

Konzertvorschau

Sa 4. April | 20.30 Uhr | Philharmonie
Elgar ›Sea Pictures‹ für Alt und Orchester
Mahler Symphonie Nr. 5
JAAP VAN ZWEDEN
Christianne Stotijn Mezzosopran

Fr 10. April | 20.30 Uhr | Villa Elisabeth
Kammerkonzert
Werke von **Chausson, Fauré, Respighi**
ENSEMBLE DES DSO

Sa 18. April | 20 Uhr | Philharmonie
Widmann ›Babylon-Suite‹ (DEA)
Grieg Klavierkonzert
Strawinsky ›Psalmensymphonie‹
KENT NAGANO
Nikolai Lugansky Klavier
Rundfunkchor Berlin

So 19. April | 10.30 Uhr Open House
12 Uhr Kulturradio-Kinderkonzert
Haus des Rundfunks
Widmann ›Babylon-Suite‹
KENT NAGANO
Christian Schruff Moderation

Fr 24. April | 22 Uhr | Museum Europäischer Kulturen, Dahlem
Kammerkonzert ›Notturmo‹
Das Konzert ist ausverkauft.

So 26. April | 20 Uhr | Philharmonie
Bach Brandenburgisches Konzert Nr. 3
Mendelssohn Bartholdy Violinkonzert
Mozart Symphonie Nr. 39
TON KOOPMAN
Thomas Zehetmair Violine

Fr 1. + Sa 2. Mai | 20 Uhr | Philharmonie
Mozart Symphonie Nr. 34
Bruckner Symphonie Nr. 7
HERBERT BLOMSTEDT

Fr 8. Mai | 20 Uhr | Philharmonie
Dvořák ›Die Mittagshexe‹
Eliasson Symphonie Nr. 4
Brahms Klavierkonzert Nr. 1
SAKARI ORAMO
Sir Andrés Schiff Klavier

KONZERTEINFÜHRUNGEN

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

KAMMERKONZERTE

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

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 Tugan Sokhiev
Orchesterdirektor Alexander Steinbeis
Orchestermanager Sebastian König
Künstlerisches Betriebsbüro Regine Bassalig | Petra Sonne
Orchesterbüro Konstanze Klopsch | Marion Herrscher
Branding | Marketing Jutta Obrowski
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit Benjamin Dries
Musikvermittlung Anne Kathrin Meier
Programmhefte | Einführungen Habakuk Traber
Notenarchiv Renate Hellwig-Unruh
Orchesterwarte Burkher Techel M. A. | Dieter Goerschel
Shinnosuke Higashida

Texte | Redaktion Habakuk Traber
Redaktion Benjamin Dries
Redaktionelle Mitarbeit Felicitas Böhm
Artdirektion .HENKELHIEDL | **Satz** Susanne Nöllgen
Fotos Tanja Kernweiss (Saisonmotive) und DSO-Archiv
© Deutsches Symphonie-Orchester Berlin 2015

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 €



Deutsches
Symphonie
Orchester
Berlin

28
29
03

TUGAN SOKHIEV
Jean-Yves Thibaudet Klavier

Schostakowitsch Ballettsuite Nr. 1
Chatschaturjan Klavierkonzert
Brahms Symphonie Nr. 2

Sa 28. + So 29. März 2015
20 Uhr
Philharmonie

Sa 28 + So 29 03

Uraufführung im Rahmen einer Rundfunk-Produktion durch das Symphonie-Orchester des All-Unions-Rundfunks unter der Leitung von Alexander Gauk.

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975)

Ballettsuite Nr. 1

zusammengestellt und bearbeitet von Lew Atowmjan (1949/50)

- I. Lyrischer Walzer (aus der ›Jazz-Suite Nr.1‹)
- II. Tanz (aus dem Ballett ›Der helle Bach‹)
- III. Romanze (aus dem Ballett ›Der helle Bach‹)
- IV. Polka (aus dem Ballett ›Der helle Bach‹)
- V. Scherz-Walzer (aus dem Ballett ›Der Bolzen‹)
- VI. Galopp (aus dem Ballett ›Der helle Bach‹)

Die Literatur nennt zwei Uraufführungsdaten: den 5. Juli 1937 in Leningrad und den 12. Juli 1937 in Moskau; Solist beider Konzerte: Lew Oborin, der Widmungsträger des Werkes; Dirigent am 12. Juli: Lew Steinberg.

Aram Chatschaturjan (1903–1978)

Konzert für Klavier und Orchester Des-Dur (1936)

- I. Allegro ma non troppo e maestoso – Allegro vivace – Tempo I
- II. Andante con anima
- III. Allegro brillante – Maestoso

PAUSE

Uraufführung am 30. Dezember 1877 in Wien durch das Philharmonische Orchester unter der Leitung von Hans Richter.

