

21. Juni 2018

Semperoper

SONDERKONZERT AM VORABEND
DER INTERNATIONALEN
SCHOSTAKOWITSCH TAGE GOHRISCH

Yuri

TEMIRKANOV

Denis

MATSUEV

Helmut

FUCHS





SÄCHSISCHE
STAATSKAPELLE
DRESDEN



Dresden klingt und glänzt!
Kunst gehört zu den wichtigsten Kulturgütern
unserer Gesellschaft.

Wir freuen uns daher ganz besonders, als
Partner der Semperoper Dresden
Kunst und Kultur zu fördern und so einen
Beitrag leisten zu können.

 [vwgroupculture](#)
 [volkswagengroup_culture](#)

VOLKSWAGEN
AKTIENGESELLSCHAFT

21. Juni 2018
Semperoper

SONDERKONZERT AM VORABEND
DER INTERNATIONALEN
SCHOSTAKOWITSCH TAGE GOHRISCH

Yuri
TEMIRKANOV

Denis
MATSUEV

Helmut
FUCHS



SONDERKONZERT AM VORABEND DER INTERNATIONALEN SCHOSTAKOWITSCH TAGE GOHRISCH

DONNERSTAG SEMPEROPER
21.6.18 DRESDEN
20 UHR

Yuri Temirkanov **Dirigent**
Denis Matsuev **Klavier**
Helmut Fuchs **Trompete**

Taumel und Sarkasmus

Triumphmarsch oder Todesmarsch? »Der Jubel ist unter Drohungen erzwungen ... So als schlage man uns mit einem Knüppel und verlange dazu: Jubeln sollt ihr!«, erläutert Schostakowitsch rückblickend das Ende seiner fünften Symphonie – entstanden 1937, als Stalins Terror am heftigsten wütet. Ganz anders Schostakowitschs Konzert für Klavier, Trompete und Streichorchester op. 35. Der Komponist nennt das Werk eine »spöttische Herausforderung an den konservativ-seriösen Charakter des klassischen Konzert-Gestus«. Die Ouvertüre stimmt indes festlich auf den heutigen Abend ein.

PROGRAMM

Dmitri Schostakowitsch (1906-1975)

Festliche Ouvertüre A-Dur op.96

**Konzert für Klavier, Trompete und
Streichorchester Nr. 1 c-Moll op.35**

1. Allegretto
2. Lento
3. Moderato – *attacca*
4. Allegro con brio

PAUSE

Symphonie Nr. 5 d-Moll op.47

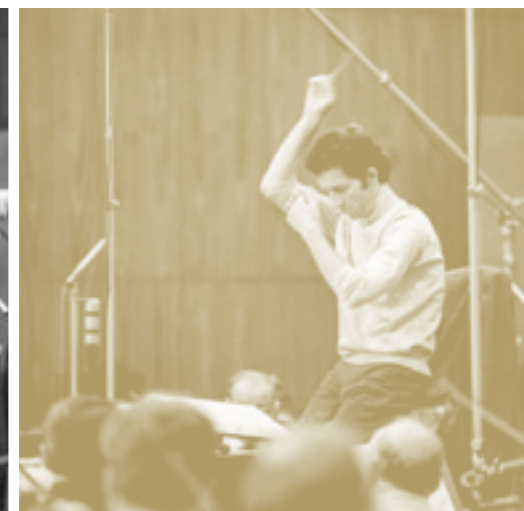
1. Moderato
2. Allegretto
3. Largo
4. Allegro non troppo

Das Konzert wird live von MDR Kultur und
der Europäischen Rundfunkunion übertragen.

