

75 Jahre DSO

Poga

Khachatryan



**Deutsches
Symphonie
Orchester
Berlin**

Andris Poga
Sergey Khachatryan – Violine
Prokofjew: Violinkonzert Nr. 2
Schostakowitsch: Symphonie Nr. 4
Sa 9.4. / 20 Uhr / Philharmonie

Sa 9.4./20 Uhr/Philharmonie

Sergei Prokofjew (1891–1953)

Konzert für Violine und Orchester Nr. 2 g-Moll op. 63 (1935)

- I. Allegro moderato
- II. Andante assai
- III. Allegro, ben marcato

Uraufführung am 1. Dezember 1935 in Madrid durch das Orquesta Sinfónica de Madrid unter der Leitung von Enrique Fernández Arbós; Solist: Robert Soetens

PAUSE

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975)

Symphonie Nr. 4 c-Moll op. 43 (1935/36)

- I. Allegretto poco moderato
- II. Moderato con moto
- III. Largo – Allegro

Uraufführung am 30. Dezember 1961 im Großen Saal des Tschaikowsky-Konservatoriums in Moskau durch das Orchester der Moskauer Philharmonie unter der Leitung von Kirill Kondraschin


ANDRIS POGA

Sergey Khachatryan – Violine



Konzerteinführung als Podcast
Habakuk Traber im Gespräch
mit Volker Michael unter
→ dso-berlin.de/einfuehrungen

Dauer der Werke Prokofjew ca. 27 min / Schostakowitsch ca. 62 min

 Das Konzert wird von Deutschlandfunk Kultur aufgezeichnet und am 10. April ab 20.03 Uhr ausgestrahlt: UKW 89,6 / DAB+ / online / App. Im Anschluss ist das Konzert für 30 Tage zum Nachhören im DSO PLAYER unter → dso-player.de verfügbar.

Kunst trifft

Kunst kann unvermutet aktuell werden. Als das heutige Programm mit Andris Poga verabredet wurde, ahnte kaum jemand etwas vom russischen Angriffskrieg gegen die Ukraine. Der lettische Dirigent gab vor gut fünf Jahren seinen Einstand beim DSO mit Schostakowitschs Symphonie Nr. 13. Ihr erster Satz erinnert an das furchtbare Massaker von Babyn Jar. In der Schlucht im heutigen Stadtgebiet von Kiew wurden an zwei Tagen Ende September 1941 mehr als 33.000 jüdische Männer, Frauen und Kinder von deutschen »Sonderkommandos« und ihren Helfern erschossen. Am 6. Oktober letzten Jahres führte das DSO die Symphonie zum 80. Jahrestag dieses Massenmords in der Gedenkstätte auf. Am 1. März dieses Jahres gingen in dem Krieg, den die Moskauer Nomenklatura eine Sonderaktion nennt, russische Raketen auf das Gelände von Babyn Jar nieder.

Heute dirigiert Andris Poga unter anderem Schostakowitschs Vierte Symphonie. Sie entstand in einer Zeit des Terrors nach innen, während der Stalin'schen »Säuberungen«, Schauprozesse und Verfolgungen der 1930er-Jahre. Auch Schostakowitsch geriet in ihre Mühlen. Heute beobachten wir erneut, wie Aggressivität nach außen und Terror nach innen zusammenwirken. Die Klanggewalt, mit der die Vierte ihr Auditorium manchmal förmlich überrollt, ist eine schreiende Anklage der realen Gewalt, die (mächtige) Menschen anderen zufügen. Tragik und Grotteske, Leiden und Spott erweisen sich in ihr als Geschwister bei der Selbstverteidigung der Menschlichkeit. Schostakowitsch versieht die Symphonie mit einem doppelten Schluss: einer Apotheose, wie sie ihre Vorbilder in manchen c-Moll-Symphonien aus der Geschichte hat, und einem Verdämmern und Verklingen. Das eine war damals politisch gewollt und gefordert, das andere entsprach dem Erleben und der Furcht des Künstlers.

Poga kombiniert die Vierte mit einem Werk, das kurz vor ihr entstand: Als Schostakowitsch mit der Komposition seiner Symphonie begann, nahm Prokofjew die letzten Arbeiten an seinem Zweiten Violinkonzert vor. Für ihn bedeutete das g-Moll-Konzert einen wichtigen Schritt zur Rückkehr aus der Unstetigkeit des Exils in die russische Heimat, an der er hing. Dass er sich dazu 1936 in der Hochphase des Stalin-Terrors entschloss, war riskant und fatal. Zwölf Jahre später gehörte er mit Schostakowitsch zu den Hauptangeklagten in den Tribunalen der sowjetischen Staatsführung gegen Kunst und Künstler.

