlioz bedeutet nicht nur, dass die Musik als edles Willkommenszeichen die hohe Wertschätzung für die Fremden ausdrückt; sie bedeutet auch Vergegenwärtigung, Transposition der menschlichen Erfahrungen in die Jetztzeit, zumindest von Berlioz. Sie ist Teil der Vermenschlichung der biblischen Begebenheit. So werden wir diese Musik auch behandeln. – Die Ouvertüre zum zweiten Teil gehört in den Zusammenhang des Nachdenkens über die Flucht und die Vorbereitung zu ihr.

DSO: Neben dem Bestreben zur Vermenschlichung enthält Berlioz' Partitur auch die spirituelle Gegentendenz: Alle drei Teile enden leise mit den Stimmen der Engel. Mit dem Gesang der Außerirdischen löst sich die Musik in Luft, den Raum zwischen Himmel und Erde, auf.

Fiona Shaw: Ich finde die Engel gar nicht so außerirdisch. Sie rufen die Familie im ersten Teil zur Flucht auf, sie verschönen im zweiten ihren Schlaf während der Flucht, und sie beschwören am Ende die Liebe, die den Flüchtenden ein Leben in Würde schenkt. Ich glaube, es handelt sich bei ›L'enfance‹ um die Kunst, gemeinsam dem Auditorium eine Geschichte nahezubringen. Richtung und Verlauf bestimmt dabei der Erzähler. Er schafft den Zugang zu der Geschichte und er hält sie zusammen, er ist in allen drei Teilen präsent. Er wirft ein Licht auf Herodes, er wirft ein Licht auf die römischen Soldaten, er lenkt das Licht auf Maria, er ermöglicht der Geschichte ihren Gang und stellt so die Verbindung zum Publikum her. Am Ende spricht er die Versammelten fast direkt an, denn er wählt die Ich-Form: Unter dem Eindruck, wie die Ismaeliten die Fremden aufgenommen haben, wird er vom Referenten zum Bekennenden. Die Geschichte hat etwas in ihm ausgelöst, das wünschen wir mit Berlioz auch dem Auditorium.

Die Fragen stellte Habakuk Traber.

Die Künstler

ROBIN TICCIATI
ist seit dieser Saison Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des DSO. Er wurde in London geboren und zunächst als Geiger, Pianist und Schlagzeuger ausgebildet; er spielte im National Youth Orchestra of Great Britain, bis er sich mit 15 Jahren dem Dirigieren zuwandte. Sir Colin Davis und Sir Simon Rattle zählt er zu seinen Mentoren. 2014 ernannte ihn die Royal Academy of Music in London zum ›Sir Colin Davis Fellow of Conducting‹. Seit 2009 ist er Chefdirigent des Scottish Chamber Orchestra (SCO), seit Sommer 2014 Musikdirektor der Glyndebourne Festival Opera. Europäische Spitzenorchester verpflichten ihn regelmäßig als Gastdirigenten. Im November 2016 konzertierte er mit dem London Philharmonic Orchestra und Anne-Sophie Mutter in Wien, Berlin, München und Paris. In der Saison 2014|2015 leitete er eine Europatournee des Royal Concertgebouw Orchestra und war am Wiener Konzerthaus mit dem Concertgebouw, dem London Symphony, dem Scottish Chamber Orchestra und den Wiener Symphonikern zu erleben. Als Operndirigent war er u. a. mit Brittens ›Peter Grimes‹ an der Mailänder Scala, Mozarts ›Figaro‹ bei den Salzburger Festspielen und Tschaikowskys ›Eugen Onegin‹ am Royal Opera House Covent Garden zu erleben. An der New Yorker Met debütierte er mit Humperdincks ›Hänsel und Gretel‹, im März 2017 kehrte er mit Tschaikowskys ›Eugen Onegin‹ dorthin zurück.