» Ich kannte Schostakowitsch gut, könnte aber nicht sagen, dass ich mit ihm befreundet war. Nun ist es aber so, dass wenn ein Genie stirbt, auf einmal viele enge Freunde auftauchen ... Schostakowitsch ist der letzte Heilige Russlands, er schämte sich für seine Größe. Er war der letzte Mensch, der auf alle an ihn gesandten Briefe geantwortet hat und der das, was er versprochen hatte, niemals vergaß. Er ist der letzte Repräsentant der wahrhaftigen russischen ›Intelligenzija‹, die heutige Zeit bringt solche Menschen nicht mehr hervor. Schostakowitsch kann von dem Leben seiner Epoche nicht getrennt werden, ich nenne ihn den Pimen [legendärer altrussischer Chronist; Rolle aus ›Boris Godunow‹] unserer Zeit. Er lebte zu einer Zeit, in der man nicht einmal niesen konnte, ohne dass dies eine politische Bedeutung gehabt hätte, und er musste einfach auf die Fragen seiner Zeit reagieren. Wenn er in einem angenehmen, wohlbehüteten Land gelebt hätte, hätte er wohl kaum so schreckliche Sachen geschrieben. Aber er lebte in einem unangenehmen Land – so wie übrigens wir alle auch.«

Yuri Temirkanov

Im Umfeld der diesjährigen Schostakowitsch Tage wird Yuri Temirkanov mit dem 9. Internationalen Schostakowitsch Preis Gohrisch ausgezeichnet.



Yuri Temirkanov während der Proben mit der Staatskapelle Dresden für das erste Sonderkonzert 1970/1971 am 14. Oktober 1970 im Dresdner Kulturpalast. Auf dem Programm steht u. a. Schostakowitschs zehnte Symphonie.

Yuri Temirkanov Dirigent

Seit 1988 steht Yuri Temirkanov an der Spitze der Sankt Petersburger Philharmoniker, mit denen er regelmäßig internationale Gastspielreisen unternimmt und bisher zahlreiche Aufnahmen realisiert hat.

Geboren in der kaukasischen Stadt Nal'chik, wurde Yuri Temirkanov im Alter von 13 Jahren in die Leningrader Schule für begabte Kinder aufgenommen, wo er Violine und Viola studierte. Nach seinem Abschluss wechselte er zum Leningrader Konservatorium, wo er sein Bratschenstudium vollendete und später ein Dirigierstudium aufnahm. Nach dem Gewinn des prestigeträchtigen All-Soviet National Conducting Competition im Jahr 1966 wurde Yuri Temirkanov von Kirill Kondrashin zu einer Gastspielreise mit den Moskauer Philharmonikern und dem Geiger David Oistrach durch Europa und die USA eingeladen.

1967 debütierte Temirkanov am Pult der Leningrader Philharmoniker und erhielt gleich darauf die Einladung, derem legendären Chefdirigenten Jewgeni Mravinski zu assistieren. Nur ein Jahr später wurde Temirkanov zum Chefdirigenten der Leningrader Symphoniker berufen. Dieser Position blieb er bis zu seinem Wechsel an das heutige Mariinsky Theater im Jahr 1976 treu.

In Europa arbeitete Yuri Temirkanov als Gastdirigent u. a. mit den Berliner und Wiener Philharmonikern, der Sächsischen Staatskapelle Dresden, den Londoner Orchestern, dem Concertgebouw Orchestra Amsterdam sowie der Accademia di Santa Cecilia in Rom und dem Orchester der Mailänder Scala zusammen.

Nach seinem Debüt beim Royal Philharmonic Orchestra im Jahr 1977 wurde er schon bald zum Ersten Gastdirigenten dieses Orchesters ernannt, im Jahr 1992 wurde er dessen Chefdirigent. Gern gesehen ist Yuri Temirkanov auch in den USA, wo er regelmäßig am Pult der großen Orchester aus New York, Boston, Philadelphia, Chicago, Cleveland, San Francisco und Los Angeles steht. Von 2000 bis 2006 war er Music Director des Baltimore Orchestra, bis zum Jahr 2009 Erster Gastdirigent des Bolschoi-Theaters.

Yuri Temirkanov hat zahlreiche Aufnahmen mit den Sankt Petersburger Philharmonikern vorgelegt, ebenso u. a. mit den New York Philharmonic und dem Royal Philharmonic Orchestra, mit dem er alle großen Ballettmusiken von Igor Strawinsky sowie die Symphonien von Pjotr I. Tschaikowsky eingespielt hat.