Johannes Brahms (1833–1897)

Symphonie Nr. 2 D-Dur op.73 (1877)

- I. Allegro non troppo
- II. Adagio non troppo
- III. Allegretto grazioso (Quasi Andantino) – Presto ma non assai – Tempo I
- IV. Allegro con spirito

TUGAN SOKHIEV

Jean-Yves Thibaudet Klavier

Dauer der Werke

Schostakowitsch ca. 15 min | Chatschaturjan ca. 35 min | Brahms ca. 45 min

ZUNEHMEND ERNST

Dmitri Schostakowitsch mochte die moderne Unterhaltungsmusik seiner Zeit, und gerne schärfte er seine Fantasie an ihr. Die Ballettsuiten vermitteln einen Eindruck, wie er mit der ganzen Bandbreite vom Sentiment bis zum Sarkasmus zu spielen verstand – komödiantisch wie in einer Revue. Sie wurden ab 1949 überwiegend aus Tanztheater-Kompositionen der 1930er-Jahre für den Konzertgebrauch zusammengestellt.

Aram Chatschaturjans Klavierkonzert von 1936 galt lange als ein »Schlachtross« seiner Gattung. Manche fürchteten in den Nachkriegsjahrzehnten sogar, es könnte Tschaikowskys Schwesterwerk von den vorderen Plätzen in der allgemeinen Beliebtheit verdrängen. Das Des-Dur-Konzert vereint die glänzende und kraftvolle Virtuosität des Soloparts mit einem wirkungsvollen Orchestersatz, beide schauen sich nicht selten gegenseitig hoch. Das Kolorit schöpfte der Komponist vor allem aus den volkstümlichen Musiktraditionen der Kaukasusregion, in denen er aufgewachsen war. Er verband den exotisch-populären Ton mit den Formen und Gesten der großen romantischen Konzerte von Chopin und Liszt bis zu Rachmaninoff. Dabei kultivierte er etwa im langsamen Satz die Kunst des kantablen Klavierspiels, für das russische Pianisten berühmt waren, rückte aber auch die spektakulären Seiten und die Theatralik, die zu jedem Virtuosenkonzert gehören, gebührend in den Vordergrund.

In Brahms' Zweiter Symphonie wirken eine vordergründige, dominierende und eine hintergründige, selten zutage tretende Schicht aufeinander ein. Der »lyrisch heitere« Grundcharakter des Werkes wird dadurch mit ernst-melancholischen Fragezeichen versehen, die wieder Antworten im Tonfall und im Formverlauf der Symphonie herausfordern. Sie machen die besondere Intensität der Zweiten aus, mit der sich Brahms vollständig vom großen Schatten Beethovens löste.

DIE WELT VOR ACHTZIG JAHREN

von Habakuk Traber



Dmitri Schostakowitsch
Ballettsuite Nr. 1

Besetzung

2 Flöten (2. auch Piccolo), Oboe,
2 Klarinetten, Fagott, 3 Hörner,
2 Trompeten, 2 Posaunen,
Tuba, Pauken, Schlagwerk
(Tamburin, Triangel, Becken,
Militärtrommel, Glockenspiel,
Vibraphon, Xylophon), Klavier
(auch Celesta), Streicher

Bild oben: Kostümskizze, Zeichnung
von Alexandra Exter, 1924

Vor rund achtzig Jahren, am 4. Juni 1935, feierte am Leningrader Akademietheater ein Ballett Premiere, das den Leuten gefiel und auch nicht gegen die sowjetischen Kunstdoktrinen verstieß, denn es spielte in der damaligen Gegenwart. Ort des Szenarios war eine Kolchosa am Kuban-Strom, der im Nordkaukasus entspringt und dann eine weite Strecke westwärts fließt, um gegenüber dem Ostzipfel der Krim ins Asowsche Meer zu münden. Während und nach der Revolution war die Ebene um den großen Fluss heftig umkämpft. Zur Zeit der Handlung aber herrscht die Sowjetmacht in bewehrtem Frieden. Bauern bringen die Ernte ein. Eine Tanztruppe aus der Stadt gastiert in der Kolchosa; der dortige Leiter bandelt mit der Primaballerina an. Er weiß nicht, dass seine Gattin früher selbst Tänzerin war und mit dem neuen Ziel seiner Begierden seit Jahren gut befreundet ist. Die beiden Frauen rücken ihm einen kurzweiligen Theaterabend lang Kopf, Lust, Gefühl und Bewusstsein zurecht. Schostakowitsch schrieb dazu eine spritzige Musik, frech, unter-

haltsam, komödiantisch, hier und da auch zweckmäßig sentimental. »Der helle Bach« war sein letzter Bühnenerfolg. Der andere, größere, lief bereits seit einem Jahr: Die Oper »Lady Macbeth von Mzensk« brachte es in Leningrad und Moskau auf mehr als 200 Vorstellungen, bis es dem Potentaten im Kreml zu bunt wurde. Am 28. Januar 1936, zur Zeit der Schauprozesse, ließ Stalin in einem berüchtigten »Prawda«-Artikel den 29-jährigen Komponisten ins Visier nehmen. Nach »Lady Macbeth« wurde auch »Der helle Bach« verboten. Das Aufführungsmaterial wanderte in jene Art von Archiven, die als Katakomben des Vergessens dienen. Erst 2003 wurde das Ballett wieder inszeniert; die Bolschoi-Produktion gastierte 2007 an der Berliner Staatsoper.

