

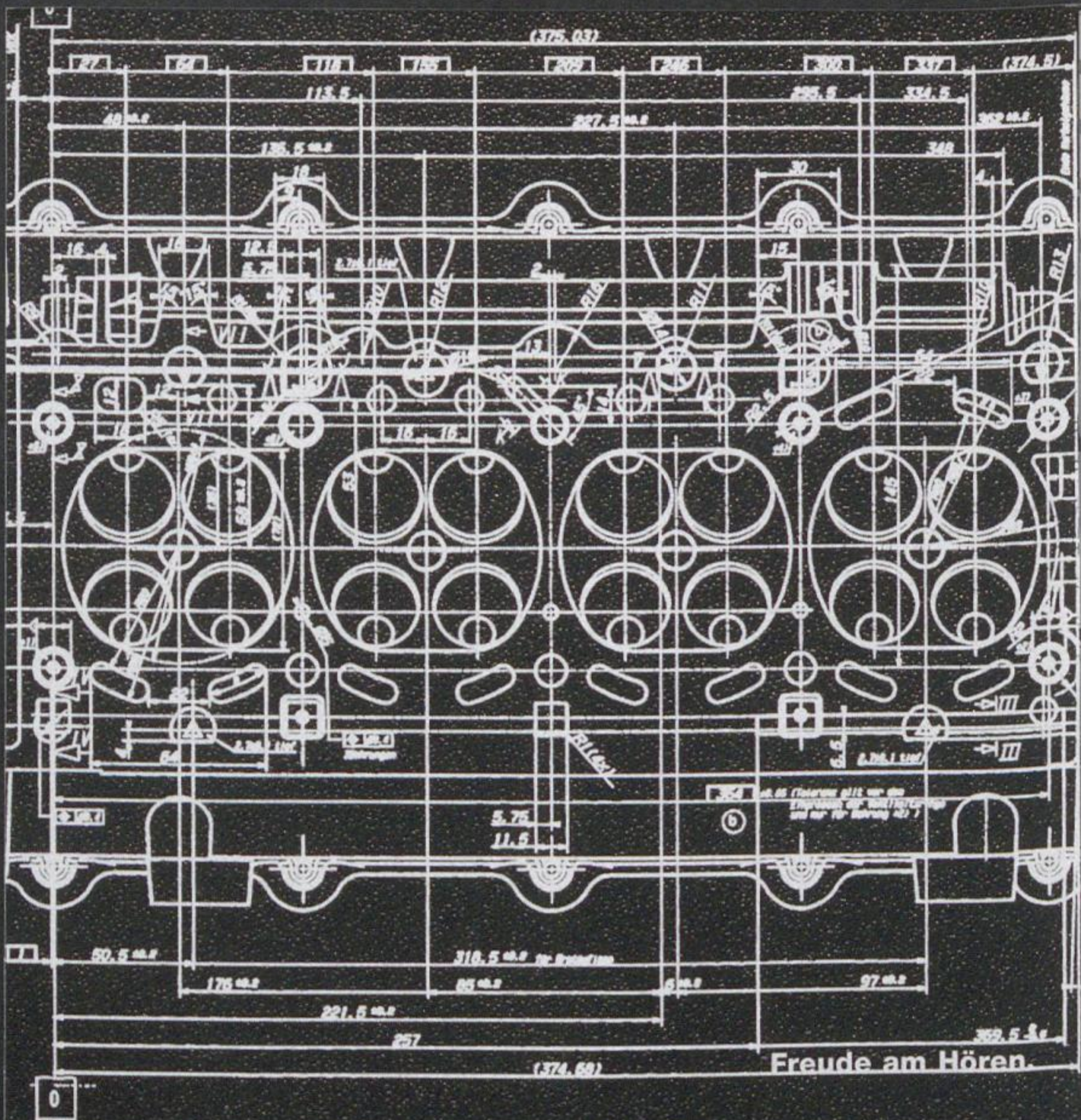
Spielzeit

2001/2002



DRESDNER
PHILHARMONIE

5. Zyklus-Konzert



**BMW Group
Niederlassung
Dresden**

Dohnaer Str. 99
01219 Dresden
Tel. (03 51) 2 85 25 -0
Fax (03 51) 2 85 25 92
www.bmwdresden.de

Freude am Fahren

www.heimrich-hannot.de

Sonnabend

9. Februar 2002, 19.30 Uhr

Sonntag

10. Februar 2002, 19.30 Uhr

Festsaal des Kulturpalastes

5. Zyklus-Konzert

DIE ROMANTIK DES 20. JAHRHUNDERTS

Dirigent

Marek Janowski

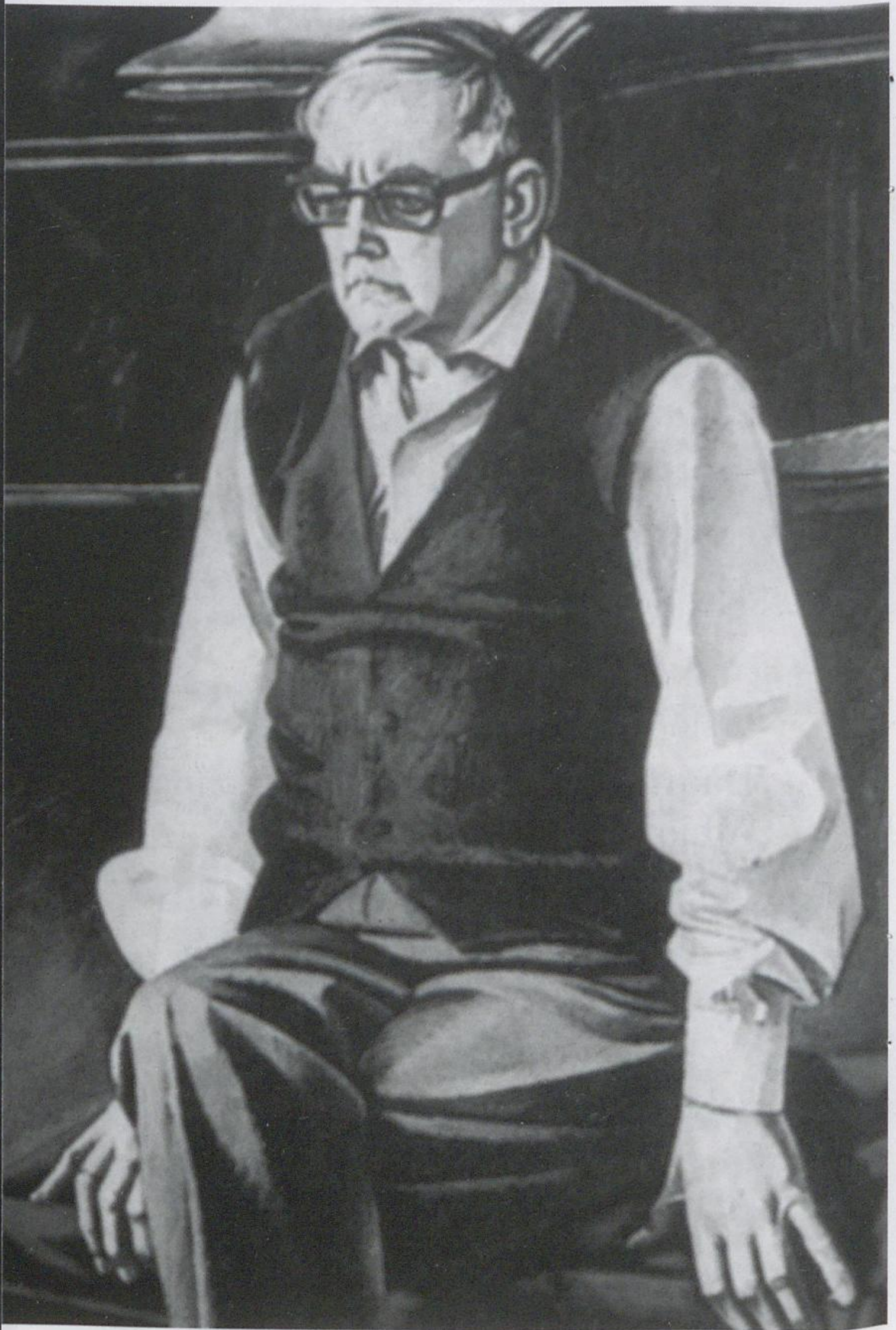
Solisten

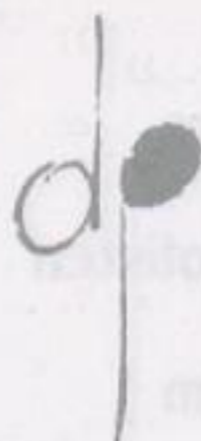
Dagmar Schellenberger, Sopran

Albert Dohmen, Baß

Schostakowitsch;
Gemälde von
T. Salachow
Schostakowitsch
beschäftigte sich in sei-
nen Spätwerken immer

wieder mit den Fragen
des Todes, in seiner
Sinfonie Nr. 14 erstmals
auch das eigene
Schicksal betrachtend.