Denis Matsuev

CAPELL-VIRTUOS 2017 | 2018

DER SÄCHSISCHEN STAATSKAPELLE DRESDEN

Mit seinem Sieg beim 11. Internationalen Tschaikowsky-Wettbewerb in Moskau trat Denis Matsuev schlagartig ins internationale Rampenlicht und etablierte sich schnell als herausragender Vertreter der großen russischen Pianistentradition. Einladungen zu den bedeutendsten Orchestern weltweit ließen nicht lange auf sich warten. Regelmäßig gibt er Konzerte mit den Berliner Philharmonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem London Symphony Orchestra sowie den großen Symphonieorchestern der USA und seiner russischen Heimat. Dabei arbeitet Matsuev mit Dirigenten wie Mariss Jansons, Mikhail Pletnev, Yuri Temirkanov, Zubin Mehta, Paavo Järvi, Antonio Pappano, Charles Dutoit und Myung-Whun Chung zusammen.

Zudem ist er ein gefragter Gast international renommierter Festspiele wie dem Verbier Festival, dem Lucerne Festival, den BBC Proms, dem Schleswig-Holstein Musik Festival, dem Rheingau Musik Festival, im Festspielhaus Baden-Baden, bei den Chorégies d'Orange, dem Maggio Musicale Fiorentino sowie bei den Stars of the White Nights in Russland. In Ergänzung zu seinen solistischen Verpflichtungen leitet Denis Matsuev diverse Festivals und engagiert sich im Bereich der musikalischen Nachwuchsförderung. Er ist künstlerischer Leiter des Festivals Crescendo und gastierte mit diesem u. a. in Moskau, Sankt Petersburg, Tel Aviv, Paris und New York. 2010 übernahm er die Leitung des Annecy Music Festivals, das sich intensiv um den französisch-russischen Kulturaustausch bemüht. Als Präsident der Stiftung New Names fördert er talentierte Kinder in seiner russischen Heimat – mehr als 10.000 junge Nachwuchsmusiker haben über diese Stiftung bislang Unterstützung erfahren.

Zahlreiche Ton- und Videoaufnahmen dokumentieren sein Schaffen. 2016 erschien sein Rezital in der Carnegie Hall als CD in der Jubiläumsedition »Great Moments at Carnegie Hall« sowie im gleichen Jahr ein DVD-Mitschnitt seines Rezitals »Live from Royal Concertgebouw«. Denis Matsuev lehrt an der Staatlichen Universität in Moskau. Im Februar 2014 trat er im Rahmen der Abschlussfeierlichkeiten der Olympischen Spiele in Sotschi auf, noch im gleichen Jahr wurde er von der UNESCO zum Goodwill Ambassador ernannt.

Helmut Fuchs

SOLOTROMPETER

DER SÄCHSISCHEN STAATSKAPELLE DRESDEN

Helmut Fuchs, geboren 1984 in Oberndorf bei Salzburg, erhielt im Alter von sechs Jahren seinen ersten Trompetenunterricht im Musikschulwerk Salzburg bei Martin Mühlfellner. 2001 wechselte er zu Igor Oder, von dem er auch während seiner Zeit bei der Militärmusik in Salzburg (2003-2004) unterrichtet wurde. 2004 begann er ein Trompetenstudium, zunächst an der Universität Mozarteum Salzburg bei Gottfried Menth. 2005 wechselte er an die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien zu Josef Pomberger. Neben seiner Konzertfachausbildung studierte er auch Instrumentalpädagogik Trompete. Beide Studien schloss er 2009 bzw. 2012 mit Auszeichnung ab.

Bereits seit Beginn seines Studiums, bis in die jüngste Gegenwart hinein, substituiert er in den renommiertesten Orchestern Österreichs, u. a. im Orchester der Wiener Staatsoper, bei den Wiener Philharmonikern, beim Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, bei den Wiener Symphonikern, beim Bruckner Orchester Linz sowie beim Mozarteumorchester Salzburg.