FIONA SHAW
gehört zu den profiliertesten britischen Schauspielerinnen. Erfolge feierte sie auf der Theaterbühne, so in Ibsens ›Hedda Gabler‹, Euripides' ›Medea‹, Brechts ›Mutter Courage‹ und Treadwells ›Machinal‹, sowie in Kinorollen, etwa in ›Jane Eyre‹, ›The Last September‹ und zahlreichen ›Harry Potter‹-Verfilmungen. Im irischen County Cork geboren, erhielt sie ihre Ausbildung an der Royal Academy of Dramatic Arts. Als langjähriges Mitglied der Royal Shakespeare Company spielte sie Rollen wie Celia, Beatrice, Portia, Katharina und Rosalind. Bei einem Gastspiel der Company bei den Salzburger Festspielen 1996 begeisterte sie als Richard II. in einer gefeierten Inszenierung von Deborah Warner. Als Regisseurin spezialisiert sie sich auf das Musiktheater. An der Metropolitan Opera inszenierte sie 2013 Tschaikowskys ›Eugen Onegin‹ mit Anna Netrebko als Tatjana (musikalische Leitung: Valery Gergiev). An der English National Opera brachte sie Vaughan Williams' ›Riders to the Sea‹, Mozarts ›Le nozze di Figaro‹ und Henzes ›Elegie für junge Liebende‹ auf die Bühne. Für ›Glyndebourne on Tour‹ inszenierte sie Brittens ›The Rape of Lucretia‹ und wurde damit an die Deutsche Oper Berlin und 2015 zum Glyndebourne Festival eingeladen. Fiona Shaw wurde mehrfach mit dem ›Laurence Olivier Award‹ ausgezeichnet und 2001 mit dem ›CBE for services to drama‹ geehrt.

SASHA COOKE
konzertierte bereits mehrfach mit dem DSO, zuletzt 2015 in Hector Berlioz' ›Roméo et Juliette‹ unter Tugan Sokhiev. Die amerikanische Mezzosopranistin wurde in ihrer texanischen Heimat und an der Juilliard School in New York ausgebildet. Ihren Durchbruch zur internationalen Karriere feierte sie an der New Yorker Met als Kitty Oppenheimer in John Adams' ›Doctor Atomic‹. Inzwischen gastiert sie an den großen Opernbühnen weltweit mit einem Repertoire, das vom barocken bis zum modernen Musiktheater reicht. Ein Schwerpunkt ihres Repertoires als Konzertsängerin bilden Mahlers Vokalwerke. Darüber hinaus singt sie Bach-Kantaten, Oratorien von Händel und Haydn, Mozart-Arien, Beethovens Messen und seine Neunte Symphonie sowie das Lied-, Konzert- und Bühnenrepertoire der Romantik bis hin zu zeitgenössischen Werken.

ALLAN CLAYTON
studierte in Cambridge und an der Royal Academy of Music in London. Der britische Tenor wurde mit renommierten Stipendien und Preisen, u. a. mit ›The Queen's Commendation for Excellence‹ ausgezeichnet. Opernengagements führen ihn an die großen Häuser Großbritanniens, nach Berlin, München, Paris, Toulouse, Madrid, Wien und New York sowie zum Glyndebourne Festival. Als Konzertsänger wird er von den wichtigen Orchestern seines Heimatlandes und von den BBC Proms regelmäßig eingeladen. Sein Debüt beim New York Philharmonic sowie Auftritte in Brittens ›War Requiem‹ am Sydney Opera House gehören zu den Höhepunkten seiner Karriere. Mit Liederabenden trat der Sänger u. a. in der Londoner Wigmore Hall, beim Cheltenham Festival, beim Perth International Arts Festival und beim Aldeburgh Festival auf.

JACQUES IMBRAILO
wuchs in Südafrika auf, studierte in London am Royal College of Music und im Rahmen des ›Jette Parker Young Artists Programme‹ an Covent Garden. Mit einem Repertoire, das von Mozart bis zum exponierten zeitgenössischen Musiktheater reicht, gastiert der Bariton an renommierten Opernhäusern in Europa und Amerika. 2010 gab er sein Debüt beim Glyndebourne Festival. Auf der Konzertbühne überzeugte Jacques Imbrailo etwa als Jesus in Elgars Oratorium ›The Apostles‹ beim Edinburgh Festival unter Edward Gardner sowie mit dem Hallé Orchestra und Sir Mark Elder bei den BBC Proms. Weitere Gastauftritte führten ihn nach Barcelona, Madrid und zum New York Philharmonic. Darüber hinaus gibt er Liederabende u. a. in der Wigmore Hall und am Concertgebouw, tritt beim Verbier Festival, in der Royal Albert Hall und im Southbank Centre auf.