Programm

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 36

Adagio molto – Allegro con brio

Larghetto

SCHERZO Allegro

Allegro molto

PAUSE

Dmitri Schostakowitsch (1906 – 1975)

Sinfonie Nr. 14 op. 135

für Sopran, Baß und Kammerorchester

nach Gedichten von Federico García Lorca,

Guillaume Apollinaire, Wilhelm Küchelbecker

und Rainer Maria Rilke

1. DE PROFUNDIS Adagio (Baß)
2. MALAGUEÑA Alegretto (Sopran)
3. LORELEY Allegro molto (Sopran/Baß)
4. DER SELBSTMÖRDER Adagio (Sopran)
5. AUF WACHT I Allegretto (Sopran)
6. AUF WACHT II (SEHEN SIE, MADAME!) Adagio (Sopran/Baß)
7. IM KERKER DER SANTÉ Adagio (Baß)
8. ANTWORT DER ZAPOROGER KOSAKEN
AN DEN SULTAN VON KONSTANTINOPEL Allegro (Baß)
9. AN DELWIG Andante (Baß)
10. DER TOD DES DICHTERS Largo (Sopran)
11. SCHLUSS-STÜCK Moderato (Sopran/Baß)

Zwei international
geschätzte Sängersolisten
mit weitgefächertem
Repertoire

Solisten

Dagmar Schellenberger, Sopran, studierte an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden. Schon frühzeitig kam

sie durch Harry Kupfer ins Ensemble der Komischen Oper Berlin, an der sie sich ein weitgefächertes Repertoire erarbeiten konnte. Darunter befinden sich die großen Partien ihres Faches, so von Monteverdi, Händel und Gluck. Ebenso aber auch Partien aus Mozart-Opern (wie *Fiordiligi*, *Donna Elvira* und *Figaro-Gräfin*), aus Strauss-Opern (*Arabella*, *Capriccio-Gräfin*, *Marschallin*), aus Wagner-Opern (*Elsa*, *Eva*) oder auch die *Agathe* („*Freischütz*“) und die *Antonia* („*Hoffmanns Erzählungen*“). Sie gastiert auf zahlreichen Opernbühnen und in etlichen Konzertsälen der Welt unter namhaften Dirigenten und gehörte u. a. auch dem Künstlerensemble an, mit dem 1997 die Dresdner Philharmonie unter der Leitung von Ralf Weikert die Gesamtaufnahme von Eugen d'Alberts Oper „*Die toten Augen*“ eingespielt hat.

Die Sängerin hat in ihrer Laufbahn etliche Schallplattenaufnahmen vorlegen können (so bei EMI, Capriccio, Philips, Berlin Classics) und war an zahlreichen Rundfunk- und Fernsehproduktionen beteiligt.



Albert Dohmen, Baß-Bariton, kann auf eine langjährige internationale Karriere zurückblicken, deren bisheriger Höhepunkt sein Wozzeck bei den Salzburger Oster- und Sommerfestspielen 1997 mit den Berliner bzw. Wiener Philharmonikern (Claudio Abbado) war. Als Bühnen- und Konzertsänger gastiert er unter den renommiertesten Dirigenten an den großen Häusern in Europa und Übersee mit einem sehr weitgefächerten Repertoire, das von Mozart, Beethoven und Weber über Richard Wagner, Paul Dukas, Richard Strauss, Alban Berg, Paul Hindemith bis in die Moderne reicht. Er etablierte sich als einer der führenden Voten seiner Generation, so im kompletten Ring-Zyklus in Triest, Genf, Catania, in Zukunft auch an der Deutschen Oper Berlin, an der Wiener Staatsoper und an der Nederlandse Opera Amsterdam. Unter seinen zahlreichen CDs sei vor allem auf die Aufnahme von Zemlinskys „Florentinischer Tragödie“ (Concertgebouw-Orkest unter R. Chailly) und die Einspielungen von „Frau ohne Schatten“, „Fidelio“ und „Meistersinger“ (Sir G. Solti) hingewiesen.





„Zwischen Uhr und Bett“,
Selbstbildnis von
E. Munch nach überstan-
dener Krankheit im Alter
von 76 Jahren (1940)

Die für Munch entschei-
denden dualistischen
Mächte von Leben und
Tod sind in diesem Bild
gegenwärtig.

Thema der Zyklus-Konzerte



DRESDNER
PHILHARMONIE

Man mag sich fragen, was an den Werken dieses Programms romantisch ist, etwa das Werk des Klassikers par excellence Beethoven oder gar das Werk eines Vertreters der Moderne: Schostakowitsch? Und doch dürfen wir bemerken, wie sich hier zwei Pole berühren, die bei aller Gegensätzlichkeit doch wohl mehr Gemeinsamkeiten – nicht nur in musikalischer Denkweise – aufzeigen, als uns auf den ersten Blick bewußt ist. Das aber ist schließlich für alles, was wir unter der „Romantik des 20. Jahrhunderts“ verstehen wollen, von gewisser Bedeutung. Schon in unseren bisherigen Konzerten der diesjährigen Zyklus-Reihe waren wir versucht aufzuzeigen, daß es uns keineswegs um die „blaue Blume“

DIE ROMANTIK DES 20. JAHRHUNDERTS

der Romantik geht, um eine verklärte Lebensweise und Gefühlswelt fernab jeder Realität, sondern sehr wohl um die musikalische Schilderung bestimmter Aspekte unseres menschlichen Lebens, um Werden und Sein, um unsere Befindlichkeit und um Denken und Sehnen in unserer, sehr diesseitigen Welt. Schon Beethoven gehörte zu den Kunstschöpfern, die sich nicht blindlings einem Schicksal ergeben wollten. Auch wenn seine 2. Sinfonie noch nicht unbedingt zu den Werken zu zählen ist, in denen er einen Weg „durch Nacht zum Licht“ aufzeigt oder kraftvoll „dem Schicksal in den Rachen greift“, so sind doch Ansätze vorhanden, die das „Ich“ in den Mittelpunkt stellen. Auch Schostakowitsch sieht sich, den Menschen, dieses Mal aber den leidenden und sterbenden, nicht mehr – wie von der Partei einst gefordert – den heldischen, bereit, sich für eine Idee zu opfern, auch nicht den Revolutionär, für eine „gute Sache“ streitend. In seiner 14. Sinfonie nimmt er sich der schweren Stunde des Einzelnen an und der Frage, die sich mancher Mensch stellen wird, wenn das letzte Stündlein geschlagen hat: warum und wofür. Was ist daran romantisch? Nichts! Aber es ist unser Leben und künstlerisch geformt der letzte Moment.

„... dem Schicksal in den

Rachen greifen ...

... das Leben

tausendmal leben ...“

Thema
der Zyklus-Konzerte





Ludwig van Beethoven

Als knapp Dreißigjähriger trat Ludwig van Beethoven erstmals als Komponist einer Sinfonie, seiner ersten, an die Öffentlichkeit. Das war im Jahre 1800 in einer sogenannten „Akademie“. Solche Akademien waren öffentliche Konzertveranstaltungen, die oftmals von den Komponisten „zum eigenen Vorteil“ veranstaltet wurden, in der Hoffnung, daß nach Abdeckung der notwendigen Ausgaben auch noch ein Reinerlös übrig bleiben würde. Eine Verlagsveröffentlichung erfolgte 1801. Seine ersten beiden Klavierkonzerte hingegen – vermutlich zu gleicher Zeit, Mitte der 90er Jahre, entstanden – wurden etwas früher aufgeführt, durch den Komponisten selbst, aber auch erst 1801 gedruckt. Vorher hatte sich Beethoven nur mit kammermusikalischen Formen beschäftigt und vornehmlich für „sein“ Instrument, das Klavier, komponiert. Vor allem wohl wollte er erst noch lernen und kompositorische Sicherheit erlangen, sich mit dem Wiener klassischen Stil seiner gewaltigen Vorbilder Haydn und Mozart besser vertraut machen, ehe er daran ging, sich die größeren orchestralen Formen zu erschließen.

1792 war der junge Beethoven aus seiner Vaterstadt Bonn nach Wien gekommen, um – vor allem – bei Joseph Haydn die „Komposition zu erlernen“. Haydn hingegen hatte nicht genügend Zeit für seinen neuen Schüler, war er doch eher damit beschäftigt, seine Blicke auf London zu richten (erste Londonreise 1791, zweite 1794). Beethoven fand aber auch andere Lehrer (Johann Schenk, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri) und vervollkommnete sich als Komponist. Doch als Pianist hatte er bereits recht frühzeitig für einiges Aufsehen gesorgt und konnte – mit guten Empfehlungen versehen – in den Wiener Adelskreisen bald schon Einlaß finden. Er stellte sich in dem damals immer wieder ausgeübten Pianistenwettbewerb den berühmten Klavierspielern. Der seinerzeit über-

geb. vermutl.
16. 12. 1770
in Bonn (Taufe 17.12.);
gest. 26. 3. 1827
in Wien

erster Unterricht
beim Vater und
bei Chr. G. Neefe

1792 Wien
Unterricht bei Haydn,
Albrechtsberger, Salieri

1796
Reisen: Prag, Dresden,
Leipzig, Berlin

1800
Uraufführung
1. Sinfonie

1802
„Heiligenstädter Testa-
ment“ (Gehörleiden)

1809
Aussetzung eines
Jahresgehalts durch
aristokratische Freunde,
um Beethoven an Wien
zu binden

1818
völlige Ertaubung

1819
Ehrenmitglied der Lon-
doner Philharmonischen
Gesellschaft

1824
Uraufführung
9. Sinfonie

Ludwig van Beethoven,
Ölgemälde eines
Unbekannten (1800)

Handwritten text in German, likely a letter or manuscript, written in cursive script. The text is dense and covers most of the page.