2014 wurde Helmut Fuchs als Trompeter an der Opéra de Nice verpflichtet, seit 2016 ist er Solotrompeter der Sächsischen Staatskapelle Dresden. In der Spielzeit 2017/2018 war er hier u. a. im 1. Aufführungsabend mit Bachs 2. Brandenburgischen Konzert unter der Leitung von Rafael Payare solistisch zu erleben sowie im Adventskonzert des ZDF unter Leitung von Christian Thielemann in der Dresdner Frauenkirche am 2. Dezember 2017.



Dmitri Schostakowitsch

* 25. September 1906 in Sankt Petersburg

† 9. August 1975 in Moskau

Festliche Ouvertüre A-Dur op. 96

ENTSTEHUNG

1947(?) / 1954

URAUFFÜHRUNG

am 6. November 1954 im
Bolschoi-Theater in Moskau

BESETZUNG

2 Flöten, Piccolo, 3 Oboen,
3 Klarinetten, 2 Fagotte,
Kontrafagott, 4 Hörner,
3 Trompeten, 3 Posaunen,
Tuba, Pauken, Schlagzeug
und Streicher

DAUER

ca. 6 Minuten

EIN SYMPHONISCHES FEUERWERK

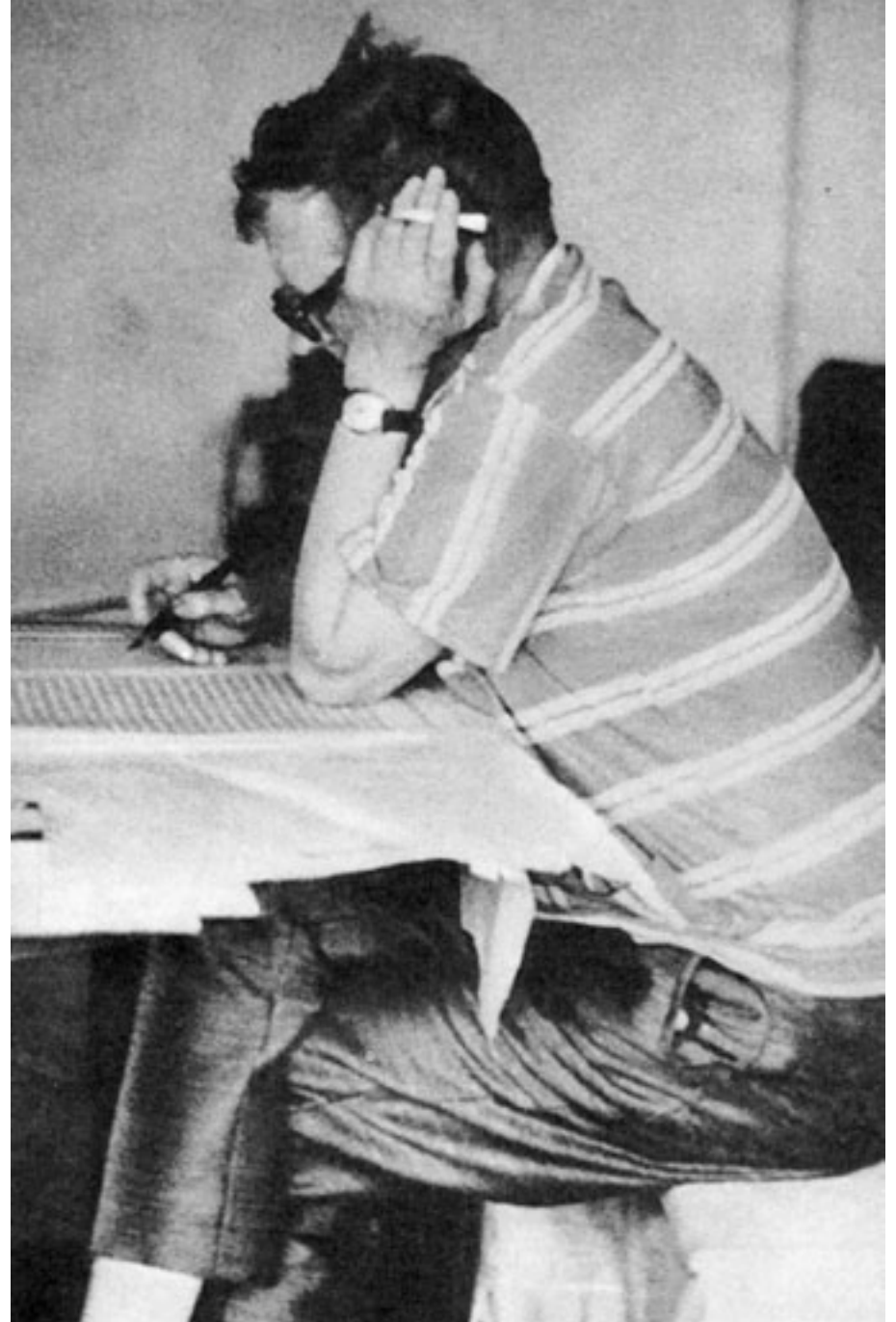
Schostakowitschs Festliche Ouvertüre A-Dur