Wohin?

von Habakuk Traber



Sergei Prokofjew Zweites Violinkonzert

Besetzung

Violine solo

2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörner, 2 Trompeten, Schlagwerk (Kleine Trommel, Große Trommel, Triangel, Becken, Kastagnetten), Streicher

Bild oben: »Der Pianist«, Gemälde von Ljubow Popowa, 1914

Sein Zweites Violinkonzert sei das Abbild einer Reise, bemerkte Sergei Prokofjew, einer Reise, die er nicht ganz aus freien Stücken, aber auch nicht nur unter Zwang antrat. Nach der Oktoberrevolution verließ er seine russische Heimat und lebte überwiegend in den USA und in Paris. Doch blieb er ihr im Herzen verbunden und empfand Heimweh. Immer wieder besuchte er das Land seiner Herkunft, traf alte Freunde, konzertierte und kehrte schließlich auf Dauer zurück – ausgerechnet 1936, zur Zeit der Stalin'schen Schauprozesse. Im Zweiten Violinkonzert, das wohlhabende Freunde des französischen Geigers Robert Soetens (1897–1997) bei ihm in Auftrag gaben, sind die Sehnsucht und der Weg zurück nach Russland mitkomponiert. »Es entstand«, so der Komponist, »in den verschiedensten Ländern, wodurch es zum Spiegelbild meines Nomadenlebens als konzertierender Künstler wurde. Das Hauptthema des ersten Satzes schrieb ich in Paris, das erste

Thema des zweiten Satzes in Woronesch, die Instrumentation wurde in Baku abgeschlossen, zum ersten Mal gespielt wurde es im Dezember 1935 in Madrid. Mit ihm verknüpfte sich danach eine interessante Konzertreise zusammen mit Soetens durch Spanien, Portugal, Marokko, Algerien und Tunesien.« Soetens hatte sich für ein Jahr das exklusive Aufführungsrecht gesichert, kurz nach Ablauf dieser Frist erlebte das Werk seine Moskauer Premiere, Jascha Heifetz nahm es 1937 in sein Repertoire und spielte es für Schallplatte ein, David Oistrach führte es mehrfach auf, selbst in Deutschland war es nach dem so genannten »Hitler-Stalin-Pakt« mehrfach zu hören. Heute zählt es, anders als das zwanzig Jahre ältere Erste Violinkonzert, zum Standardrepertoire.

Es durchlief mehrere Stadien, bevor es seine endgültige Gestalt erhielt. Ein Teil des Themenmaterials entwarf Prokofjew ursprünglich für ein Konzertstück in einem Satz. Nach der Entscheidung für eine mehrsätzigere Form wollte er das Werk eine »Konzertsonate für Violine und Orchester« nennen, entschloss sich dann aber doch für die überlieferte Bezeichnung und Form als Solokonzert. Klassizistisch hielt er die Struktur des Ganzen. Den ersten Satz komponierte er als fast schulmäßigen Sonatenhauptsatz mit zwei gegensätzlichen Themen, die trotz ihres Charakterkontrasts motivisch miteinander verbunden sind. Beide werden vom Solisten eingeführt, das erste spielt er zunächst ganz allein wie eine Reminiszenz an ein Lied, beim zweiten wird er von den Streichern begleitet, die Bläser mischen sich wie Partner eines Dialogs ein. Beide Themen werden bereits bei ihrer Vorstellung wie in einer kurzen Variationsserie entwickelt. Im Mittelteil, der Durchführung, werden sie auf charakteristische Weise verwandelt: Das erste wird aus dem gebundenen Spiel ins Staccato versetzt und in die Tiefe gelegt, das zweite wird im halben Tempo gespielt und so in seiner ruhigeren Art bestätigt.

Der zweite Satz könnte in einer Serenade stehen. Er beginnt wie eine Romanze mit einer Geigenmelodie zu gezupfter und getupfter Begleitung von Streichern und Klarinetten, nimmt zwischendurch ein zügigeres Tempo und vergnügteren Charakter an. Man hört die Nachbarschaft zur Ballettmusik »Romeo und Julia«, die der Komponist als nächstes Werk vollendete. – Im Finale jongliert Prokofjew mit unterschiedlichen Quellen des Volkstons. Das Hauptthema erinnert besonders dann, wenn es von Kastagnetten begleitet wird, an spanische Musik. Prokofjew, der Komponist mit Theatergespür, spielt jedoch auch mit Konventionen und Erwartungen. Der spanischen Atmosphäre setzt er Passagen in zusammengesetzten Zeitmaßen wie Fünf- oder Sieben-Viertel-Takt entgegen, die man in der osteuropäischen Folklore oft antrifft.

Die Musik Prokofjews bezwang die Hörer durch das Gefühl einer großen Heimatliebe, durch ihren ausgeprägt nationalen Charakter. Worüber der Komponist auch schrieb, welchem Thema er sich auch zuwandte, er pries mit seiner Musik sein Volk und dessen Ideale.

Dmitri Schostakowitsch, 1953



Sergei Prokofjew, Porträt von Alexander Yakovlev, 1937

Die Melodien des Zweiten Violinkonzerts gehören zu den schönsten, lyrischesten Eingebungen Prokofjews. Er schneidet ihre Entwicklungen nicht ungeduldig ab, wie er es in früheren Kompositionen, einschließlich des Ersten Violinkonzerts, oft tat. Andererseits verfällt er nicht der Sentimentalität eines Glasunow. Das Stück hat den charakteristischen rhythmischen Drive mit den präzise gesetzten Dissonanzen, die seinen Stil auszeichnen.