Beethovens Handschrift
der ersten Seite seines
„Heiligenstädter
Testaments“,
niedergeschrieben
für die Brüder
Karl und Johann

mächtige Abbé Gelinek meinte bei einer solchen Gelegenheit, er werde den klavierspielenden jungen Mann „zusammenhauen“, nahm dann aber höchst erstaunt zur Kenntnis, daß „in dem jungen Menschen der Satan“ stecken müsse. „Nie hab ich so spielen gehört ... er bringt auf dem Klavier Schwierigkeiten und Effekte hervor, von denen wir uns nie etwas haben träumen lassen.“ Beethoven arbeitete mit einer wahren Besessenheit und von starkem Selbstbewußtsein getragen, sich Wien als Künstler erobern zu können. Und als er 1801 sich seinem Freund Nikolaus von Zmeskall gegenüber äußerte, daß die Kraft die Moral solcher Menschen sei, die sich vor anderen auszeichnen, „und sie ist auch die meinige“, sehen wir einen Menschen in seinem ersten Wiener Jahrzehnt, der voller weitgreifender Pläne steckt, eine Kämpfernatur, mit der er sich möglichst die ganze Welt erobern möchte. Erfolge auf diesem Weg hatte er jedenfalls schon aufzuweisen. „... man accordirt nicht mehr mit mir, ich fordere und man zahlt ...“ schrieb der Komponist über die Beziehungen zu seinen Verlegern. „... ich kann sagen, daß ich mehr Bestellungen habe, als es fast möglich ist, daß ich machen kann.“ So spricht ein Künstler, der wirklich bereits das Recht hat, mit sich und seinem Fleiß zufrieden zu sein, der mit gewissem Stolz seine ersten zehn Wiener Schaffensjahre überschaut (ein Dutzend Klaviersonaten, zwei Klavierkonzerte, drei Violin- und Cellosonaten, zahlreiche weitere Kammermusikwerke und eine Sinfonie), aber doch immer noch an einem Anfang steht.

Der erste wirkliche Schicksalsschlag deutete sich aber schon an, eine beginnende Ertaubung. In einem Brief an Franz Gerhard Wegeler, seinem Jugendfreund aus Bonn, schrieb Beethoven (in der ihm eigenen Schreibweise) bereits 1801 (29. Juni): „... mein Gehör ist seit 3 Jahren immer schwächer geworden. ... meine ohren, die sau-



sen und Brausen tag und Nacht fort; ... seit 2 Jahren fast meide ich alle gesellschaften, weils mir nun nicht möglich ist, den Leuten zu sagen, ich bin Taub, hätte ich irgend ein anderes Fach, so giengs noch eher, aber in meinem Fach ist das ein schrecklicher Zustand, dabey meine Feinde, deren Anzahl nicht geringe ist, was würden diese hiezu sagen ... Was es nun werden wird, das weiß der liebe Himmel. ... Ich will ... meinem Schicksale trotzen.“ Der Mensch Beethoven beugte sich nicht, er litt, kämpfte, aber arbeitete, schuf neue Werke und entwickelte zunehmend einen eigenen kompositorischen Stil, der ihn bald über seine Zeitgenossen herausheben sollte. Und man darf auch nicht übersehen, daß seine selbstkritische Haltung zum eigenen Schaffen ein harter Maßstab war. Kompositionen, die er nicht selbst als völlig gelungen ansah, gab er nicht heraus, jedenfalls noch nicht. Erst viel später erschienen kleinere Gelegenheitswerke, dann aber auch ohne Opusnummern. So waren die jetzigen „Sachen“ wahrlich keine Werke eines Anfängers, sondern bereits ausgereifte Kompositionen eines wirklich reifen Meisters. Das schließt nicht aus, daß auch diese Handschrift sich immerfort weiterentwickelte bis zu immer neuen Höhen, z. B. einer späteren 5., einer 9. Sinfonie, einer „Missa solemnis“ oder den letzten Streichquartetten.

Und so liegt es in der Natur der Sache, daß wir versucht sind, Beethoven nur an seinen späteren, völlig ausgereiften Werken zu messen, an seiner kämpferisch-kraftvollen Ausdrucksweise, an seinem Gespür für dramatische Spannungen, an einer Überhöhung musikalischer Gegenpole und an seiner „Durch-Nacht-zum-Licht“-Musikanschauung. Hören wir aber bewußt auf seine „frühen“ Werke, so bemerken wir sehr schnell, daß sie sich neben denen seiner namhaften Vorgänger keineswegs verbergen müssen, ja in diesem Sinne nicht nur eigenständige Meister-

Als sein Opus 1 veröffentlichte Beethoven drei Klaviertrios 1795, die kurz vorher bei einer Privataufführung beim Fürsten Lichnowsky außerordentliches Aufsehen erregt hatten.

Aufführungsdauer:
ca. 32 Minuten

werke sind, sondern sogar Ansätze seiner späteren Musiksprache in sich tragen.

Seine Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 36 gehört in diese Kategorie. Und doch haben seine Zeitgenossen bemerkt, daß hier etwas anderes, Bemerkenswertes, zumindest Ungewohntes entstanden war. „Überkünstlich“ schrieb ein Rezensent und gesteht damit – vorwurfsvoll zwar – eine gewisse Ratlosigkeit ein. Auf alle Fälle fiel dieses Werk gegenüber den Zeitgenossen aus dem Rahmen des Üblichen. Beethoven setzte sich natürlich längst über die einfache Erfüllung formaler Gesetzmäßigkeiten hinweg und gab sich selbst aus eigenen künstlerischen Bedürfnissen heraus eigene Gesetze, sprengte aber keinesfalls – so sehen wir es heute – grundsätzliche Regeln. Es war noch nicht die „Eroica“, die etwas später folgte, aber doch schon die Nachbarschaft des c-Moll-Klavierkonzertes und des „Prometheus“-Balletts, Werke, die weitreichendere Ausdrucksmittel verwendeten. Aber künstlich wirkt auf uns Heutige wahrlich nichts an der natürlich strahlenden „Zweiten“. Übrigens auch hier erscheinen uns die „Ich-bin“-Formeln im allerersten Fortissimoschlag und zu Beginn des Schlußsatzes erkennbar zu werden.

Obwohl es seine Zeitgenossen nicht wissen, schon gar nicht werten konnten, entstand diese Sinfonie in einer Zeit, als sich die beginnende Ertaubung Beethovens bereits deutlich bemerkbar machte, ja zur Gewißheit wurde. Beethoven

Zeitgenössische Ansicht
von Heiligenstadt
bei Wien;
Hier komponierte
Beethoven
einen Hauptteil
seiner 2. Sinfonie.

komponierte große Teile im Sommer und Frühherbst 1802 in Heiligenstadt, einem Ort nahe Wien. Es war die Zeit, als die persönliche Verzweiflung einen ersten Höhepunkt erreicht hatte und Beethoven sein erschütterndes „Heiligenstädter Testament“ schrieb. („O ihr Menschen die ihr mich für Feindseelig störisch oder Misanthropisch haltet ... ihr wißt nicht die geheime ursache von dem, was euch so scheintet ...“) Von alledem ist nichts in diesem Werk zu hören, im Gegenteil, ein rechter Frohsinn liegt darüber, eher Freude am Leben. Im Schlußsatz könnte bestenfalls herauszuhören sein, was Beethovens natürliche Triebfeder war: „... ich will dem schicksaal in den rachen greifen, ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht – o es ist so schön das Leben tausendmal leben ...“ (Brief an Wegeler, 16. November 1801). Und dieses Leben besingt der Komponist, ein heiteres, freies, schönes, nicht von Schmerz und Hoffnungslosigkeit geplagtes Leben.

Gemeinsam mit einer erneuten Aufführung der 1. Sinfonie, der ersten Aufführung des 3. Klavierkonzertes in c-Moll und des Oratoriums „Christus am Ölberg“ fand die Uraufführung der 2. Sinfonie in einer großen Akademie am 5. April 1803 im Theater an der Wien unter Beethovens Leitung statt.

Das Beethoven-Haus
in Heiligenstadt,
wo 1802 vermutlich
das „Heiligenstädter
Testament“ verfaßt
wurde.



14



15

Gesang auf ein heiteres,
freies, schönes, nicht von
Schmerz und Hoffnungslosigkeit
geplagtes Leben

1. SATZ
Adagio molto
3/4-Takt
Allegro con brio
4/4-Takt, D-Dur

2. SATZ
Larghetto
3/8-Takt, A-Dur

3. SATZ
SCHERZO Allegro
3/4-Takt, D-Dur

Sinfonie Nr. 2 D-Dur

Zur Musik

Die langsame Einleitung, voller aktiver Akzente oder Orchesterschläge, weist bereits auf den Gegensatz innerhalb des Werkes zwischen gebieterischem Ernst und edlem, innigem Gesang hin. Mit dem schnellen Teil intoniert das Hauptthema einen frohgemuten, unternehmungslustigen Ansatz, und im zweiten, marschartigen Thema wird allmählich Energie aufgebaut. Der Komponist nimmt im Durchführungsteil – erstmals so deutlich in seinem Schaffen – das Hauptthema in einzelne Motive und Splitter auseinander und treibt diese in eine echte sinfonische Auseinandersetzung. Reprise und Coda kehren immer deutlicher den Signal- und Marschcharakter der Themen hervor und führen so zu jugendlich-freudigem Schluß.