Glaubt man den Äußerungen des sowjetischen Musikkritikers Lew Nikolajewitsch Lebedinsky, entsteht Dmitri Schostakowitschs Festliche Ouvertüre in nur wenigen Tagen. Zeitdruck mahnt zur Eile. Für die Feierlichkeiten zum 37. Jahrestag der russischen Oktoberrevolution von 1917 hat man im Moskauer Bolschoi-Theater nicht rechtzeitig an einen passenden musikalischen Auftakt gedacht. Lebhaft entsinnt sich Lebedinsky: »Schostakowitsch komponierte die Fest-Ouvertüre vor meinen Augen. Nebolsin [der Dirigent] steckte in der Klemme. Sehr wenig Zeit verblieb, Proben waren bereits einberufen, es waren noch keine Stimmen fertig, und was noch viel schlimmer war, es gab noch nicht einmal das Stück. In Verzweiflung besuchte Nebolsin Schostakowitsch in dessen Wohnung. Zufällig war ich auch anwesend. ›Siehst du, Dmitri, wir sind in der Klemme. Wir haben nichts, womit wir das Konzert beginnen können.‹ – ›Geht klar‹, erwiderte Schostakowitsch. (...) Er sagte: ›Lew Nikolajewitsch, setz dich hier neben mich, und ich werde die Ouvertüre so schnell wie möglich schreiben.‹ Dann begann er zu komponieren. Zwei Tage später fand die Hauptprobe statt. Ich eilte hinunter zum Theater und hörte dieses brillante, vor Temperament nur so sprudelnde Stück, mit seiner lebhaften Energie, überschäumend wie eine soeben geöffnete Champagnerflasche.« Sicher ist, dass die Ouvertüre am 6. November 1954 im Bolschoi-Theater uraufgeführt wird. Zweifelhaft bleibt allerdings ihre Entstehungsgeschichte. Kenner gehen davon aus, dass das Werk schon sieben Jahre früher, also 1947, erarbeitet worden ist – in einer Zeit, als die Partei in den unmittel-