Dass Teile der Musik seit den 1950er-Jahren dennoch in die Konzertsäle gelangten, ist der nächsten Verfolgungswelle vom Januar 1948 geschuldet, in der Schostakowitsch gemeinsam mit Prokofjew und Chatschaturjan zur »Volksfeind«-Troika in der Musik erklärt wurde. Er verlor seine Professuren in Moskau und Leningrad; die großen Werke, die er kurz vorher und in den fünf Jahren danach komponierte, ließ er unter Verschluss; den Lebensunterhalt für sich und seine Familie sicherte er mehr schlecht als recht durch Filmmusiken und einige Suiten, bei deren Herausgabe Lew Atowmjan (1901–1973) half. Elf Sätze aus dem Ballett verteilte der gute Freund auf insgesamt vier Zyklen und fügte jeder Gruppe noch Nummern anderer Herkunft hinzu. Den »Lyrischen Walzer« der Ersten Suite schrieb Schostakowitsch ursprünglich 1933 als Musterstück, wie es von ihm als Mitglied der offiziellen »Jazz-Kommission« erwartet wurde; mit Jazz hat es weniger zu tun als mit französischer Unterhaltungskultur. Die nächsten drei Sätze stammen aus dem Kolchosa-Ballett, der Scherz-Walzer aus einem früheren Tanzstück, »Der Bolzen« (es handelte von Sabotage-Abwehr), der Schluss-Galopp wieder aus »Der helle Bach«. Atowmjan vereinheitlichte und glättete bei seiner Bearbeitung die ursprünglich recht unterschiedlichen Instrumentierungen.

Ein Prachtstück: Chatschaturjans Klavierkonzert

In der Zeit, in der sich Schostakowitsch als Folge jenes »Prawda«-Artikels immer wieder Verhören durch den Geheimdienst stellen musste, bereitete sich Aram Chatschaturjan am Moskauer Konservatorium auf den Sprung ins professionelle Musikleben vor. Der Armenier aus Tiflis war zwar drei Jahre älter als sein Kollege aus St. Petersburg, kam aber erst auf Umwegen zum Musikerberuf. Er stammte aus einer wenig begüterten Buchbinder-Familie, spielte in seiner Jugend im Schulorchester Tenorhorn und brachte sich selbst das Klavierspiel bei. Seine wahren musikalischen Talente wurden entdeckt, als er 1921, achtzehn Jahre jung, nach Moskau kam, um Biologie zu studieren. Obwohl er kaum systematischen Musikunter-

Stalin ging in mein Ballett »Der helle Bach«, es wurde im Bolschoi gegeben. Die Resultate der kulturellen Unternehmung des Führers und Lehrers sind bekannt. Es vergingen keine zehn Tage nach dem ersten Artikel [»Chaos statt Musik«], da erschien ein zweiter. Er enthielt weniger Fehler im Satzbau, auch weniger Stilblüten, aber davon wurde mir nicht leichter. Zwei solche Attacken innerhalb von zehn Tagen – das war für einen einzelnen Menschen zu viel. Jetzt wusste jeder, dass ich dran glauben musste. Und die Erwartung dieses bemerkenswerten Ereignisses hat mich seitdem nie mehr verlassen.

Dmitri Schostakowitsch, »Memoiren«

Aram Chatschaturjan
Klavierkonzert

Besetzung

Klavier solo
2 Flöten (2. auch Piccolo),
2 Oboen, 2 Klarinetten, Bass-
klarinette, 2 Fagotte, 4 Hörner,
2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba,
Pauken, Schlagwerk (Große
Trommel, Kleine Trommel,
Becken, Flexaton oder Singende
Säge), Streicher

Ich wuchs in einer Umgebung auf, die reich an Volksmusik war: Volksfeste, Gottesdienste, Feierlichkeiten, traurige und freudige Anlässe im Leben der Leute wurden mit Musik begleitet, von den lebhaften Melodien armenischer, aserbaid-schanischer und georgischer Lieder und Tänze, die von Volkssängern und -musikern aufgeführt wurden. Diese Eindrücke haben sich tief in mein Gedächtnis eingegraben und mein musikalisches Denken bestimmt.