Welchen Gegensatz zeigt doch dieser langsame, gefühlstiefe Satz, der mit vollem Recht große Beliebtheit erlangt hat. Das sanft dahinschreitende Hauptthema erscheint geradezu als Ableitung aus dem Seitenthema des 1. Satzes zu erwachsen, und das innig schwärmende zweite Thema (E-Dur) ist Ausdruck reinen, erfüllten Glücks (ob hier vielleicht doch der Gedanke an ein „zauberisches Mädchen ...“, das mich liebt und das ich liebe“ – die „Unsterbliche Geliebte“ – hineingespielt hat?).

Zum ersten Mal bezeichnet Beethoven einen sinfonischen Tanzsatz als Scherzo. Die Zeit der lieblichen Menuette ist gänzlich vorbei. Noch ist die sarkastische Bitterkeit späterer Scherzi nicht zu spüren, doch von kräftigem, auch deftigem Humor ist der Satz geprägt. Zwischen den Instrumenten fliegen kleine Motive wie Bälle umher, mit dynamischen Überraschungen

Dmitri
Schostakowitsch



DRESDNER
PHILHARMONIE

gewürzt. Gemütlich läßt sich das Trio (Holzbläser; D-Dur) an, wird von heftigem Donnerwetter (Streicher; Rückung nach Fis) unterbrochen und in friedlichem Miteinander beendet (D-Dur).

Heftig, hart zupackend beginnt der Schlußsatz. Ich bin!. Doch dann huschen Violinfiguren vorbei, als sei nichts geschehen. Es herrscht ein ausgesprochener Buffo-Ton. Alle Kontraste sind buffoneske Parallelen zu den Konflikten der ersten beiden Sätze. Überraschungen bietet auch die Coda. Heftige Fortissimoschläge fahren in das fröhliche Treiben. Nach der Schrecksekunde quirlt es weiter und führt zu einem heiteren, kraftvollen Schluß.

4. SATZ
Allegro molto
Alla-breve-Takt, D-Dur

Besser Hören – Aktiver Leben

Wir freuen uns auf Ihren Besuch!

HÖRGERÄTE

KLAUS DIPPE

gegenüber dem
Hauptbahnhof:

Reitbahnstraße 36
01069 Dresden

Tel. 0351 / 495 50 15
Fax 0351 / 496 12 00

Meisterbetrieb der Bundesinnung der Hörgeräteakustiker
Mitglied der Fördergemeinschaft »Gutes Hören«

Einer der genialsten Komponisten
des 20. Jahrhunderts
mit einem umfangreichen Œuvre
in allen Genres

Dmitri Schostakowitsch
mit dem
englischen Komponisten
Benjamin Britten,
dem er seine
14. Sinfonie
gewidmet hat

Zweifellos ist Dmitri Schostakowitsch einer der genialsten Komponisten des 20. Jahrhunderts, nicht nur der sowjetischen Musik, sondern einer Musik, die der ganzen Welt gehört. Er ist einer jener seltenen Schöpfernaturen, deren Werke wohl zum ewigen Bestand der Musik gehören werden. In seinem Vaterland wurde er geliebt und geehrt. Ebenso aber wurde er gescholten und gemaßregelt. Er galt den Mächtigen als Aushängeschild für Weltoffenheit und schien – zeitweise zumindest – in die innere Emigration zu entfliehen, sich den Mächtigen entziehen zu wollen.

Als Sohn einer Amateurpianistin und eines musikbegeisterten Ingenieurs trat er, neunzehn-

Dmitri Schostakowitsch



jährig bereits Absolvent des damals Petrograder Konservatoriums (Meisterklasse Maximilian Steinberg, Tonsatz; Solistenklasse Leonid Nikolajew, Klavier), 1926 mit einer fulminanten Erstlingssinfonie an die Öffentlichkeit, ein Jahr später auch als brillanter Konzertpianist und Preisträger beim 1. Internationalen Chopin-Wettbewerb in Warschau. Über 21 Jahre – von 1937 bis 1958 – wirkte er als Professor für Instrumentation und Kompositionslehre am Leningrader Konservatorium, 1943 – 1948 als solcher auch in Moskau. 1939 – 1948 war er Direktionsmitglied im Komponistenverband, 1957 bis 1968 Sekretär des Komponistenverbandes, Träger höchster Auszeichnungen der Sowjet-

geb. 12. (25.) 9. 1906
in St. Petersburg;
gest. 9. 8. 1975
in Moskau

1919
Studienbeginn
am Petrograder
Konservatorium

1926
Erste Sinfonie
(Diplomarbeit)

1930 – 1932
„Lady Macbeth von
Mzensk“ (UA 1934)

1936
Beginn einer Kampagne
gegen Schostakowitsch
(Prawda-Artikel „Chaos
statt Musik“)

1937
Professur für Komposition
(Leningrader
Konservatorium)

1939
Mitglied des
sowjetischen
Komponistenverbandes

1941
Siebente Sinfonie
(„Leningrader“)

1943
Professur am Moskauer
Konservatorium

1948
erneute Kritik der Partei
am Schaffen des
Komponisten

1959
USA-Reise



union, Mitglied schwedischer, italienischer, deutscher, amerikanischer, englischer Akademien der Künste und Wissenschaften, Ehrendoktor der Universitäten von Oxford und Dublin, 1962 Mitglied des Obersten Sowjets bis an sein Lebensende.

Sein Weltruhm gründete sich auf ein Monument von fünfzehn Sinfonien, auf sechs, rasch ins Weltrepertoire gelangte Solokonzerte (je zwei für Klavier, Violine, Violoncello), einen wahren Mikrokosmos von fünfzehn Streichquartetten und seine vielgespielte Klavier- und Kammermusik. Neben seiner rein instrumentalen, „absoluten“ Musik findet sich ein weites Feld von „angewandter“ Musik, vokal-instrumental gemischten Werken und Werkgattungen unterschiedlichster Art: Opern und Tanzdramen, Chorwerke, Lied-Romanzen und -Satiren, Schauspiel- und Filmmusiken. Zumeist waren es Auftragswerke, vielfach im Dienst staatspolitischer Manifestation, Klangvisionen von Krieg und Frieden, von Menschenrechten und Minderheitenschutz. (Ideengüter, die Schostakowitsch auch als Delegierter auf Weltfriedenskongressen vertrat, in New York ebenso wie in Warschau oder Wien.) Aus seiner „musique engagée“ erwachsen dem Komponisten zuzeiten Verdikte hüben, Verkennungen drüben: Schostakowitsch, Komponist in seiner Zeit, ein Kapitel Musiker-Schicksal mehr neben den Schicksalen eines Schönberg, Bartók, Hindemith und anderer in ost- und westlichen Bereichen.

Mit seiner 1. Sinfonie erreichte der junge Schostakowitsch rasch eine ganz ungewöhnliche Berühmtheit in seiner Heimat, bald auch über die Grenzen hinaus, als sich Bruno Walter, Leopold Stokowski oder Arturo Toscanini für das Werk einsetzten. Doch der junge Mann hatte Zweifel an seiner Berufung zum Komponisten, arbeitete einige Jahre lang nur als Pianist und komponierte wenig. Unter diesem Wenigen



aber ist die späterhin sehr erfolgreiche Oper „Die Nase“ (1927/28) zu finden. Und er komponierte immer weiter, nicht zuletzt gestärkt durch Freunde.

Sehr wach nahm er die politischen, geistigen und künstlerischen Tendenzen in seiner Umgebung auf und teil an den experimentellen Versuchen zahlreicher Künstler, sich eine neue Welt zu erschließen. 1934 wurde seine Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ aufgeführt, ein Werk, das seine kompositorische Entwicklung, ja sein weiteres Leben gründlich verändern sollte. Durch die Verwendung von unterschiedlichen Stilmitteln, eben auch von experimentell neuen zu einer sehr gemischten – man möchte sagen: pluralistischen – Tonsprache, geriet er auf den Weg, der ihn von der stalinistischen Doktrin eines „sozialistischen Realismus“ weit entfernte. Wenn auch heute diese Oper durchaus als ein musiktheatralisches Schlüsselwerk des 20. Jahrhunderts angesehen werden kann, reagierte seinerzeit die Partei prompt. In einem Prawda-Artikel (1936) wurde ihm „Chaos statt Musik“ vorgeworfen, so daß er in ständiger Angst leben mußte, der „Säuberung“ Stalins zum Opfer zu fallen.