baren Nachkriegsjahren vehement in das sowjetische Kunst- und Kulturleben eingreift, sowohl in offiziellen Stellungnahmen als auch in den Medien. Wer von der Ideologie abweicht, wird scharf angegriffen. Das ist nicht neu, gilt nun aber umso ausgreifender. Ebenso werden westliche Kultureinflüsse entschieden abgewehrt wie jegliche Ausprägungen von sogenannten Kosmopoliten und Formalisten. Andrei Schdanow, bis zu seinem Tod 1948 Sekretär des Zentralkomitees der KPdSU, fährt eine großangelegte Kampagne gegen den Satiriker Michail Soschtschenko und die Lyrikerin Anna Achmatowa. Schließlich werden beide Literaten aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen und mit einem Publikationsverbot belegt. Der Kampf breitet sich auf die anderen Künste aus, immer im Zeichen eines sogenannten fortschrittlichen, realistischen Schaffens. »Von der Musik«, so Schdanow, verlangt »das Zentralkomitee der Kommunistischen Partei Schönheit und Eleganz.« Ihr Endzweck sei, »Entzücken zu spenden« – noch aber sei die Musik roh und vulgär und gefährde das richtige psychosomatische Gleichgewicht der Menschen. Besondere Aufmerksamkeit, so Schostakowitsch in seinen Erinnerungen, richtet man dabei auf den Gesang, »denn Lieder ohne Worte befriedigten lediglich den perversen Geschmack einiger weniger ästhetischer Individualisten«. Liegt hier der Grund, warum die optimistische Fest-Ouvertüre zunächst in der Schublade verschwindet? Der ausgeprägte Fanfarencharakter zu Beginn der Ouvertüre verweist auf seine intendierte Wirkung. Hier soll eine Stimmung geschaffen werden, die das Offizielle mit dem Affirmativen verbindet. Man könnte meinen, das Kolorit sei darauf angelegt, eben jenes »Entzücken zu spenden«, das von den Funktionären des Apparats so unmissverständlich eingefordert wird.

Jäh wechselnde Bilder

Dass Schostakowitschs Musik mitunter im Dienste einer Funktionalität steht, hat ihr die These eingehandelt, sie sei Theatermusik, »und das auch auf die Symphonien und auf die Kammermusik bezogen«, so der kürzlich verstorbene Berliner Musikwissenschaftler Gerd Rienäcker. In einer solchen »Musica teatralis senza scena« spiegeln sich nicht nur Schostakowitschs Erfahrungen mit Film und Theater, vor allem zeigt sich die Etablierung eines Musikbegriffs, der vom Zusammenwirken verschiedener Medien geprägt ist. In Schostakowitschs Musik geht es um Bilder, die jäh wechseln, inszeniert auf doppeltem Boden. Und in der Tat wechseln die Bilder rasant. Nach dem majestätischen Anfang kommt es in der Fest-Ouvertüre zu einem filmisch wirksamen Schnitt, der eine neue Szene in den Blick nimmt: den Beginn eines Galopps, dessen Gestus der Ouvertüre von Glinkas Oper »Ruslan und Ludmilla« entstammen könnte.



Dmitri Schostakowitsch bei der Arbeit

Schostakowitsch komponiert einen reibungslosen Ablauf. Wie geschmiert greifen die einzelnen Bereiche ineinander, scheint jeder Widerstand gebrochen, eingebettet in eine Entwicklung, an deren Horizont eine unbeschwerte Zukunft aufzieht. Propagandamusik? Ähnlich wie im Umfeld von Schostakowitschs Bewerbung um die Komposition der sowjetischen Nationalhymne stellt sich auch hier zunächst die Frage, ob die Ouvertüre einen Akt der Anpassung darstellt oder tatsächlich ein »offizielles« Bekenntnis liefert? Schostakowitschs Verhalten erinnert an von ihm unterzeichnete und öffentlich verlesene Texte im Dienste der Partei, deren Inhalt er oftmals kaum gekannt hat. Kurt Sanderling, von 1964-1967 Chefdirigent der Staatskapelle Dresden, Dirigent der Leningrader Philharmoniker von 1941-1960 und enger Freund Schostakowitschs: »Das war Irreführung der Behörden, damit Schostakowitsch in Ruhe komponieren konnte«, Teil einer Strategie, die ihm seine künstlerische Autonomie, sofern man davon sprechen kann, in anderen Bereichen sicherte. Geht man jedoch davon aus, dass das Werk tatsächlich mehrere Jahre vor dem 37. Jahrestag der russischen Oktoberrevolution geschrieben worden ist, fällt seine systemtreue Implikation heraus. Was bleibt, ist sein festlicher Charakter, nicht bestimmt für einen konkreten Anlass. In dieser Hinsicht stehen die anfänglichen Fanfarensignale für vieles. Es gilt der Satz von Ludwig Wittgenstein aus dem auch von Schostakowitsch als schicksalhaft empfundenen Jahr 1919: »Man kann einem Symbol nicht vorschreiben, zu welchem Ausdruck man es verwenden darf. Alles, was ein Symbol ausdrücken KANN, DARF es auch ausdrücken.« Weiterhin wirkt die Bandbreite möglicher Zuschreibungen. Schostakowitsch dirigiert die Ouvertüre 1964 im Rahmen des ihm gewidmeten Festivals in Gorki. Fünf Jahre nach seinem Tod wird das Werk zur Eröffnung der Olympischen Spiele in Moskau im Sommer 1980 aufgeführt. Auch das Nobel-Komitee lässt es 2009 in einem Konzert der Nobel-Preisverleihung spielen. Die unterschiedlichen Anlässe in Politik, Musik, Sport und Literatur zeigen die ungezwungene Vielfalt seines Anspruchs. Den Klavierstücken op. 69, die Schostakowitsch 1944 für seine Tochter komponiert, entnimmt er das nach der Einleitung als erstes eingeführte Thema. Zudem gibt es mehrere Momente, die daran denken lassen, dass neben Glinka auch Tschaikowskys Ouverture solennelle »1812« entfernt als Vorbild gedient haben könnte. Die Stauung kurz vor Ende des hymnenähnlichen, mit sogenannten schweren Pfundnoten (markig langen Notenwerten) durchsetzten Themas bündelt nochmals alle Kräfte, bevor die Ouvertüre mit einem rasanten Feuerwerk effektiv endet.