Howard Robinson, 1987

Dmitri Schostakowitsch Symphonie Nr. 4

Besetzung

2 Piccoloflöten, 4 Flöten,
4 Oboen (4. auch Englisch-
horn), Kleine Klarinette,
4 Klarinetten, Bassklarinetten,
3 Fagotte, Kontrafagott,
4 Trompeten, 8 Hörner,
3 Posaunen, 2 Tuben,
6 Pauken (2 Spieler), Schlag-
werk (Triangel, Kastagnetten,
Holztrommel, Kleine
Trommel, Becken, Große
Trommel, Tamtam, Glöck-
chen, Xylophon), Celesta,
2 Harfen, Streicher

Die Vierte

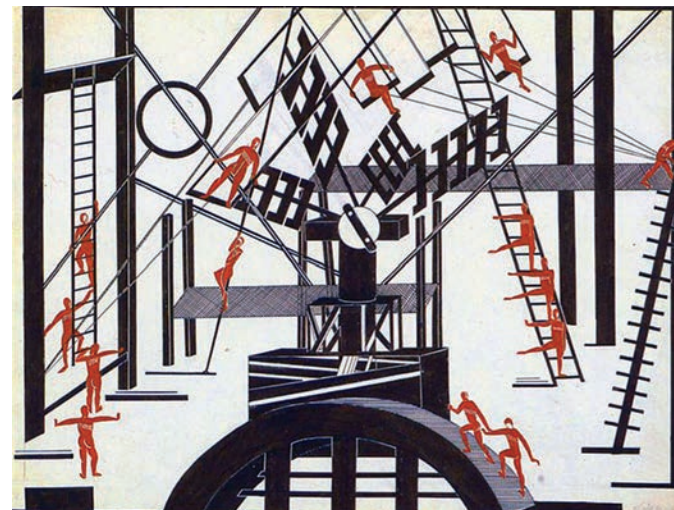
Am 13. September 1935, zwölf Tage vor seinem 29. Geburtstag, begann Dmitri Schostakowitsch mit der Komposition seiner Vierten Symphonie, am 20. Mai 1936 zog er den Schlussstrich unter nahezu 3.000 Takte Musik. Nach dem Geniestreich seiner Ersten, mit der er zehn Jahre zuvor seinen Studienabschluss und erste internationale Beachtung erworben hatte, war das sein zweites rein instrumentales Werk dieser Gattung. Die Zweite und die Dritte kulminierten nach musikalischen Experimenten in politisch-propagandistischen Schlusschören, wie sie damals von der KPdSU erwartet und von vielen Künstlern für zeitgemäß gehalten wurden. Mit der Vierten wollte Schostakowitsch »eine eigene und ausdrucksvolle musikalische Sprache« als Symphoniker finden. »Dieses Bemühen [...] fällt in eine Zeit, in der [...] die Methode des Sozialistischen Realismus für die Komponisten als verbindlich galt« (Karen Kopp). Was diese Doktrin für die Symphonie als Instrumentalgattung bedeutete, war jedoch trotz einer großen Konferenz zum Thema nicht klar; das Musterwerk, an dem sich alle ein Vorbild hätten nehmen können, existierte nicht. Jedes neue Werk aber wurde an diesem Anspruch gemessen, wie nebulös er auch immer war.

In der Dekade zwischen der Ersten und Vierten setzte sich Schostakowitsch mit der »sachlichen« Moderne, mit Hindemith, Křenek und Strawinsky auseinander. Vor allem aber studierte er, angeregt durch seinen Freund Iwan Sollertinsky, die Symphonien Gustav Mahlers. Sollertinsky hatte 1926 Paul Bekkers Mahler-Buch ins Russische übersetzt und 1932 eine eigene Mahler-Monografie veröffentlicht. Mit der Vierten wollte sich Schostakowitsch also dreifach bewähren: vor sich, vor seiner Ära und vor einer weit über die Sowjetunion hinausreichenden Tradition. Mitten in die Entstehungsphase der Symphonie fiel das Ereignis, das die Weichen für seine Zukunft mit brutaler Härte stellte: in einem von höchster Stelle lancierten »Prawda«-Artikel wurde seine Oper »Lady Macbeth von Mzensk« nach über 200 erfolgreichen Vorstellungen als volksfeindliches Machwerk verteufelt. Sie verschwand von den Spielplänen. Schostakowitsch wurde zu Vernehmungen in die Geheimdienstzentrale beordert und behielt sein Leben wohl nur, weil sein Verhörbeauftragter seinerseits verhaftet wurde und niemand mehr für ihn »zuständig« war.

Die Komposition der Vierten setzte er dennoch fort, kümmerte sich auch um mögliche Aufführungen. Er zeigte die Partitur Alexander Gauk, dem Leiter des Staatlichen Symphonieorchesters der UdSSR, Fritz Stiedry, dem Chefdirigenten der Leningrader Philharmonie, und Otto Klemperer, wie Stiedry ein Emigrant aus



Dmitri Schostakowitsch und
Iwan Sollertinski, vor 1944



»Satanisches Ballett«, Gemälde
von Alexandra Exter, 1922

Deutschland. Sie waren Feuer und Flamme. Stiedry setzte für eine Aufführung im Dezember 1936 reichlich Proben an, Klemperer wollte kurz darauf mit der Premiere außerhalb der Sowjetunion nachziehen. Die Proben fanden statt, doch am Vorabend der Uraufführung wurde diese abgesetzt. Dass Stiedry schlecht vorbereitet und der Partitur nicht gewachsen gewesen wäre, wie auch Schostakowitsch später behauptete, ist wenig wahrscheinlich. Eher forderte der Direktor der Philharmonie, den vor der Generalprobe zwei hohe Parteifunktionäre besucht hatten, den Komponisten dazu auf, sein Werk zurückzuziehen. Stiedry verließ danach sein sowjetisches Exil und emigrierte in die USA. Die Uraufführung der Vierten fand 25 Jahre später, am 30. Dezember 1961, in Moskau unter Kirill Kondraschin statt. Der 55-jährige Schostakowitsch, der sich zwischendurch selbstkritisch über sein Opus 43 geäußert hatte, war von der starken Resonanz beim Publikum überwältigt.