Aus ähnlichen Schmähschriften – immerhin kam darin die offizielle Meinung der Machthaber zum Ausdruck – waren sehr rasch Verfolgungen, sogar Verhaftungen und gelegentlich Todesurteile erwachsen. Wirkliche Begründungen für staatsfeindliche Haltungen waren schnell zu finden. Unter einem solchen Druck wurde „Lady Macbeth“ abgesetzt und erst 1963 in einer überarbeiteten Fassung unter anderem Titel („Katerina Ismailowa“) erneut inszeniert. Nach diesem Debakel mit seiner Oper zog der Komponist sogar weitere Werke zurück und begann in neueren Werken, seine ästhetischen Ansichten zu verdecken und die kompositionstechnischen Mittel zu verändern. Die radikalen Positionen der zwanziger Jahre schienen für ihn

Der Prawda-Artikel sollte ein Exempel statuieren, um auch anderen Künstlern den „rechten Weg“ in Richtung einer sozialistisch-realistischen Kunstauffassung zu weisen. Darin heißt es unter anderem:

„Das Publikum wird von Anfang an mit absichtlich disharmonischen, chaotischen Tönen überschüttet ... Alles ist grob, primitiv und trivial. ... Die Musik schnattert, stöhnt und keucht. ... Der Komponist ... kümmert sich nicht um die Erwartungen der sowjetischen Kultur, die jede Form von Grobheit aus der Kunst und jede Form von Wildheit aus den letzten Winkeln unseres Leben verbannen möchte. ... Dieses Spiel kann böse enden.“

urplötzlich keine Zukunft mehr zu haben. Er konzentrierte sich jetzt eher auf die Ausarbeitung eines klareren, ansprechenderen Stils mit Rückwendung auf klassische Vorbilder. Was anfangs noch als Kompromiß erschien, als „die schöpferische Antwort eines sowjetischen Künstlers auf eine berechtigte Kritik“ (Prawda), entwickelte sich bald schon zu einem zur Reife strebenden Personalstil seiner späteren, introspektiven Werke. Und doch blieb Schostakowitsch immer wieder staatspolitischen Anfeindungen ausgesetzt. Noch nach dem Kriege wurde er einer abstrakten, emotionslosen Musiksprache verdächtigt sowie angeblich neoklassizistischer Tendenzen als „Mittel zur Flucht vor der Wirklichkeit“. Aber er hatte seinen Standpunkt gefunden: „Eine willkürliche Auslegung des Formalismus-Begriffs ... diskreditiert in den Augen der Gesellschaft häufig das künstlerische Suchen der Komponisten, bremst es und unterbindet es gelegentlich sogar ganz.“ Aber es gab auch immer wieder Anerkennungen für seine Leistungen. 1937 wurde Schostakowitsch zum Kompositionslehrer an das Konservatorium berufen, in dem einmal sein eigener künstlerischer Weg begann. Als Professor am Leningrader Konservatorium durchlebte er die schreckliche Kriegszeit. Seine Siebente, die sogenannte „Leningrader“ Sinfonie, entstand ganz unter diesem Eindruck des eigenen Erlebnisses. In den 40er Jahren übernahm er dann die Komponistenklasse des Moskauer Konservatoriums. Aber eine tiefe Angst lebte in ihm weiterhin und bestimmte damit auch über lange Zeit seine kompositorische Haltung, die sich mehr an der „gesunden, verständlichen und realistischen Tradition“ der russischen Musik orientieren mußte. Und immer war es eine rechte Gratwanderung. Einerseits durfte er nicht das „weise“ Urteil der Partei in Frage stellen, andererseits konnte und wollte er aus dem eigenen, ästhetisch begründeten Denkschema



nicht völlig heraustreten. Er suchte nach einem Mittelweg und gab sich redliche Mühe, entfernte Anklänge an „avantgardistisch“ oder „formalistisch“ verschiebene Experimente zu vermeiden. Aber allein die ersten Reaktionen auf seine lichte 9. Sinfonie lehrten ihn, wie starr die orthodoxe Kunstkritik noch immer war. Natürlich hatte er für eine gewisse Verwirrung gesorgt, als er 1945 den „großen Sieg“ nicht mit einer pathetischen Vokalsinfonie bejubelte, sondern freundlichste Unterhaltung lieferte, durch die ein wenig Wiener Klassik hindurchschimmerte. Und so wurde dieses geistfunkeln-de Orchesterwerk, die knappste und luzideste seiner Sinfonien, sogar mit dem Bannfluch einer „Formalismus“-Spielerei bedacht. Und nun wartete er acht lange Jahre, bis er sich in die Lage versetzt fühlte, eine weitere Sinfonie zu konzipieren. Und das geschah erst nach Stalins Tod (1953).

1948 wurde Schostakowitsch erneut gemaßregelt, gemeinsam mit Prokofjew und Chatschaturjan. Seine Neunte brachte ihm die ungeheuerlichen „Prawda“- und ZK-Verweise des „Automatismus“, des „Manierismus“ und gar der „Frivolität“ ein. Er beantwortete dies, um sich zu schützen, mit einem neuen Werk in demonstrativer Demut vor der großen Partei und schuf das Oratorium „Lied von den Wäldern“, eine Verherrlichung der stalinistischen Aufbauleistung. Selbst noch in der sogenannten „Tauwetter“-Periode nach Stalins Tod ebte der „Formalismusstreit“ nicht ab. Nun aber war Schostakowitsch zum wirklichen Kampf bereit, nicht in der politischen Arena, sondern mit seinen Waffen, der Musik. Er verwendete z. B. in neuen Schöpfungen ältere Fragmente aus seinen Arbeiten, solche, die seinerzeit offen kritisiert worden waren und weichte damit Verkrustungen auf, die ihn eigentlich hindern sollten, „modern“ zu sein. Seine Tonsprache wurde immer selbstbewußter, wußte er sich

Übrigens fand die „Neunte“ ihren Weg in die westliche Welt und damit zur eigentlichen Weltgeltung über die frühzeitige Erstaufführung durch die Dresdner Philharmonie unter Heinz Bongartz im Jahre 1947.

Als loyaler Bürger seines Landes nahm Schostakowitsch auch offizielle Pflichten wahr, u. a. als Sekretär des Komponistenverbandes und ab 1962 als Mitglied des Obersten Sowjets.



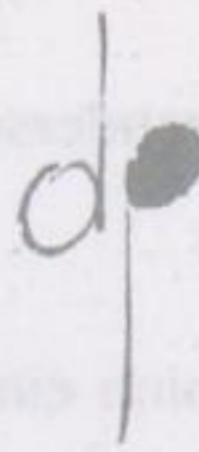
Schostakowitsch bei der Lektüre der „Prawda“, 1965

doch auf einem richtigen Weg. Ältere, seinerzeit abgelehnte Werke kamen wieder in die Programme. Seine Oper „Die Nase“ durfte sogar wieder aufgeführt werden (1974).

Ungeachtet der mannigfachen Auseinandersetzungen mit dem sowjetischen System blieb Schostakowitsch zeitlebens ein unverbrüchlich loyaler Bürger seines Landes. So komponierte er immer wieder „linientreue“ Werke in verständlicherer Tonsprache. Allerdings gab er seine künstlerische Integrität niemals in einer ihm unverantwortlich erscheinenden Weise preis.

Daß er quasi bis zuletzt tonal komponierte, als habe es in unserem Jahrhundert keine geradezu umstürzlerischen Musikauffassungen gegeben, heißt keineswegs, daß er in einer veralteten Musiksprache stehengeblieben sei. Er stellte die Ton- und Harmoniebezogenheit auf eine völlig eigenständige Weise in Frage, verfremdete sie z. B. mit chromatischen Eintrübungen, zerlegte seine melodisch gebundenen Motive in kleinste Partikel, rhythmisierte sie neu und entwickelte sowohl hart schlagende als auch weich klingende Episoden, die, in einen Kontext gebracht, die Besonderheit, die Individualität seiner Musik ausmachen. Oft zeigte sich der Komponist in seinen Werken ironisch-satirisch, nahezu sarkastisch und mit einem bis zur Groteske reichenden Humor, dann wiederum lyrisch-empfindsam oder heiter-vergnügend, immer aber so maßvoll gebändigt, daß seine eigene humanistisch-ethische Haltung gewahrt blieb. Schostakowitsch kam aus der musikalischen Tradition Mussorgskis, dessen Realismus vor allem die Körperhaftigkeit der Musik aufgezeigt hatte und wollte den „Ton“ Gustav Mahlers treffen, modern sein, ohne modernistisch zu wirken. Diese Haltung prägt seine Musik bis zum letzten Ton.

Schostakowitsch gehörte zu den Komponisten, die alle Genres bedienen können. Er liebte sowohl die kleine, kammermusikalische Form und



bedachte sie reich. Er komponierte exzellente Klaviersachen – u. a. auch für Kinder –, war aber ebenso in den großen sinfonischen, vokalsinfonischen und theatralischen Formen mit großer Sicherheit und absolutem Selbstverständnis tätig. So sind allein 15 Sinfonien entstanden, ein Œuvre ohnegleichen.

Unter seinen Sinfonien befinden sich einige, die – aus unterschiedlichen Gründen – das gesungene Wort einbeziehen und in denen die menschliche Stimme ihren Platz gefunden hat, wie die der Oktober-Revolution geweihte Zweite von 1927 oder die dem 1. Mai gewidmete Dritte von 1929. Viele der nachfolgenden Sinfonien waren reine Orchesterwerke, und erst in seiner Sinfonie Nr. 13 (1962) verwendete er wieder das Wort. Hier genügte dem Komponisten nicht mehr eine wortlose Darstellungsweise. Sein Thema war ihm zu wichtig. Es sollte nicht bis zur Unverständlichkeit verschleiert bleiben, sondern sich in gewisser Deutlichkeit öffnen. Schostakowitsch wollte verstanden werden.