Aram Chatschaturjan

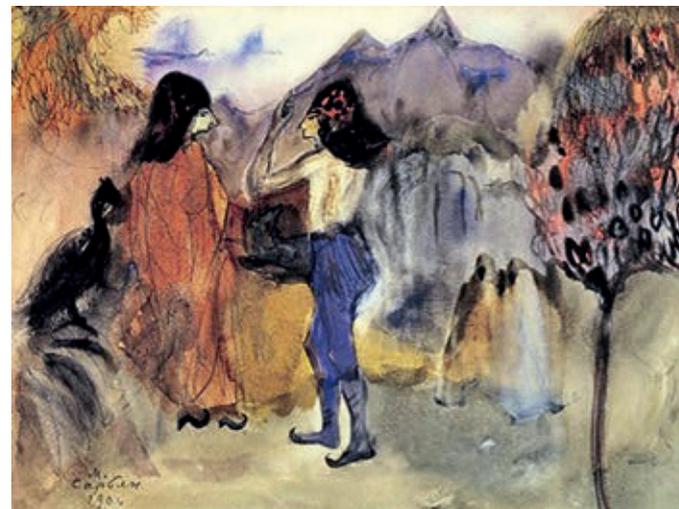


Aram Chatschaturjan, Mitte der 1930er-Jahre

richt genossen hatte, wurde er 1922 ins Gnnessin-Institut, eine Elite-Schule, über der nur noch das Konservatorium rangierte, aufgenommen. An letzterem erhielt er 1934 für seine Erste Symphonie ein Diplom mit Auszeichnung. Das anschließende Postgraduierten-, nach heutiger Terminologie Master-Studium nutzte er zur Komposition seines Klavierkonzerts. Trotz eines reichlich missglückten Starts bei einer Moskauer Freiluft-Aufführung fand es rasche und breite Resonanz auch im Ausland.

In Chatschaturjans Jugendjahren war Tiflis, die Hauptstadt Georgiens, das urbane, multikulturelle Zentrum der Kaukasusregion. Er wuchs dort mit armenischer, georgischer und aserbaid-schanischer Folklore auf; die Tifliser Mixtur bildete seine musikalische Mutter- und Umgangssprache. Dass die Kaukasusländer 1921/22 in die Sowjetunion eingegliedert wurden, empfand er als Glück: So konnte er, der junge Mann aus einfachen Verhältnissen, in Moskau studieren. Dort erhielt er im Rahmen seiner akademischen Ausbildung auch gründlichen Einblick in die Formenwelt europäischer Klassik und Romantik samt den großen Genres wie Symphonie, Solokonzert, Ballett und Oper. Dass er sich in der Südstaaten-Folklore auskannte, passte in die politische Situation der 1930er-Jahre. »Volkstümlichkeit« war eines der Gebote des Sozialistischen Realismus, und in der kulturellen sah die Partei- und Staatsführung ein wichtiges Moment der politischen Integration. Außerdem war Stalin selbst Georgier und bewahrte sich neben seinem Drang zum Monumentalen ein Herz für (sentimentale) Lieder aus seiner Heimat. Chatschaturjan hätte sich selbst völlig untreu werden müssen, um Werke gegen die damalige Parteilinie zu komponieren.

Alles, was ihn musikalisch befeuerte und erfreute, brachte der 33-Jährige in sein Klavierkonzert ein. Als Ideal stand ihm ein Virtuose vor Augen, dem nichts zu schwer war; Lew Oborin, der Widmungsträger, entsprach diesem Bild. Das Des-Dur-Konzert hat insbesondere in seinen Ecksätzen einen Zug zum Grandiosen, auch dort, wo die musikalischen Entwicklungen verhalten ansetzen. Chatschaturjan erreicht den Effekt durch eine Klangregie, bei der das Orchester als Vergrößerung des Klaviers und beide zusammen in konzertierter Aktion als höchste Steigerungsstufe wirken. Die Kenntnis der kaukasischen Folklore schlug sich nicht allein und nicht in erster Linie in Themenzitaten nieder, sie mögen im zweiten Satz vorkommen. Die Skalen, die jene Musik über das Dur-Moll-System hinaus verwendet, ermöglichten ihm die prägnante Bildung von Motiven und Melodien, in der Konsequenz auch eine Harmonik von eigener Färbung. Ihre Wirkung wird durch die kraftvolle Instrumentierung verstärkt. Die energische Rhythmik, die durch Tänze aus der Region inspiriert ist, trägt wesentlich zum Elan des Werkes bei.