Schostakowitschs Symphonie steht in c-Moll – wie Beethovens Fünfte, Brahms' Erste und Mahlers Zweite, die »Auferstehungssymphonie«; die drei durchschreiten auf je ihre Weise den Weg vom Dunkel zum Licht. Die Vierte besteht aus drei ungleichen Sätzen: Zwei lange von je 25 bis 30 Minuten Dauer rahmen ein Mittelstück, das nur ein Drittel dieses Zeitumfangs erreicht. Der Komponist verlangt ein Riesenorchester, dem sich feine Differenzierungen, aber auch massive Klanggewalt entlocken lassen. Beide Extreme erscheinen oft in unmittelbarer Nachbarschaft. Die Musik beginnt wie ein Film noir in Tönen: schrill, scharf geschnitten und stampfend, als marschiere eine gewaltige Kolonne ein (die

Die Proben zur Vierten Symphonie begannen im Herbst 1936. Fritz Stiedry war ein bedeutender Dirigent und Musiker. Er war aus dem faschistischen Deutschland geflohen, hatte sich in Leningrad niedergelassen und war nun Chefdirigent der Philharmonie. Schostakowitsch hatte eine hohe Meinung von ihm. Ihr erster Kontakt war eine erfreuliche Zusammenarbeit, als sie im Herbst 1933 im Saison-Eröffnungskonzert der Philharmonie die Premiere von Schostakowitschs Erstem Klavierkonzert gaben, das der Komponist exquisit spielte. Schostakowitsch lud mich zu den Proben der Vierten ein, von denen es eine beeindruckende Anzahl gab.

Isaak Glikman, 1993



Fritz Stiedry, 1939

Marschmelodie könnte allerdings auch dem Zirkus entsprungen sein). Der runde, streicherfundierte Symphonieklang wird oft vom Militärkapellen-sound verschlungen. Die Vierte endet »morendo«, ersterbend, mit einem langen, tiefen c-Moll-Akkord, einem dunklen Motivfragment, einer extrem gedehnten, dissonierenden Rückschau auf das Anfangsthema und einem zehnfachen Celesta-Motiv, einer Mischung aus (Spiel-)Uhr und Totenglöckchen. Hier wird das Licht nicht gefeiert, hier wird es gelöscht. Den Gang an den Rand der Todeszone wagte der Komponist auch schon am Ende des ersten Satzes – mit der Reminiszenz an die Anfangsschreie, einem tief liegenden, grell überstrahlten c-Moll-Akkord und leisen Tamtam-Schlägen, wie sie auch Mahler (und nicht nur er) oft als Todverkünder einsetzte.

Dem Kopfsatz legte Schostakowitsch die klassische Sonatenform zugrunde. Zwei gegensätzliche Themen werden aufgestellt, durchgeführt und in ihren wesentlichen Zügen wieder in Erinnerung gerufen. Doch die Themen, die in der klassischen Tradition überschaubar klar profiliert sind, wachsen sich bei Schostakowitsch zu riesigen Komplexen aus. Gut sieben Minuten dauert das erste, ehe es in sich zusammensackern scheint und dann plötzlich explodiert, rund fünfeinhalb Minuten das zweite, das sich gegen Ende dem Duktus des ersten annähert, aber gleich danach den Anfang der Durchführung bestimmt. In ihrem Charakterkern unterscheiden sie sich deutlich: hier der gnadenlose Marsch, der an Mahlers Sechste erinnert, dort der einsame elegische Gesang, den das Fagott anstimmt. Ihr Umfeld schafft Übergänge zwischen ihnen, mit Voranschreiten des Satzes verwandeln sie sich ineinander, behalten ihre äußeren Konturen, nehmen aber den Ausdruck des anderen an. Die Gegensätze zwischen ihnen werden dadurch weder versöhnt noch aufgehoben, sondern verwischt oder mittels Usurpation äußerlich getilgt.

Beide Themenkomplexe wirken nicht wie ein geschlossenes Ganzes, sondern wie eine filmische Montage, bei der Heterogenes aneinandergeschnitten ist. Gewalt(tät)igen Tuttipassagen folgen Strecken, in denen die Instrumentengruppen ein Konzert für Orchester veranstalten – als Wechselspiel zwischen Groteske und Melancholie, zwischen Maskerade und In-sich-gekehrt-Sein. Nicht Zusammenhalt, sondern Auseinanderstreben, nicht Integration zu einer Gestalt, sondern Desintegration zu Fliehkräften scheint die Devise zu sein. Am Höhepunkt des ersten Themenkomplexes droht zum Beispiel ein querer Rhythmus der Blechbläser die komplexe Musik zu sprengen: Wenn alles zusammenkommt, fliegt die Sache auseinander. Das ist gegen das klassische Symphonie-Ideal. Oder: Gegen Mitte der Durchführung, die ebenfalls ein Bild der Diskon-

Die Vierte ist weithin als die »Mahlerischste« unter Schostakowitschs Symphonien anerkannt. Was sie Mahler verdankt, wird besonders deutlich im dritten Satz mit seinen Paraphrasen der »Auferstehungssymphonie« und dem Trauermarsch aus der Ersten Symphonie mit dem Bruder-Martin-Kanon. Aber Schostakowitschs Affinität zu Mahler reicht viel tiefer als nur bis zu thematischen Anspielungen. Höchst auffällig sind die Parallelen auf der Ebene der Struktur und der Dramaturgie. Marina Sabinina betrachtet Mahlers Symphonik nicht nur als Modell für Schostakowitschs Auseinandersetzung mit symphonischer Form und Ton-sprache, sondern auch als Basis seines symphonischen Ethos.