Hatte die 13. Sinfonie noch ein politisches Thema, eines, das anklagend völlig nach außen gerichtet war, sollte die Sinfonie Nr. 14 durchaus auch einen nach innen gerichteten Aspekt beinhalten, zumindest die Befindlichkeit ihres Schöpfers andeuten. Und so entstand erneut ein vokalsinfonisches Werk (mit Sopran- und Baßsolo). Schostakowitsch wählte Texte berühmter Dichter, in denen vom Tod geredet wird, wie dieser sich in verschiedenen Gestalten und Situationen darstellt. Daraus stellte der Komponist eine Abfolge zusammen und vertonte diese Gedichte in jeweils selbständigen Sätzen, die in ihrer Gesamtheit als eine „Sinfonie des Todes“ erscheinen mag. Es handelt sich um Gedichte von Federico García Lorca (1898 – 1936), dem berühmten Spanier, Lyriker und Dramatiker, der von Francos Guardia Civil ermordet wurde; von Guillaume Apollinaire

Die 13. Sinfonie auf ein Gedicht von Jewgenij Jewtuschenko behandelte zwar das grausame Juden-gemetzel durch die SS (1941) in der Felsen-schlucht von Babi Jar bei Kiew, zielte aber in gleichem Maße auch auf die sowjetische Gegenwart. Schostakowitsch praktizierte in der Verkleidung vergangener Ereignisse gewissermaßen eine Art zivilen Ungehorsams.

Aufführungsdauer:
ca. 45 Minuten

Musikalische Auseinandersetzung
mit dem Tod, in der
damaligen Sowjetunion ein Wagnis
mit ungewissem Ausgang

Das Orchester besteht aus neunzehn Streichern und mehreren Schlaginstrumenten, darunter auch so klangvolle Instrumente wie Glocken, Vibraphon und Xylophon und zusätzlich die empfindsame Celesta.

(1880 – 1918), als Sohn einer Polin und eines italienischen Offiziers in Rom geboren, der eigentlich Wilhelm Apolinaris de Kostrowitzki hieß und als französischer Dichter und Vorläufer der Surrealisten zu Ruhm und Ehre gelangte; von Wilhelm Küchelbecker (1797 – 1846), einem russischen Lyriker und Freund Puschkins, der 1825 nach dem sogenannten Dekabristen-Aufstand lebenslang nach Sibirien verbannt wurde, und schließlich von Rainer Maria Rilke (1875 – 1926), dem aus Prag stammenden sehr einflußreichen Dichter deutscher Sprache, dessen vielfach von Todessehnsucht gekennzeichneten Motive anregend auf andere Künstler gewirkt haben.

Im Gegensatz zu seinen früheren Sinfonien verwendete Schostakowitsch dieses Mal ein kammermusikalisches Instrumentarium. Es mag uns durchaus erscheinen, als wollte er damit eine gewisse Intimität erzeugen, sich völlig auf sein Innenleben konzentrieren. Doch das war ihm nicht genug, denn er betrachtete sein persönliches Schicksal immer im Spiegel seiner Zeit und war immer geneigt, nach größeren Antworten zu suchen, auch nach solchen, die in seiner doktringeprägten Zeit unliebsam, sogar gefährlich waren. Er wußte, aus Erfahrungen gewitzt, auch hier wieder manches zu verschleiern. So ist neben dem eigenen Tod auch – und besonders – der gewaltsame, durch fremde Hand herbeigeführte, gemeint: „Ich protestiere nicht gegen den Tod“, sagte er viel später, „sondern gegen die Henker, die an Menschen die Todesstrafe vollziehen ... Besäße ich Apollinaires Talent, hätte ich mich mit solchen Versen an Stalin gewandt. Ich tat es mit meiner Musik.“

Der Gedanke, ein solches Werk zu schreiben, das sich so intensiv mit dem Tod beschäftigt, kam Schostakowitsch schon 1962, während er Modest Mussorgskis Vokalzyklus „Lieder und Tänze des Todes“ orchestrierte, doch bisher hatten sich sowjetische Künstler nicht mit diesem Thema



beschäftigt, und so benötigte er eine gewisse Zeit, sich an ein solches Vorhaben zu wagen. Seit 1966 war er fast ständig krank. Vielleicht hat er sich deshalb nicht nur hier, sondern auch in anderen Werken seiner letzten Schaffensperiode verschiedentlich ahnungsvoll diesem Thema genähert. Aber es war und blieb für Schostakowitsch ein reines Abenteuer, von dem er nicht wußte, wie es ausgeht. Deshalb deklarierte er seine 14. Sinfonie – z. B. in einem „Prawda“-Interview – als ein Werk, das „dem Kampf um die Befreiung der Menschheit“ gewidmet sei.

Die Uraufführung fand am 1. Oktober 1969 in Leningrad statt und wurde, wenn man so sagen kann, am 6. Oktober in Moskau wiederholt. Rudolf Barschai leitete das Moskauer Kammerorchester. Die Aufführungen gerieten zu einem großen Erfolg, „obwohl Zweifel angebracht sind, ob alle Zuhörer das schwierige Werk voll begriffen haben“, meine Krzysztof Meyer in seiner Schostakowitsch-Biographie. Doch eines war auffällig, diese Sinfonie hat keine Proteste von offizieller Seite hervorgerufen.

Sinfonie Nr. 14

Zum Werk

Versuchen wir, einige Momente der meist poetisch verdichteten, weniger in einer äußeren Handlung „greifbaren“ Verse und ihrer Vertonung wiederzugeben: Das erste Gedicht, DE PROFUNDIS (Aus der Tiefe), gleicht einem Prolog, der nicht nur den „ewigen Schlaf“ der Heißverliebten unter dem trockenen Erdreich des heißen Andalusiens, sondern der Verstorbenen überhaupt besingt. Im zweiten Lorca-Gedicht, MALAGUEÑA, tritt dann der Tod als unerbittliche und stets gegenwärtige Gestalt in Erscheinung („Seht den Tod ein- und ausgehn in der Taberne.“). Die alte romantische Ballade

Werkbeschreibung
leicht gekürzt
und verändert dem
„Konzertbuch Orchester-
musik P – Z“,
S. 220 – 222,
entnommen, Autor:
Hans-Peter Müller



Ilja Repin
„Die Zaporoger Kosaken,
einen Brief an den
türkischen Sultan
verfassend“ (1880 – 91)

von der LORELEY (Apollinaire) erhält hier durch die Auseinandersetzung zwischen der verführerischen, „blonden Hexe“ und dem strengen und finsternen Bischof mit seinen drei Rittern neue dramatische Akzente. Als die traurig gestimmte Loreley schließlich ihre leuchtenden Augen, ihr goldstrahlendes Haar auf der spiegelnden Fläche des Wassers erblickt, stürzt sie sich, die von ihrem Geliebten verlassen wurde, in die Fluten des Rheins. Auf dem Grabhügel des SELBSTMÖRDERS wachsen drei Lilien, deren Schönheit ebenso verflucht ist wie sein einstiges Leben („Aus meiner Wunde steigt eine ... Die zweite entwächst meinem Herzen ... Die dritte ... erwächst meinem Mund. Sie wachsen und blühen auf meinem vereinsamten Grab.“). AUF WACHT I (Appolinaire) schildert die kalte und nach dem Leben trachtende Liebe des Todes zu seinem Opfer auf dem Schlachtfeld („Er muß heute abend sterben den Tod im Schützen-graben“). Ganz anders in der Diktion ist die kurze, vom Dichter bewußt ironisch „überzeichnete“ Beschreibung jener MADAME (AUF WACHT II; Apollinaire), die nur eine „Kleinigkeit“, nämlich ihr Herz verloren hat und die auflacht über „die Liebe, die dort für den Tod gegeben“. Der unbekannte Häftling im Gefängnis, in der SANTÉ (Apollinaire), steht als Symbol für diejenigen, die aufrecht in ihrer Gesinnung blieben, doch nun mit verzweifelten Herzen in diesen Grüften leiden. Das einzige, was dem im Dunkeln schmach-

tenden heldenhaften Menschen blieb, ist sein Verstand, der ihn dazu befähigt, kurz vor dem Tode noch einmal über das nützlich verbrachte Leben nachzudenken („Im stillen hier, ganz allein in der Zelle: ich und mein klarer Verstand“). Die ANTWORT DER ZAPOROGER KOSAKEN ... (Apollinaire) ist eine bittere und zornige Anklage gegen den türkischen Sultan, einen machtgierigen und blutrünstigen Herrscher. Was in dem bekannten Gemälde des russischen Malers Repin noch eine Apotheose des Gelächters bleibt, wird hier mit drastischen Worten zu einer herausfordernden Kampfansage zugespitzt: „Der du schlimmer als Barrabas bist“. Das vom freiheitlichen Geist der Dekabristenzeit durchwehte Gedicht O DELWIG (Küchelbecker) ist ein erhabener Gesang auf „erhabene und kühne Taten“. Wenn alle Gleichgesinnten im Bund zusammenstehen und „wenn die Geißel des Gerechten die Schurken weist in ihre Schranken“, wird der Tag nicht fern sein, bis „die Tyrannei beginnt zu wanken“. Requiemartig beschließen zwei zutiefst nachsinnende und tragisch akzentuierte Rilke-Verse die Sinfonie, wobei aus TOD DES DICHTERS noch der Glaube an das Leben spricht, das von dem Dahingeshiedenen geliebt wurde und von dem er nun mit „seinen Sinnen abgerissen“ ist. Er fühlte sich eins mit ihm und allen Schönheiten, die es ihm bot („... denn Dieses: diese Tiefen, diese Wiesen und diese Wasser waren sein Gesicht“), so daß es nur seine Maske ist, „die nun bang verstirbt“. Im letzten Gedicht heißt es lakonisch und mit bezwingender Direktheit: „Der Tod ist groß. Wir sind die Seinen lachenden Munds. Wenn wir uns mitten im Leben meinen, wagt er zu weinen mitten in uns.“ Die poetische Dichte und Schönheit dieser Verse erfaßt Schostakowitsch kongenial, ohne sentimentale Gefühlsregung, ausdrucksstark, voller Glauben an das Leben (und – möchte man diesem Artikel hinzufügen – an die eigene Kraft, das Unausweichliche zu bestehen).