CHRISTOPHER PURVES
studierte in seiner Heimatstadt Cambridge. Mit den großen Baritonpartien von Händel bis Nono gastiert er u. a. an den Opernhäusern von Mailand, London, Berlin, Amsterdam, Chicago und Melbourne sowie bei den Festspielen von Glyndebourne und Aix-en-Provence. In Schönbergs ›Moses und Aron‹ debütierte er an der Opéra de Paris, in Nonos ›Al gran sole carico d'amore‹ war er bei den Salzburger Festspielen zu erleben. Als Konzertsänger arbeitet Christopher Purves mit renommierten Orchestern und Spezialensembles zusammen. Mit seinem Klavierpartner Simon Lepper gab er Soloabende beim Aldeburgh Festival, an der Opera North und beim Kettle's Yard in Cambridge. Sein besonderes Interesse gilt der zeitgenössischen Musik, so war er u. a. an den Uraufführungen von Philip Glass' ›The Perfect American‹ und George Benjamins ›Written on Skin‹ beteiligt.

KIM BRANDSTRUP
gilt als einer der gefragtesten Choreografen seiner Generation. Nach dem Studienabschluss in Kopenhagen zog er nach London, setzte dort seine Studien an der Contemporary Dance School fort und gründete hier 1985 die Ars Dance Company. Er entwickelte eine reiche, differenzierte Ausdruckssprache, die in der konkreten Arbeit immer an den besonderen Möglichkeiten der Tänzer ansetzt. Seit 2005 ist er eng mit dem Royal Ballet am Royal Opera House in London verbunden, mit dem er zahlreiche wegweisende Produktionen realisierte. Darüber hinaus arbeitet er mit international führenden Ballettensembles zusammen. Zu seinen jüngeren Arbeiten zählen eine neue Fassung von Debussys ›Jeux‹ für das New York City Ballet, Schönbergs ›Verklärte Nacht‹ für die Rambert Dance Company und ›Rystet Spejl‹ nach Gedichten von Søren Ulrik Thomsen und zu Musik von Hans Abrahamsen.

Der **RIAS KAMMERCHOR**
zählt zu den weltweit führenden Profichören. Vor fast 70 Jahren gegründet, setzt das Ensemble heute Maßstäbe in nahezu allen Bereichen der Musikkultur – von gefeierten historisch-informierten Interpretationen der Renaissance und des Barock über Werke der Romantik, die nicht selten bei den Hörern zu einer neuen Klangvorstellung des 19. Jahrhunderts führen, bis hin zu anspruchsvollsten Uraufführungen, in denen die Möglichkeiten zeitgenössischer Vokalmusik ausgelotet und neu definiert werden. Auf Konzerttourneen durch Europa und zu den bedeutenden Musikzentren weltweit fungiert der Chor als Kulturbotschafter Deutschlands und führt mit seinen Gastspielen das wertvolle Erbe der deutschen Chorkultur ins 21. Jahrhundert. Zahlreiche Auszeichnungen und Preise dokumentieren seine hohe internationale Reputation. Zwei Solisten des heutigen Abends, **Johannes Schendel** (Bass) und **Volker Nietzke** (Tenor), sind Mitglieder des renommierten Ensembles. Seit dieser Konzertsaison steht **Justin Doyle** als Chefdirigent und Künstlerischer Leiter an der Spitze des RIAS Kammerchors. Er übernahm für das heutige Programm die Einstudierung. Vor seiner Verpflichtung in Berlin war der Brite u. a. ständiger Dirigent an der Opera North in Leeds, musikalischer Leiter des in Lancaster ansässigen Haffner Orchestra und der Young Sinfonia der Royal Northern Sinfonia in Newcastle.