Pauline Fairclough, 2007

tinuität und der Brüche bietet, reißt die Musik ab; die ersten Violinen setzen zu einem rasend schnellen Thema an, das sich weit in die Höhe schraubt. Eine Fuge wird daraus. Ihre kunstvollen Stimmverflechtungen werden aber nicht zum räumlich-plastischen Erlebnis, sondern zur gehetzten Verknäuelung, zum Untergang der Einzelstimmen in der kollektiven Raserei. Die Kunst schlägt sich gleichsam selbst in die Flucht, wendet sich gegen sich selbst. Auch hier wird das klassische Ideal entschieden negiert. Reagierte Schostakowitsch mit der Symphonie, die er als sein »Credo« angekündigt hatte, auf die Doktrinen des Sozialistischen Realismus, vor allem auf dessen erstes Gebot: Kunst solle die Realität der Gegenwart widerspiegeln? Dann hätte der Kopfsatz vor allem das Drama der Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit ausgetragen. »Die Welt im Hohlspiegel« nannte Gustav Mahler das.

Anders als für die geschriebene Sprache gibt es für die Notation von Musik keine Satzzeichen und Beugungsregeln, die direkte von indirekter Rede und Indikativ vom Konjunktiv unterscheiden. Gleichwohl existieren entsprechende Aussageformen auch in der Tonkunst. Sie werden nicht als solche ausgewiesen, sie müssen erspielt und erhört werden. Der Interpretation – der tätigen wie der aufnehmenden – ist damit ein breiter Raum gewährt, der kontroverse Deutungen zulässt. Noch komplizierter werden die Verhältnisse, wenn sich eine musikalische Komposition auf eine andere bezieht, die ungenannt im Hintergrund steht. So verhält es sich im zweiten Satz der Vierten. Mit diesem »halb grotesken, halb ätherischen Stück« (Pauline Fairclough) nimmt Schostakowitsch auf das Scherzo aus Mahlers Zweiter Bezug, jene betriebsame Musik über die vergeblichen Mühen eines »Rufers in der Wüste« der Gleichgültigkeit. Mahler lässt Lichtblicke auf Besseres zu. Schostakowitsch nicht.

Nur an einer Stelle in diesem »Intermezzo« (Schostakowitsch) wird das ganze Orchester gefordert. Sonst dominieren kammermusikalische, durchsichtig-konzertante Passagen vor allem der Streicher und Holzbläser (was klangliche Gewaltakte nicht ausschließt). Sie werden manchmal ins Grelle überzeichnet, dann wieder ins Gediogene zurückgenommen wie mit der Fuge, zu der die Streicher nach einem der typischen Abstürze einsetzen. Sie entwirft das Gegenbild zu derjenigen im ersten Satz: transparent im Klang, lässt sie alle Linien ihres feinen Netzwerks gut erkennen. Die Beziehungen zu Mahler bleiben subtil. Deutlich werden sie in den Brüchen, Rissen, Zerrungen des musikalischen Satzes und im halbtönigen Absinken der Musik Richtung Abgrund. Auch dieses Moderato, eine Maskerade, die bisweilen hinter dem Vorhang spielt, endet negativ: mit einem Gespensterwalzer des An-

31. Dezember 1961. Gestern hörten wir die Vierte Symphonie, Schostakowitsch hatte uns eingeladen. Wir hörten sie zum ersten Mal, und sie wühlte uns förmlich auf. [...] Unwillkürlich denkt man, welchen Weg sein Leben wohl genommen hätte, wenn es nicht diese historische Kampagne gegeben hätte, die alle Lebensgeister in ihm lähmte. Jetzt war der Symphonie ein enormer Erfolg beschieden. [...] »Lady Macbeth« und die Vierte Symphonie markieren gewiss den Höhepunkt in seiner schöpferischen Laufbahn.

Flora Litwinowa, Tagebuch



Dmitri Schostakowitsch, vor 1941

Schostakowitsch schrieb für seine Vierte Symphonie einen doppelten Schluss: eine Apotheose in C-Dur und ein »Morendo« (ersterbend) in c-Moll. Jeder von ihnen, die Coda I und die Coda II, entspricht einem Typus des symphonischen Finales. In der langen C-Dur-Apotheose paraphrasiert er den »Gloria«-Chor aus Strawinskys Opern-Oratorium »Oedipus rex«, mit dem ersterbenden Schluss bezieht er sich auf das Ende von Tschaikowskys Sechster und letzter Symphonie, der »Pathétique«. Strawinskys »Gloria« ist ein Lobgesang voll dramatischer Ironie und somit eine Ironisierung der Apotheose, Tschaikowskys »Pathétique«-Schluss ein auskomponierter Abschied (für immer).