ANDRÉ PODSCHUN



22.-24.6.2018
**9. INTERNATIONALE
SCHOSTAKOWITSCH
TAGE
GOHRISCH**



SCHOSTAKOWITSCH – LUTOSŁAWSKI – PENDERECKI – MEYER
MIT DENIS MATSUEV, DEM LUTOSŁAWSKI QUARTET, NILS MÖNKEMEYER,
MITGLIEDERN DER SÄCHSISCHEN STAATSKAPELLE DRESDEN U.V.A.
WWW.SCHOSTAKOWITSCH-TAGE.DE
IN KOOPERATION MIT DER
SÄCHSISCHEN STAATSKAPELLE DRESDEN

Dmitri Schostakowitsch

* 25. September 1906 in Sankt Petersburg

† 9. August 1975 in Moskau

Konzert für Klavier, Trompete und Streichorchester Nr. 1 c-Moll op. 35

1. Allegretto
2. Lento
3. Moderato – *attacca*
4. Allegro con brio

ENTSTEHUNG

1933

URAUFFÜHRUNG

15. Oktober 1933 im Saison-eröffnungskonzert der Lenin-grader Philharmonie mit Dmitri Schostakowitsch am Klavier, Dirigent ist Fritz Stiedry, an der Trompete Alexander Schmidt