>Märchen. Am Fuße des Ararat<, Aquarell von Martiros Sarjan, 1904

Den ersten Satz baut Chatschaturjan auf zwei Hauptgedanken, man könnte auch sagen, auf zwei Ausdrucksformen auf: die erste markant, gravitatisch, mit charakteristischen Signaleinwürfen zunächst des Klaviers; die zweite nach einem Gang in die Tiefe folkloristisch-lyrisch, die Oboe führt dieses Seitenthema gleichsam als Hirtenweise ein. Wie der Komponist aus ihnen den Kopfsatz hervorgehen lässt, entspricht eher einem verwandelnden Fantasieren als klassischen Durchführungstechniken; Tempowechsel gehören zu diesem Schweifen durch Charakterlandschaften ebenso wie eine ausgiebige Kadenz, die fast ein Drittel des Satzes ausmacht. – Im zweiten, ruhigen Satz rahmen Variationen über ein Liedthema einen nach und nach bewegteren Mittelteil, der sich aus einer freien Fantasie über Motivgestalten des Themas schließlich zu einer perkussiven Ekstase des Klaviers steigert. Sie bereitet den Wiederauftritt des Anfangsthemas in großem Pathos vor. Die erste Variation hält eine Delikatesse bereit: Die Melodiestimme färbt Chatschaturjan durch ein Instrument, das er in der Partitur »Flexaton« nennt; so heißt eine trapezförmige Metallplatte, die durch Klöppel zum Klingen gebracht wird, und deren Tonhöhe durch einen Bügel modifiziert werden kann. Als »Flexaton« wurde aber auch die »Singende Säge« bezeichnet, an die Chatschaturjan damals wohl dachte. Er erlaubte aber auch das »wahre« Flexaton, obwohl ein solches Instrument allein den Tonumfang der Stelle kaum bewältigt. Hierüber wurde viel debattiert und publiziert. Eine eindeutig richtige Lösung gibt es nicht. – Der Finalsatz entspricht dem, was man in der klassischen Tradition einen »Kehraus« nannte. Mit motorischem Drive, glitzerner Geläufigkeit, rhythmisch akzentuierten Passagen, Taktwechseln und wahren Klangkaskaden erzeugt Chatschaturjan höchste Brill-

Schostakowitsch sagte mir oft, für ihn sei Chatschaturjan der anständigste und ehrlichste Komponist, den er kenne.

Mstislaw Rostropowitsch

Er hat sich nie von den Traditionen der russischen Musik losgesagt, in Moskau wurde er als das Sprachrohr des gesamten sowjetischen Orients betrachtet, dessen unterschiedliche Traditionen er in einer großen Zusammenschau vereinte.

Marina Frolova-Walker

Johannes Brahms
Symphonie Nr. 2

Besetzung

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



Programm des Gründungskonzertes
des heutigen Israel Philharmonic
Orchestra am 26. Dezember 1936

lanz. Auch hier erhält der Solist eine ausgedehnte Kadenz, ein Stück im Stück. Er nutzt es zu verhalten deklamierten Erinnerungsbildern. Als Kontrast und Hinweis sichern sie der Schlusssteigerung und der Wiederkehr des majestätischen Anfangsthemas grandiose Wirkung.

Idylle und Abgrund: Brahms' Zweite Symphonie

Am 26. Dezember 1936, ein halbes Jahr vor der Premiere von Chatschaturjans Klavierkonzert, fand rund 3.000 Kilometer weiter südlich ein denkwürdiges Ereignis statt. Das heutige Israel Philharmonic (damals: Palestine) Orchestra gab in Tel Aviv unter Arturo Toscanini sein erstes Konzert. Der Geigenvirtuose Bronisław Huberman (1882–1947), einst ein Wunderkind und Schüler des Brahms-Freundes Joseph Joachim, hatte das »Orchestra of Exiles« ins Leben gerufen, um exzellenten Musikern, die insbesondere vor der NS-Verfolgung flohen, ein neues Betätigungsfeld zu eröffnen, aber auch, um der verbannten Kultur eine Heimstatt zu schaffen und die künstlerische Intelligenz, welche die Nazis aus Deutschland und Europa vertrieben, für den Aufbau des neuen jüdischen Gemeinwesens zu nutzen. Huberman war bis 1933 ein entschiedener Verfechter der Paneuropa-Idee und sah in der neu entstehenden Gemeinschaft, ähnlich wie vierzig Jahre zuvor Theodor Herzl, ein Idealeuropa, das die Kinderkrankheiten der Demokratien überwand und die Hypotheken der Nationalstaaten mied. Die Probespiele um die zunächst 56 Orchesterstellen waren hart: musikalisch, denn das Ensemble sollte mit den besten konkurrieren, menschlich, denn Annahme oder Ablehnung konnten für einen Bewerber Leben oder Tod bedeuten.