Zusammengestellt nach Pauline Fairclough, 2007



Schostakowitsch mit Kirill Kondraschin, 1962

fangsthemas vor Schlagzeughintergrund. Auf solche Klangbilder kam Schostakowitsch erst wieder in seiner letzten Schaffensperiode zurück.

Die russische Musikwissenschaftlerin Marina Sabinina erkannte in Schostakowitschs Vierten eine Theaterlogik. Sie äußert sich zweifach, »einmal als Tragödie, einmal als Farce« (Karl Marx) – als Trauerspiel im ersten, als Komödie in der inneren Hälfte des letzten Satzes. Diese besteht aus einer filmisch arrangierten Serie von Charakterstücken, überwiegend Tänzen: einem Scherzo, das sich in rasende Mechanik verrennt, aus diversen Walzercharakteren, die durch eine Polka und einen Galopp unterbrochen werden. Ähnlich waren manche Scherzi Mahlers gebaut. Instrumentiert sind diese Abschnitte teils delikat bis sarkastisch, teils derb bis ordinär. Banales steht neben bohrenden Dissonanzen; über weite Strecken ist der Orchesterklang ausgehöhlt, es bleiben nur die Ränder in extremer Höhe und Tiefe: ausgeweidetes Vergnügen. Das Tilgen der versöhnlichen Mitte wandte Schostakowitsch häufiger als kritisches Stilmittel an. Flüchtige Zitate blitzen auf – aus »Carmen«, die er auch in der Fünften zitierte, aus Schumanns »Fröhlichem Landmann« (der parteigerecht »Optimistischer Komsomolze« heißen müsste), aus seinem eigenen Klavierkonzert und aus manch anderen Werken, Operetten inklusive. Hier ist »karnevaleskes Bewusstsein« (Michail Bachtin) am Werk.

Dies alles gilt nur für die innere Hälfte des Finales, nicht für die ersten sechs und die letzten sieben Minuten. Der Satz beginnt mit einer langsamen Einleitung, einem Trauermarsch. Bisweilen scheint es, als lasse Schostakowitsch Schattenbilder von dem vorbeiziehen, was Gustav Mahler zu diesem Genre beitrug: den »Totenmarsch in Callots Manier« aus der Ersten Symphonie, das letzte der »Lieder eines fahrenden Gesellen«, das mit dem geträumten Abschied vom Leben endet, und das »Wunderhorn«-Lied von der »Revelge«, in der ein jugendlicher Deserteur seine Hinrichtung erwartet. Man muss diese Auswahl nicht kommentieren, um ahnen zu lassen, wovon Schostakowitsch in Tönen spricht. – Dass er mit dem Schluss seiner Vierten das dramaturgische Ziel von Beethovens, Brahms' und Mahlers c-Moll-Symphonien negiert, ist nur ein Teil der Wahrheit. Ehe die ersterbende Schlussphase ansetzt, wird der Triumph in gleißendem C-Dur versucht. Er frisst sich in lautem Dröhnen fest und kippt: Der offiziell verlangte Optimismus funktioniert nicht. Das hätten wohl auch die Funktionäre bei der Premiere 1936 gemerkt und Schostakowitschs Auseinandersetzung mit der Gewalt ihrerseits als Aufforderung zur Gewalt gegen ihn gedeutet. So viel zur Geschichte. Wie aber spricht diese Symphonie in unsere Zeit?

Die Künstlerinnen und Künstler

ANDRIS POGA

ist nach acht Jahren als Musikdirektor des Lettischen Staatsorchesters seit dieser Saison Chefdirigent des Symphonieorchesters im norwegischen Stavanger. Nach Studien in seiner Heimatstadt Riga und in Wien sowie Meisterkursen bei Seiji Ozawa und Leif Segerstam gewann er 2010 den Swetlanow-Dirigierwettbewerb in Montpellier. Danach war er Assistenzdirigent beim Orchestre de Paris und beim Boston Symphony Orchestra. Der internationale Durchbruch gelang ihm, als er 2014 bei einer Asien-Tournee der Münchner Philharmoniker kurzfristig für Lorin Maazel und Valery Gergiev einsprang. Sein DSO-Debüt gab er im November 2016. Als Gastdirigent arbeitet Poga weltweit mit angesehenen Orchestern zusammen. In dieser Saison leitet er u.a. die Deutsche Kammerphilharmonie auf einer Tournee mit Matthias Goerne.



SERGEY KHACHATRYAN

gewann 2000 den Internationalen Jean-Sibelius-Wettbewerb in Helsinki, 2005 den Königin-Elisabeth-Wettbewerb in Brüssel. Seitdem konzertiert der gebürtige Armenier mit renommierten Klangkörpern weltweit, darunter die Berliner, Wiener und Münchner Philharmoniker, das Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, New York Philharmonic, Cleveland Orchestra und die Symphonieorchester von London, Boston, San Francisco, Melbourne und Sydney. Mit seiner Schwester, der Pianistin Lusine Khachaturyan, gastierte er als Duo in renommierten Konzertsälen weltweit. Gemeinsam veröffentlichten sie bisher drei CD-Einspielungen, u.a. ein Album mit Werken armenischer Komponisten. Khachaturyan spielt die Violine »Ysaÿe« von Guarneri aus dem Jahr 1740. Beim DSO debütierte er im November 2015 mit Aram Chatschaturjans Violinkonzert.