Adaption der Originaltexte

und deutsche Fassung

der Teile 1 bis 9

von Jörg Morgener

Texte

DE PROFUNDIS

Federico García Lorca

Einhundert heiß Verliebte schlafen
für immer,
schlafen unter der trocknen Erde.
Rot sind die langen Straßen,
die Straßen von Andalusien.
Grüne Olivenbäume bei Córdoba
sich neigen.
Dort stehen hundert Kreuze,
daß wir sie nicht vergessen.
Einhundert heiß Verliebte schlafen
für immer.

MALAGUEÑA

Federico García Lorca

Seht den Tod ein- und ausgehn in
der Taberne.
Nachtschwarze Pferde und finstere
Seelen
durchschreiten die Schatten der
Gitarre.
Es duftet berauschend nach Salz
und Fieber
aus allen Blüten des Meeres.
Der Tod, er geht ein und geht aus,
er geht aus und geht ein, der Tod
in der Taberne.

LORELEY

Apollinaire nach Clemens Brentano

Zu der blonden Hexe kamen
Männer in Scharen,
die vor Liebe zu ihr fast wahnsin-
nig waren.
Es befahl der Bischof sie vor sein
Gericht,
doch bewog ihn zur Gnade ihre
Schönheit so licht.

„Loreley, deine Augen, die so viele
gerühret,

welcher Zauber hat sie nur zum
Bösen verführet?“

„Laßt mich sterben, Herr Bischof,
verdammt ist mein Blick.

Wer mich nur angeschauet, kann
nimmer zurück.

Meine Augen, Herr Bischof, sind
schreckliche Flammen.

Laßt mich brennen am Pfahl, denn
ihr müßt mich verdammen!“

„Loreley, wie soll ich dich verdam-
men, wenn mein Herz
für dich steht in Flammen: heile
du meinen Schmerz!“

„Sprecht nicht weiter, Herr Bischof,
laßt euch nicht von mir rühren,
denn Gott hat euch bestimmt,
mich zum Tode zu führen.

Fort von hier zog mein Liebster,
hat sich von mir gewandt,
ist von dannen geritten in ein an-
deres Land.

Seither trauert mein Herze, darum
muß ich verderben.

Wenn ich nur in mein Antlitz seh',
möchte ich sterben,

Fort von hier zog mein Liebster,
nun ist alles so leer,

sinnlos ist diese Welt. Nacht ist
rings um mich her!“

Der Bischof läßt kommen drei
Ritter: „Ihr Treuen,

bringt mir diese ins Kloster, dort
soll sie bereuen.

Geh' hinweg, Loreley! Falsche
Zauberin du,

wirst als Nonne nun finden im
Gebet deine Ruh'!“

Mühsam sieht man sie dort einen
Felsweg beschreiten.

Und sie spricht zu den Männern,
die ernst sie begleiten:



zur Sinfonie Nr. 14

„Auf der Höhe des Felsens will ich
einmal noch stehn
und das Schloß meines Liebsten
von ferne nur sehn.

Und sein Spiegelbild laßt mich zum
letzten Male betrauern,
danach könnt ihr mich bringen in
Klostermauern!“

Und ihr Haare fliegt im Winde,
seltsam leuchtet ihr Blick,
und es rufen die Ritter: „Loreley,
zurück!“

„Auf dem Rheine, tief drunten,
kommt ein Schifflein geschwommen,
drinnen steht mein Geliebter, und
er winkt, ich soll kommen!

O wie leicht wird mein Herze!
Komm, Geliebter mein!“

Tiefer lehnt sie sich über und
stürzt in den Rhein.

Und ich sah sie im Strome, so ruhig
und klar,
ihre rheinfarbenen Augen, ihr sonni-
ges Haar.

DER SELBSTMÖRDER

Apollinaire

Drei Lilien schmücken in Demut
mein kreuzloses Grab.

Drei Lilien, bedeckt mit Gold, das
vom Winde verstreut auf den Wegen.
Leis' glänzen sie auf, wenn die
nachtschwarzen Wolken sie tränken
mit Regen

und ragen in einsamer Schönheit,
voll Stolz wie der Könige Stab.

Aus meiner Wunde wächst eine
den Strahlen der Sonne entgegen,
da entfaltet sich blutend die Lilie,
die Schrecken mir gab.

Drei Lilien schmücken in Demut
mein kreuzloses Grab.

Drei Lilien, bedeckt mit Gold, das
vom Winde verstreut auf den Wegen.
Die andere Lilie dem Herzen ent-
wächst, das geht leidend zugrunde
von Würmern zerfressen. Die dritte
der Lilien entwächst meinem Munde.
Sie wachsen und blühen auf mei-
nem vereinsamten Grab.

Ihre Schönheit ist nur ein Fluch,
wie das Schicksal ihn meiner Ver-
gänglichkeit gab.

Drei Lilien schmücken in Demut
mein kreuzloses Grab.

AUF WACHT I

Apollinaire

Er muß heute abend sterben den
Tod im Schützengraben,
mein kleiner Sturmsoldat, dessen
müde Augen

Tag für Tag nur zur Verteidigung
des Ruhmes taugen.

Für Ruhm allein ist er nicht mehr
zu haben.

Er muß heute abend sterben den
Tod im Schützengraben,
mein kleiner Sturmsoldat, mein
Bruder du, mein Glück.

Und weil er sterben muß, will ich
heute abend schön sein,
auf meinen Brüsten soll leuchten
der Flammenschein,

zerschmelzen soll mein Blick die
schneebedeckten Höhen,
und wie ein Band von Gräbern wird
mein Gürtel sein.

In tiefer Sünde wie im Tode will ich
schön sein,

weil er heute sterben muß, im
Graben dort allein.

Der Abend brüllt wie dunkle Kühe,
es flammen Rosen,

und blaue Fittiche verzaubern meinen Blick.

Der Stundenschlag der Liebe, ein fieberndes heißes Kosen.

Der Sichelschlag des Todes, ein letzter Gruß zurück.

So wird er heute sterben, so wie die dunklen Rosen,
mein kleiner Sturmsoldat, mein Bruder du, mein Glück.

AUF WACHT II

(SEHEN SIE, MADAME!) Apollinaire

Madame haben eben irgend etwas verloren ...

Pah! Kleinigkeit! Ach, es war nur mein Herz,
und glaub mir, ganz leicht aufzuheben.

Einmal gab ich's her, einmal nahm ich's zurück,
ja, so ist das Leben.

Er lag da im Schützengraben. Ich lache laut!

Und ich lache laut um die Liebe, die dort für den Tod gegeben.

IM KERKER DER SANTÉ

Apollinaire

Man zog mich völlig aus und schloß mich in den Kerker ein.

Das Schicksal blieb vor meiner Tür. Im Dunkel ich allein.

Wo seid ihr Freunde, euer Sang, ihr Mädchenlippen rot.

Hier wölbt sich über mir das Grab, hier wartet nur der Tod.

Nein, ich bin nicht der, als der ich einst geboren:

hier bin ich Nummer Fünfzehn, für alle Zeit verloren.

In einem Graben wie ein Bär geh' ich im Kreis, im Kreis umher.

Der Himmel lastet schwer, ich seh' ihn nimmermehr.

In einem Graben wie ein Bär geh' ich im Kreis umher.

Warum, o mein Gott? Du kennst meinen Schmerz,

denn du hast ihn mir gegeben.

Erbarm dich, erbarm dich meiner Leiden,

sieh, mein Antlitz fast ohne Leben!

Erbarm dich all der armen Herzen, die hier im Dunkel des Kerkers schlagen,

nimm von mir den Kranz, mit Dornen besät,
und laß meinen Geist nicht verzagen!

Der Abend naht lautlos, und plötzlich über mir Licht, das die Dunkelheit bannt.

Im stillen hier, ganz allein in der Zelle:

ich und mein klarer Verstand.

ANTWORT DER

ZAPOROGER KOSAKEN AN DEN SULTAN VON KONSTANTINOPEL

Apollinaire

Der du schlimmer als Barrabas bist und gehört wie ein Höllendrachen, Beelzebub ist dein Freund, und du frißt

nichts als Unflat und Dreck in den Rachen,

abscheulich dein Sabbath uns ist.

Du verfaulter Kadaver von Saloniken, blutiger Traum ohne Sinn,

deine Augen, zerstothen von Piken:



deine Mutter, die Erzbuhlerin,
sie gebar dich stinkend in Koliken.
Henkersknecht von Padolien! Du
träumst von Pein.
Schorf und Wunden, Eitergeschwü-
ren.
Arsch der Stute, Schnauze vom
Schwein!
Alle Arznei soll nur schüren
Pest und Aussatz in deinem Gebein.