Im ersten Teil des Gründungskonzertes dirigierte Toscanini als Hauptwerk Brahms' Zweite Symphonie. Die Entscheidung mag aus Respekt vor dem Komponisten getroffen worden sein, der 1895 nach der Wahl Karl Luegers zum Wiener Bürgermeister bekannte: »Antisemitismus ist Wahnsinn!« Huberman mag sich daran erinnert haben, wie herzlich er als 13-Jähriger von dem verehrten Meister empfangen wurde, nachdem er dessen Violinkonzert, das Schwesterwerk zur Zweiten, mit den Wiener Philharmonikern gespielt hatte. Vielleicht wollte man auch nur zeigen, dass hier die bedeutende Kultur ästhetisch und menschlich zu Hause war. Was immer die Wahl motivierte: Das Werk fügte sich bestens in den Anlass. Denn es hat mit der Tradition jüdischer Geistigkeit mindestens ein Merkmal gemeinsam: bildlich gesprochen die Träne im fröhlichen Blick, oder das Eingedenken in einem heiteren, am Ende fast demonstrativ schwungvollen Werk in der »Freudentonart« D-Dur.

In den lyrischen Fluss und den drängenden Elan der Ecksätze streute Brahms Momente des Innehaltens, in denen die Musik ihren Tonfall völlig verändert. Sie erscheinen nicht oft, und nur kurz. Zeitgenos-

sen wie der Mannheimer Kapellmeister Vinzenz Lachner, der die Partitur genau kannte, waren von ihnen irritiert, vor allem von der Urform, der Posaunenstelle gleich nach der Exposition des ersten Themas. Wo sich der »idyllisch heitere« Anfangsgedanke (Lachner) nach verhaltenem Beginn in den Klang des gesamten Orchesters aufschwingen könnte, lässt Brahms die Musik hinabsinken zu einem einsamen Paukenwirbel, aus dem sich eine Trauermusik der Posaunen mit Motivfragmenten des Themas erhebt. Lange ist danach von den Instrumenten, die einst in Requiemscompositionen ihren festen Platz hatten, nichts mehr zu vernehmen; erst gegen Ende der Durchführung, in der Vorbereitung auf den vollständigen Wiedereintritt des Themas zieht Brahms sie erneut heran – als Gegenpart zu den Hörnern, den Naturinstrumenten, die anfangs die »idyllisch heitere Stimmung« schufen. Je weiter die musikalisch-gedankliche Auseinandersetzung voranschreitet, desto zwingender scheint sich dem Komponisten die Erkenntnis aufzudrängen, dass beide, der Natur- und der Vergänglichkeitsston, zusammengehören. Dem dunklen Klang der Posaunen gab er einen kontrastierenden Bruder im Seitenthema des ersten Satzes. Dessen Hauptstimme spielen die Celli, die Bratschen gehen zwei Töne tiefer mit. Die gedeckte, vielleicht melancholische Farbe beschwört den Sehnsuchtsston der »Liebesliederwalzer«; er deutet nicht auf Vergängliches, sondern auf Erhofftes, nicht auf die endliche, sondern die offene Perspektive hin und weist damit in die Gegenrichtung des Posauneneinwurfs.

Anders als in der Ersten Symphonie, die nach zwanzig Jahren Entstehungszeit zwölf Monate vor der Zweiten vollendet wurde, bezieht Brahms das Finale in Verlauf und Material eng auf den ersten Satz. Würde man beide unmittelbar nacheinander spielen, so würden sie vor allem wie Darlegung und Kommentar, weniger wie Frage und Lösung wirken. Ihr Hauptunterschied liegt vordergründig im Tempo. Mit dem Allegro con spirito, einer Vorschrift, die sich sonst bei Brahms nicht findet, sondern eher bei Haydn und Mozart, setzt er den Elan bereits in die Überschrift des Finales; die letzten Takte stürmen dem Schluss regelrecht entgegen. Die Themen verwandeln die Motivsubstanz des ersten Satzes in andere, schwungvollere und nachdrücklichere Gesten. Im Ablauf halten Entsprechungen und Differenzen eine aufschlussreiche Balance. Wo Brahms im ersten Satz das Aufgehen des Hauptthemas durch die Posaunenstelle unterbricht, versetzt er im Finale den Leitgedanken, der leise begann, in die Klangpracht des ganzen Orchesters; er erfüllt, was er im Kopfsatz verweigerte. Phasen der Zurücknahme verortet er an anderen Schlüsselstellen: Zum Seitengedanken leitet nach einem Abbruch ein Klarinettensolo über, das Flöte und Oboe weiterführen; außer einem kurzen, fanfarenartigen Aufschwung bleibt seine Gangart ruhig, der Schwung für kurze Zeit gebremst.

Warum werfen Sie in die idyllisch heitere Stimmung, mit der sich der erste Satz einführt, die grollende Pauke, die düstern lugubren Töne der Posaunen und der Tuba? Wäre der später nachfolgende Ernst [...] nicht auch ohne diese, Schlimmes kündenden Töne motiviert? Soll das Graziöse mit dem Starken durch das Unheimliche vermittelt werden?