Das DEUTSCHE SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

hat sich in den 75 Jahren seines Bestehens durch Stilsicherheit, Engagement für Gegenwartsmusik sowie durch CD- und Rundfunkproduktionen einen international 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, Lorin Maazel, Riccardo Chailly und Vladimir Ashkenazy definierten als Chefdirigenten in den ersten Jahrzehnten die Maßstäbe. Kent Nagano wurde 2000 zum Künstlerischen Leiter berufen. Von 2007 bis 2010 setzte Ingo Metzmacher mit progressiver Programmatik Akzente im hauptstädtischen Konzertleben, Tugan Sokhiev folgte ihm von 2012 bis 2016 nach. Seit 2017 hat der Brite Robin Ticciati die Position als Chefdirigent inne.





Aus Opernhäusern,
Philharmonien
und Konzertsälen.

Konzerte, jeden Abend. Jederzeit.



In der Dlf Audiothek App, im
Radio über DAB+ und UKW
[deutschlandfunkkultur.de/
konzerte](https://deutschlandfunkkultur.de/konzerte)

Aktuelles vom DSO

16.4. Cristian Măcelaru und Fatma Said mit märchenhaftem Programm

Mit einem farbenprächtigen Repertoire kehrt Cristian Măcelaru am kommenden Samstag, den 16. April zurück ans Pult des DSO in die Philharmonie. Der rumänische Dirigent eröffnet das Konzert mit Maurice Ravels Liederzyklus ›Shéhérazade‹ für Sopran und Orchester aus dem Jahr 1903. Mit einer betörend-sehnsuchtsvollen Klangpalette beschwört Ravel in den drei Liedern eine magische Welt herauf, die die europäische Faszination an Exotismen des »Oriens« zu Beginn des 20. Jahrhunderts widerspiegelt. Die Partie der Geschichtenerzählerin aus ›Tausendundeiner Nacht‹ übernimmt die gefeierte, in Berlin lebende Kairoer Sopranistin Fatma Said, die im Anschluss drei ägyptische Lieder ihres Landsmanns Sherif Mohie Eldin interpretiert. Der Abend schließt mit einer Symphonischen Dichtung, die im selben Jahr wie Ravels ›Shéhérazade‹ entstand und zu der ein anderes berühmtes Märchen von Hans Christian Andersen Anregung gab: Alexander Zemlinskys opulente Fin-de-Siècle-Komposition ›Die Seejungfrau‹.

T 030 20 29 87 11

→ tickets@dso-berlin.de

30.4. Rachmaninoffs Zweites Klavierkonzert mit Lintu und Abduraimov

Den Monatsausklang am Samstag, den 30. April begeht das DSO unter der Leitung des Finnen Hannu Lintu. Gemeinsam gestalten sie ein Werk, das zugleich Publikumsliedling und ein Schlachttross des Repertoires ist: Sergei Rachmaninoffs legendäres Zweites Klavierkonzert. Der Solopart des hochvirtuosen wie hochromantischen Werks liegt in den Händen des usbekischen Pianisten Behzod Abduraimov, der sein Aufsehen erregendes DSO-Debüt 2019 ebenfalls mit einem Rachmaninoff-Stück, der Rhapsodie über ein Thema von Paganini, an der Seite von Vladimir Ashkenazy gab. Für den ersten Teil des Abends hat Lintu Johann Sebastian Bachs ›Contrapunctus XIX‹ aus dessen ›Kunst der Fuge‹ aufs Programm gesetzt, das von Luciano Berio 250 Jahre nach der Erstveröffentlichung für 23 Spieler*innen transkribiert wurde, gefolgt von Witold Lutosławskis Dritter Symphonie. In dem emotional aufgeladenen wie vielschichtigen Meisterwerk von 1983 verbindet der polnische Komponist seine persönliche Auseinandersetzung mit dieser Gattung mit Fragen von Kontrolle und spielerischer Freiheit, aus denen sich einbeeindruckendes Musikerlebnis entspinnt.

›Gipfeltreffen‹

Robin Ticciati

Reinhold Messner

›ÜberLeben‹ – Vortragskonzert

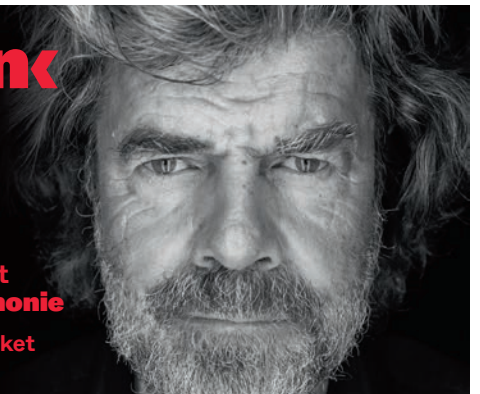
Do 21.4.22, 20 Uhr, UdK

›Eine Alpensinfonie‹ – Symphoniekonzert

Fr 22.4. / Sa 23.4.22, 20 Uhr, Philharmonie

Buchen Sie das vergünstigte ›Gipfeltreffen‹-Paket

→ dso-berlin.de/gipfeltreffen



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
Marina Grauman
1. Konzertmeisterin
Byol Kang
Konzertmeisterin
Daniel Vlashi Lukaçi
stellv. Konzertmeister
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
Tarla Grau
Jan van Schaik
Uta Fiedler-Reetz
Bertram Hartling
Kamila Glass
Marija Mücke
Elena Rindler
Rahel Rilling*
Hildegard Niebuhr*