AN DELWIG

Wilhelm Küchelbecker

O Delwig, delwig! Was ist der Lohn
für meine Taten, für mein Dichten?
Wo bleibt der Trost für die Bega-
bung,
zwischen Verbrecherpack und Wich-
ten?
Doch wenn die Geißel des Gerechten
die Schurken weist in ihre Schran-
ken,
erbleichen sie, und die Gewalt
der Tyrannei beginnt zu wanken.
O Delwig, Delwig! Was zählt Ver-
folgung?
Unsterblichkeit ist doch der Lohn
erhabener und kühner Taten,
der Preis für des Gesanges süßen
Ton.
Denn unvergänglich ist der Geist,
das freie, freudig-stolze Wesen,
das Bündnis, das die Menschen eint,
die von den Musen auserlesen.

DER TOD DES DICHTERS

Rainer Maria Rilke

Er lag. Sein aufgestelltes Antlitz war
bleich und verweigernd in den
steilen Kissen,
seitdem die Welt und dieses von-
ihr-Wissen,
von seinen Sinnen abgerissen,
zurückfiel an das teilnahmslose Jahr.
Die, so ihn leben sahen, wußten
nicht,
wie sehr er Eines war mit allem
diesen;
denn Dieses: diese Tiefen, diese
Wiesen
und diese Wasser waren sein
Gesicht.
O sein Gesicht war diese ganze
Weite,
die jetzt noch zu ihm will und um
ihn wirbt;
und seine Maske, die nun bang
verstirbt,
ist zart und offen wie die Innenseite
von einer Frucht, die an der Luft
verdirbt.

SCHLUSS-STÜCK

Rainer Maria Rilke

Der Tod ist groß.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben
meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns.

6. Philharmonisches Konzert

und

6. Zyklus-Konzert

Vorankündigung

6. Philharmonisches
Konzert
KONZERT ZUM DRESDNER
GEDENKTAG

Mittwoch, 13. 2. 2002
20.00 Uhr*

A2, Freiverkauf

Donnerstag, 14. 2. 2002
19.30 Uhr

A1, Freiverkauf

Festsaal des
Kulturpalastes

Musik-Kurs
jeweils 18.00 Uhr

*Das Konzert am
13. Februar 2002 wird
von DeutschlandRadio
Berlin original übertra-
gen und vom MDR
Kultur am 17. Februar
2002, 19.30 Uhr, als
Aufzeichnung gesendet.

Ludwig van Beethoven
Egmont-Ouvertüre f-Moll op. 84

Frank Martin
Sechs Monologe aus „Jedermann“

Jean Sibelius
Sinfonie Nr. 4 a-Moll op. 63

Dirigent
Marek Janowski

Solist
Bo Skovhus, Bariton

6. Zyklus-Konzert
Sonnabend, 2. 3. 2002
19.30 Uhr
B, Freiverkauf

Sonntag, 3. 3. 2002
19.30 Uhr
C2, Freiverkauf

Festsaal des
Kulturpalastes

Musik-Kurs
jeweils 18.00 Uhr

Ludwig van Beethoven
Klavierkonzert Nr. 1 C-Dur op. 15

Alexander Skrjabin
Sinfonie Nr. 2 c-Moll op. 29

Dirigent
Dmitri Kitajenko

Solist
Peter Rösel, Klavier

seit 1833

Pestel **Optik**

Inh. Gabriele Göhler

*Erfolgreich durch
Engagement für gutes Sehen*

Königsbrücker Straße 58
01099 Dresden

Telefon 03 51 / 8 04 15 69
Tel./Fax 03 51 / 8 01 11 71

Mo - Fr 9.00 - 19.00 Uhr
Sa 9.00 - 13.00 Uhr

Impressum · Kartenservice

Ton- und Bildaufnahmen während des Konzertes
sind aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet.

Programmblätter der Dresdner Philharmonie
Spielzeit 2001/2002

Chefdirigent und Künstlerischer Leiter:
Marek Janowski

Intendant: Dr. Olivier von Winterstein

Erster Gastdirigent: Juri Temirkanow

Ehrendirigent: Prof. Kurt Masur

Text und Redaktion: Klaus Burmeister; innerhalb des Ar-
tikels „Schostakowitsch, Sinfonie Nr. 14“ wurde der Text-
abschnitt „Zum Werk“ dem „Konzertbuch Orchestermusik
P - Z“, S. 220 - 222, entnommen (leicht gekürzt und
verändert)

Foto-Nachweis: Dagmar Schellenberger, Bühnen- und
Konzertagentur Marianne Böttger Berlin; Albert Dohmen,
Theateragentur Dr. Germinal Hilbert München

Grafische Gestaltung, Satz, Repro:
Grafikstudio Hoffmann, Dresden; Tel. 0351/843 55 22
grafikstudio.hoffmann@t-online.de

Anzeigen: Sächsische Presseagentur Seibt, Dresden;
Tel./Fax 0351/31 99 26 70 u. 317 99 36
presse.seibt@gmx.de

Druck: Stoba-Druck GmbH, Lampertswalde;
Tel. 035248/814 68 · Fax 035248/814 69

Blumenschmuck und Pflanzendekoration zum Konzert:
Gartenbau Rülcker GmbH

Preis: 1,50 €

www.dresdnerphilharmonie.de
ticket@dresdnerphilharmonie.de

Kartenverkauf und
Information:

Besucherservice der
Dresdner Philharmonie
im Kulturpalast
am Altmarkt

Öffnungszeiten:
Montag bis Freitag
10 - 19 Uhr;
an Konzertwochenenden
auch Sonnabend
10 - 14 Uhr

Telefon
0351/486 63 06 und
0351/486 62 86
Telefax
0351/486 63 53

Kartenbestellungen
per Post:

Dresdner Philharmonie
Kulturpalast
am Altmarkt
PSF 120 424
01005 Dresden

HÖRGERÄTE KAHL

Horst Kahl
Hörgeräte-Akustiker-Meister

www.hoergeraete-kahl.de

E-Mail: info@hoergeraete-kahl.de

Unsere Leistungen:

- kostenloser Hörtest und Beratung
- Lichtsignalanlagen für Türklingel und Telefon
- Beratung und Service zu implantierbaren Hörgeräten
- Service für Cochlea Implant Nucleus und Bionics



01159 Dresden, Rudolf-Renner-Straße 30

Mo bis Fr 9.00–13.00 Uhr ☎ (03 51) 421 54 57
Mo, Mi bis Fr 14.00–18.00 Uhr Fax (03 51) 421 71 08

01309 Dresden, Naumannstraße 3

Ärztehaus Blasewitz, Haus 2

Mo bis Fr 9.00–13.00 Uhr ☎ (03 51) 314 23 03
Mo, Di, Do 14.00–18.00 Uhr
Fr 14.00–17.00 Uhr

01705 Freital, Dresdner Straße 243

Mo bis Fr 9.00–12.30 Uhr ☎ (03 51) 649 31 03
13.30–17.00 Uhr
und nach Vereinbarung

Änderung

Verehrte Konzertfreunde,

Albert Dohmen hat aus Krankheitsgründen leider absagen müssen. Wir freuen uns, an seiner Stelle

Peter Klaveness

begrüßen zu können.

Peter Klaveness, Baß, in den USA geboren, in Norwegen aufgewachsen, studierte Physik an der Universität in Trondheim. Danach kehrte er nach Kalifornien zurück, arbeitete mehrere Jahre in seinem Beruf als Physiker, bereitete jedoch zur selben Zeit den Beginn seiner Laufbahn als Opernsänger vor. Nach ersten Anfängen an kleineren amerikanischen Opernbühnen, der Mitwirkung bei Konzerten mit dem San Diego Symphony Orchestra und dem El Paso Symphony Orchestra ging er 1996 aus dem Sullivan Foundation Gesangswettbewerb als Gewinner des ersten Preises hervor. 1997 debütierte er in Europa, sang die Partie des Fafners in Wagners „Rheingold“ am Opernhaus Augsburg und konnte sich als ständiges Mitglied dieses Hauses ein weitgefächertes Repertoire mit Partien wie Hunding, Hagen, Ramphis, Zaccaria, Sarastro erarbeiten. Mit Beginn der Spielzeit 1999/2000 wurde Peter Klaveness Ensemblemitglied des Staatstheaters Darmstadt. Hier konnte er sein Repertoire um Partien wie König Marke („Tristan und Isolde“) und König Heinrich („Lohengrin“) für Göteborg erweitern. An der Deutschen Staatsoper Berlin sang er beispielsweise den Angelotti („Tosca“) und den Totenrichter („Lukullus“), im Konzert (München/Gasteig) den Hagen im „Loriot-Ring“, den Titurel („Parsifal“) beim MDR unter Leitung von Fabio Luisi und debütierte im Juli 2001 an der Bayerischen Staatsoper München (Opernfestspiele) mit Biterolf („Tannhäuser“). Seit 2001/02 ist der Sänger Ensemblemitglied der Deutschen Oper Berlin und singt dort Partien wie Gefolterter („Intolleranza“), Pfarrer und Dachs („Das schlaue Füchlein“), Titurel („Parsifal“) und als Rollendebüt den Daland in Wagners „Holländer“.

5. Zyklus-Konzert

Sonnabend, 09.02.2002

19.30 Uhr

Sonntag, 10.02.2002

19.30 Uhr

Festsaal des
Kulturpalastes