Vinzenz Lachner an Johannes Brahms, August 1879

[...] sage ich, dass ich sehr gewünscht und versucht habe, in jenem ersten Satz ohne Posaunen auszukommen. [...] Aber ihr erster Eintritt, der gehört mir, und ihn und also auch die Posaunen kann ich nicht entbehren. Sollte ich jene Stelle verteidigen, müsste ich weitläufig sein. Ich müsste bekennen, dass ich nebenbei ein schwer melancholischer Mensch bin [...].

Johannes Brahms an Vinzenz Lachner, August 1879

Dem Adagio wurde nicht dem tiefen Gehalt entsprechend applaudiert, es bleibt aber doch der musikalisch wertvollste Satz.

Carl Ferdinand Pohl
nach der Uraufführung

Man vergisst das Material, weiß nicht, ob da gesungen, gespielt oder gemalt wird, sondern fühlt sich ins Schöne eingetaucht. Wenn ich dieses gewisse Gruseln kriege, auch bei ganz heiteren Stellen, dann weiß ich, dass ich es mit dem Besten zu tun habe.

Otto Dessoff, Uraufführungsdirigent der Ersten, über Brahms' Zweite Symphonie

Knapp vor der Mitte des Finales greifen die Posaunen wieder ein. Ihrem ersten Einsatz folgt eine Passage in langsamerem Tempo; ihr zweiter Einsatz führt zur Wiederkehr des Hauptthemas. Mit jedem weiteren Erscheinen wandelt sich ihr Charakter: Aus den Stamminstrumenten der Trauermusik werden Verstärker des Orchesterklangs auch in jubelnden Passagen. Brahms' Zweite ist weder eine Finalsymphonie, bei der wie in Beethovens Fünfter oder Neunter alles auf das Schlusstück zuläuft, das damit die wichtigste Position erhält. Sie gehört aber auch nicht zu dem Typus, bei dem sich das Wesentliche im ersten Satz sammelt, den die anderen dann in ihren verschiedenen Charakteren umgeben oder umkreisen. Als eine Symphonie nach Beethoven zeigt sie, dass es nach dessen Neunter einen Weg nicht nur der Expansion und Entgrenzung, sondern auch der Intensivierung gab.

Deren Wesenszüge verdeutlichen die mittleren Sätze. Der zweite, langsame setzt in entrückter Tonart wie ein Trauermarsch an, dessen verschobene Akzente man nicht sofort erkennt. Er ist aus den Angeln des Metrums gehoben, wird dann von innigem Gesang und einem vervielfachten Ruf abgelöst: eine Fülle von Gedanken in einem einzigen Thema. Der zweite Ausdrucksbereich beginnt in schwebendem Zwölfachtel-Takt, wird aber vom Posaunenklang bald dramatisiert. Die gegensätzlichen Themen und Bewegungen durchdringen sich. In manchen Interpretationen wirkt das Adagio wie das dramatische Zentrum der Zweiten. Der dritte Satz erzeugt Intensität dadurch, dass er drei verschiedene Tanztypen als Variationen über ein thematisches Grundmodell zu einer knappen virtuellen Szene verdichtet. Die motivische Basis dafür bildet die Umkehrung des Themenzugs vom Beginn des ersten Satzes. – Man wird bei konzentriertem Hören die fragenden Einwürfe auch nach dem schwungvollen Schluss kaum vergessen. Im Vergleich zum Utopie-Pathos in Beethovens Neunter, das alles Bedrückende wegwischen will, bleibt Brahms verhaltener, realistischer. »Freudentöne« zaubern den Abgrund, an dem man steht, nicht weg. Aber sie eröffnen eine Perspektive, die jener nicht verschlingen kann. Im Jahr 1936 war dies eine aktuelle Botschaft.



ONO SPA

Schenken Sie einen Day Spa 80 €

du kommst zurück zu dir

THE MANDALA HOTEL | POTSDAMER PLATZ | BERLIN
FON 030 590 05 11 00 | WWW.ONOSPA.DE

ONO SPA

Ein Programm
von Deutschlandradio

Deutschlandradio Kultur

Das Konzert im Radio.