Bratschen

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

Violoncelli

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

Kontrabässe

N. N.
Solo
Ander Perrino
Cabello
Solo
Christine Felsch
stellv. Solo
Matthias Hendl
Ulrich Schneider
Rolf Jansen
Emre Erşahin
Oskari Hänninen

Flöten

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

Oboen

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

Klarinetten

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

Fagotte

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

Hörner

Paolo Mendes
Solo
Bora Demir
Solo
Ozan Çakar
stellv. Solo
Efe Sivritepe*
stellv. Solo
Barnabas Kubina
Georg Pohle
Joseph Miron
Antonio Adriani

Trompeten

N. N.
Solo
Falk Maertens
Solo
Joachim Pliquet
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
Moisés Santos
Bueno*




Ihr Tages- und Nachtspiegel.

Rund um die Uhr informiert:

Mit der beliebten Tagesspiegel App lesen Sie alle Artikel von
Tagesspiegel.de, Live-Blogs und die digitale Zeitungsausgabe –
auf Ihrem Tablet oder Smartphone.

Jetzt gratis laden:



Das Leitmedium aus der Hauptstadt
TAGESSPIEGEL
RERUM CAUSAS
COGNOSCERE

Konzertvorschau

Sa 16.4. / 20 Uhr / Philharmonie

Ravel ›Shéhérazade‹ für Sopran und Orchester
Mohie Eldin Drei ägyptische Lieder
Zemlinsky ›Die Seejungfrau‹
CRISTIAN MĂCELARU
Fatma Said – Sopran

Do 21.4. / 20 Uhr / UdK-Konzertsaal

›Gipfeltreffen‹ I
Vortrag ›ÜberLeben‹ und Konzert mit
Werken von Mercadante, Schubert, Sinigaglia,
Strauss und Tansman
ENSEMBLE DES DSO
Reinhold Messner – Vortrag

Fr 22., Sa 23.4. / 20 Uhr / Philharmonie

›Gipfeltreffen‹ II
Anderson ›Exiles – Remembrances for voices
and orchestra‹ (Uraufführung)
Strauss ›Eine Alpensinfonie‹ –
mit Texten von Reinhold Messner
ROBIN TICCIAI
Reinhold Messner – Sprecher
Siobhan Stagg – Sopran
Rundfunkchor Berlin

So 24.4. / 17 Uhr / Heimathafen Neukölln

Kammerkonzert
Werke von Haas, Mozart und Reimann
ADAMELLO QUARTETT
mit Yeree Suh – Sopran
Henrik Magnus Schmidt – Schlagzeug

Sa 30.4. / 20 Uhr / Philharmonie

Bach Contrapunctus XIX aus ›Die Kunst
der Fuge‹, bearbeitet für Kammerorchester
Lutosławski Symphonie Nr. 3
Rachmaninoff Klavierkonzert Nr. 2
HANNU LINTU
Behzod Abduraimov – Klavier

So 8.5. / 20 Uhr / Philharmonie

Krása Ouvertüre für kleines Orchester
Mozart Violinkonzert Nr. 3
Mahler Symphonie Nr. 5
MANFRED HONECK
James Ehnes – Violine

Mi 11.5. / 20 Uhr / Philharmonie

Tschaikowsky ›Francesca da Rimini‹
Saint-Saëns Violoncellokonzert Nr. 1
Schostakowitsch Symphonie Nr. 9
TUGAN SOKHIEV
Truls Mørk – Violoncello

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
T 030 20 29 87 11 / F 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

T 030 20 29 87 530 / F 030 20 29 87 539

→ info@dso-berlin.de / → dso-berlin.de

Chefdirigent Robin Ticciati

Orchesterdirektor Thomas Schmidt-Ott

Finanzen / Personal Alexandra Uhlig

Künstlerische Planung Marlene Brüggem

Künstlerisches Betriebsbüro Eva Kroll, Elsa Thiemar

Orchesterdisposition Laura Eisen

Orchesterbüro Marion Herrscher

Kommunikation Benjamin Dries

Marketing Henriette Kupke

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit Daniel Knaack

Musikvermittlung Eva Kroll

Notenarchiv Renate Hellwig-Unruh

Orchesterinspektor Kai Wellenbrock

Orchesterwart Lionel Freuchet

Programmhefte Habakuk Traber

Redaktion Daniel Knaack

Redaktionelle Mitarbeit Pia Johanna Syrbe

Artdirektion Stan Hema, Berlin

Satz Susanne Nöllgen

Fotos Jörg Brüggemann / Ostkreuz (Titel), Deinats (Poga),
Marco Borggreve (Khachatriyan), DSO-Archiv (sonstige)

© Deutsches Symphonie-Orchester Berlin 2022

Das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin ist ein Ensemble
der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH Berlin.

Geschäftsführer Anselm Rose

Gesellschafter Deutschlandradio, Bundesrepublik
Deutschland, Land Berlin, Rundfunk Berlin-Brandenburg

ROC	Rundfunk Orchester Chöre
-----	--------------------------------