Das **DEUTSCHE SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN**
hat sich in den über 70 Jahren seines Bestehens durch seine Stilsicherheit, sein Engagement für Gegenwartsmusik sowie seine CD- und Rundfunkproduktionen einen 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 der junge Lorin Maazel die künstlerische Verantwortung, 1982 folgte Riccardo Chailly und 1989 Vladimir Ashkenazy. Kent Nagano wurde 2000 zum Chefdirigenten berufen; seit seinem Abschied 2006 ist er dem Orchester als Ehrendirigent verbunden. Von 2007 bis 2010 setzte Ingo Metzmacher mit progressiver Programmatik und konsequentem Einsatz für die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts Akzente im hauptstädtischen Konzertleben; von 2012 bis 2016 legte Tugan Sokhiev einen Schwerpunkt auf französisches und russisches Repertoire. Seit September 2017 ist Robin Ticciati Chefdirigent und Künstlerischer Leiter. Neben seinen Konzerten in Berlin ist das DSO – wie der RIAS Kammerchor ein Ensemble der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH – mit zahlreichen Gastspielen und vielfach ausgezeichneten CD-Einspielungen im internationalen Musikleben präsent.

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

Chefdirigent und Künstlerischer Leiter
Robin Ticciati

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

Ehrendirigenten
Günter Wand †
Kent Nagano

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tuba
Johannes Lipp

Harfe
Elsie Bedleem
Solo

Pauken
Erich Trog
Solo
Jens Hilse
Solo

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

QIU

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

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

Konzertvorschau

So 31. Dez | 15 + 19 Uhr + Mo 1. Jan | 18 Uhr
Tempodrom Silvester- und Neujahrskonzerte
›Von Barber bis Broadway‹ – Amerikanische Musik für Bühne, Film und Konzertsaal
JOHN WILSON
Kim Criswell Gesang
Artisten des Circus Roncalli

Mi 10. Jan | 20 Uhr | Philharmonie
Debussy ›Six épigraphes antiques‹ für Orchester
Fujikura Violoncellokonzert (Uraufführung der Fassung für großes Orchester)
Beethoven Symphonie Nr. 7 A-Dur
MANFRED HONECK
Jan Vogler Violoncello

Mi 17. Jan | 20 Uhr | Haus des Rundfunks
Festival ›Ultraschall Berlin‹
Zimmermann ›Photoptosis‹
Wildberger ›Canto‹
Holliger Violinkonzert ›Hommage à Louis Soutter‹
HEINZ HOLLIGER
Thomas Zehetmair Violine

So 21. Jan | 20 Uhr | Haus des Rundfunks
Festival ›Ultraschall Berlin‹
Šenk ›Echo II‹
Mantovani ›Love Songs‹ für Flöte und Orchester
Haas Posaunenkonzert
Andre ›woher … wohin‹
EVAN CHRIST
Magali Mosnier Flöte
Mike Svoboda Posaune

So 28. Jan | 20 Uhr | Philharmonie
Ives Konzertouvertüre ›Robert Browning‹
Zimmermann Trompetenkonzert ›Nobody knows de trouble I see‹
Schostakowitsch Symphonie Nr. 6 h-Moll
INGO METZMACHER
Håkan Hardenberger Trompete

Mo 29. Jan | 20.30 Uhr | Philharmonie
Casual Concert
Ives Konzertouvertüre ›Robert Browning‹
Schostakowitsch Symphonie Nr. 6 h-Moll
INGO METZMACHER
Im Anschluss **Casual Concert Lounge** mit **Fortuna Ehrenfeld** (Live Act) und **Johann Fanger** (DJ) im Foyer der Philharmonie

KONZERTEINFÜHRUNGEN

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

KAMMERKONZERTE

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

KARTEN, ABOS UND BERATUNG

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

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

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

Texte | **Redaktion** Habakuk Traber
Redaktion Benjamin Dries
Redaktionelle Mitarbeit Larissa Scharberth
Artdirektion Preuss und Preuss GmbH | **Satz** Susanne Nöllgen
Lektorat Kathrin Kurz | **Fotos** Fabian Frinzel und Ayzit Bostan (Titel), Frank Eidel (DSO), Marco Borggreve (Ticciati S. 14), Dario Acosta (Cooke), Laura Harling (Clayton), Sim Canetty-Clarke (Imbrailo), Chris Gloag (Purves), Matthias Heyde (RIAS Kammerchor), DSO-Archiv (sonstige)
© Deutsches Symphonie-Orchester Berlin 2017

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

Preis: 2,50 €