Konzert
Di bis Fr, So • 20:03

Oper
Sa • 19:05

In Concert
Mo • 20:03

bundesweit und werbefrei

UKW, DAB+, Kabel, Satellit, Online, App
deutschlandradiokultur.de



Die Künstler

TUGAN SOKHIEV

ist seit September 2012 Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des DSO. Seit 2008 leitet er nach drei Jahren als Erster Gastdirigent in gleicher Position das Orchestre National du Capitole de Toulouse; im Januar 2014 wurde er zum Musikdirektor des Moskauer Bolschoi-Theaters berufen; regelmäßig steht er am Pult des Philharmonia Orchestra. Sokhiev hat die international renommierten Orchester, u. a. die Wiener und Berliner Philharmoniker, das Leipziger Gewandhausorchester, das Concertgebouworkest Amsterdam und das Chicago Symphony Orchestra dirigiert. Eine enge Zusammenarbeit verbindet ihn seit seiner Studienzeit bei Ilja Musin mit dem Mariinsky-Theater St. Petersburg und seit 2010 auch mit der Wiener Staatsoper. Im Juni 2014 veröffentlichte Sony Classical den Livemitschnitt von Prokofjews ›Iwan der Schreckliche‹ mit dem DSO unter seiner Leitung.



JEAN-YVES THIBAUDET

trat mit dem DSO zuletzt im November 2012 in Camille Saint-Saëns ›Ägyptischem Konzert‹ auf. Seit gut dreißig Jahren konzertiert der französische Pianist, der mit fünf Jahren mit dem Klavier- und Geigenspiel begann, mit neun Jahren erstmals öffentlich auftrat und als Zwölfjähriger an das Pariser Conservatoire aufgenommen wurde, weltweit als Solist bei renommierten Orchestern und als engagierter Kammermusiker. Er pflegt das überlieferte Repertoire von seiner bekannten und unbekannt Seite, setzt sich für zeitgenössische Werke und die Musik des 20. Jahrhunderts vom Jazz bis zur Moderne ein und wirkte bei exponierten Filmmusiken mit. Für seine Verdienste wurde er u. a. mit den Victoires de la Musique und von der französischen Regierung 2001 als Chevalier, 2012 als Officier des Ordre des Arts et des Lettres ausgezeichnet.



Das DEUTSCHE SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

hat in den 68 Jahren seines Bestehens das Berliner Musikleben und das kulturelle Ansehen der Stadt wesentlich geprägt. Gegründet wurde es 1946 vom Rundfunk im amerikanischen Sektor (RIAS). Bereits unter seinem ersten Chefdirigenten Ferenc Fricsay erwarb sich das damalige Radio-Symphonie-Orchester Berlin (RSO) international einen ausgezeichneten Ruf durch seinen transparenten und flexiblen Klang, seine Stilsicherheit, sein Engagement für die Gegenwartsmusik und seine Offenheit für mediale Chancen. Nach Lorin Maazel, Riccardo Chailly, Vladimir Ashkenazy, Kent Nagano und Ingo Metzmacher ist Tugan Sokhiev seit 2012 Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Orchesters. Das DSO ist ein Ensemble der roc berlin in der Trägerschaft von Deutschlandradio, der Bundesrepublik Deutschland, dem Land Berlin und dem Rundfunk Berlin-Brandenburg.



Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

**Chefdirigent und
Künstlerischer
Leiter**
TUGAN SOKHIEV

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

Ehrendirigenten
Günter Wand †
Kent Nagano

1. Violinen

Wei Lu
1. Konzertmeister
NN
1. Konzertmeister
NN
Konzertmeister
NN
stellv. Konzertmeister
Olga Polonsky
Ingrid Schliephake
Isabel Grünkorn
Ioana-Silvia Musat
Mika Bamba
Dagmar Schwalke
Ilja Sekler
Pauliina Quandt-
Marttila
Nari Brandner
Nikolaus Kneser
Michael Mücke
Elsa Brown
Ksenija Zečević

2. Violinen

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

Bratschen

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

Violoncelli

Mischa Meyer
1. Solo
NN
1. Solo
Dávid Adorján
Solo
Adele Bitter
Andreas
Lichtschlag
Mathias Donderer
Thomas Rößler
Catherine Blaise
Claudia Benker
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
NN
stellv. Solo
Frauke Leopold
Frauke Ross
Piccolo

Oboen

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

Klarinetten

NN
Solo
NN
Solo
Richard
Obermayer
stellv. Solo
Bernhard Nusser
Joachim Welz
Bassklarinetten

Fagotte

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

Hörner

Barnabas Kubina
Solo
Paolo Mendes
Solo
Ozan Cakar
stellv. Solo
D. Alan Jones
Georg Pohle
Joseph Miron
NN

Trompeten

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

Posaunen

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

Tuba

Johannes Lipp

Harfe

Elsie Bedleem
Solo

Pauken

Erich Trog
Solo
Jens Hilse
Solo

Schlagzeug

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

Kaffee trinken und
Zeitung lesen ist
eine wunderbare
Kombination.
Eine Zeitung sollte
unabhängig sein.
Und der Kaffee fair
gehandelt.

tazpresso



Darum gibt es jetzt
das tazpresso-Abo.
www.taz.de/tazpressoabo

taz.die taz

Was für eine

HEUTE IN DER TAZ