BESETZUNG

Solo-Klavier, Solo-Trompete und Streicher

DAUER

ca. 20-25 Minuten

IM BEREICH EINES SPIELGETRIEBENEN ÜBERDRUCKS

Schostakowitschs Konzert für Klavier, Trompete und Streichorchester Nr. 1 c-Moll

In den 1920er Jahren befindet sich die sowjetische Gesellschaft im Umbruch. Die Phase des wirtschaftlichen Aufbaus zeitigt eine kulturelle Blüte, die avantgardistische Tendenzen zunächst noch duldet. In seinem letzten Artikel in der »Prawda« vom 4. März 1923 mahnt Lenin: »Für den Anfang sollte uns eine wirkliche bürgerliche Kultur genügen«, ohne näher darauf einzugehen, was diese »bürgerliche Kultur« in jener Zeit umtreibt und in ihren Grundsätzen ausmacht. Schaut man auf die historischen Avantgarden der Jahre um 1910-1930 insgesamt, so zeigen sich diese fasziniert von der Gestalt der einfachen Kontur. Frei von einer komplizierten seelischen Tiefengliederung bewährt sie sich im »Kraftfeld zerstörender Ströme« (Walter Benjamin). Sie will mobil sein in einem Prozess, in dem ihr Mobilität auferlegt ist, »als ob irgendwo im Körper ununterbrochen eine elektrische Klingel« liefe (Ernst Jünger). In der Neuen Sachlichkeit erscheint der Mensch als agierendes Wesen. Seine Stoßrichtung weist nach vorn. »Der Mensch«, so heißt es in der Anthropologie von Helmuth Plessner, »muss tun, um zu leben. Ihm genügt nicht eine Tat, sondern allein die Rastlosigkeit unablässigen Tuns.« Nicht Introspektion, Bewegung lautet die Parole. Doch nicht nur der Lauf des Einzelnen gerät in den Blick, sondern das gesamte Bewegungsdiagramm einer neu sich formierenden Gesellschaft. Unter dem Stichwort einer Öffentlichkeit als Misstrauenssphäre schreibt Martin Heidegger 1927 in »Sein und Zeit«: »Das Miteinander im Man ist ganz und gar nicht ein abgeschlossenes, gleichgültiges Nebeneinander, sondern ein gespanntes. Zweideutiges Aufeinander-aufpassen, ein



Der junge Schostakowitsch, um 1930

heimliches Sich-gegenseitig-abhören. Unter der Maske des Füreinander spielt ein Gegeneinander.« Als ob Heidegger damit auch die wesentlichen Grundmarken der damaligen Konzertform erfasst hätte. Wie funktioniert die Interaktion von Individuen, denen die Erfahrung eigen ist, das »Ich« sei ein »illusorisches Ding«? In der Formel »Gebärden statt Sein« sieht Karl Jaspers 1931 ein wesentliches Kennzeichen der »Masse«. Er attestiert ihr »Erlebnis statt Existenz, endlose Mimikry«. Der Einzelne, ohnehin versetzt in einen chronischen Alarmzustand, wird entindividualisiert – entlastet von Selbstverantwortlichkeit und belastet durch das Gebot grundlegender Wachsamkeit. Das Schlagwort von der »Masken-Zivilisation« (Marcel Mauss) macht die Runde. Auch vom »Recht der Maske« (Plessner) ist die Rede, von einem doppelten Spiel zwischen Selbstinszenierung und Schutz, zwischen der Kunst des freien Ausdrucks und achtgebender Verstellung – für Schostakowitsch ein Spannungsfeld, in dem sich seine seelischen Kränkungen und Verletzungen später in ergreifender Weise manifestieren. Ideologische Entzauberung, sofern sie sich kenntlich macht, mündet in einen Desillusionsrealismus, grundiert von Angst und Misstrauen.

Im Mischraum

Anfang der dreißiger Jahre ist das System noch vergleichsweise durchlässig. Erst ab 1934-1935 schlägt Stalins Tyrannei brutal in die sowjetische Gesellschaft durch. 1930-1932 entsteht Schostakowitschs Oper »Lady Macbeth von Mzensk«, die tragisch-satirische Schilderung des Schicksals einer »begabten, klugen und außerordentlichen Frau, die an den alptraumhaften Zuständen im vorrevolutionären Russland scheitert«, so Schostakowitsch. Das Werk handelt davon, »wie Liebe sein könnte, wenn nicht ringsum Schlechtigkeit herrschte«, so der Komponist. Zeitgleich schreibt Schostakowitsch eine Musik über »Hamlet«. Beide Sujets werden von Stalin flammend gehasst, sollen doch die Implikationen verbrecherischer Potentaten dem Publikum nicht noch eigens vor Augen geführt werden. In dieser theatral aufgeladenen Atmosphäre entsteht Schostakowitschs Konzert für Klavier, Trompete und Streichorchester, über das Sergej Prokofjew urteilt, es offeriere eine »stilistische Buntscheckigkeit«. Für seine bissigen Bemerkungen ist Prokofjew geradezu berüchtigt. Dabei ist das Aufgesetzte, gleichsam Unehnte von Anfang an beabsichtigt. Nicht selten avancieren die gegenläufigen musikalischen Charaktere zu Trägern eines satirisch anmutenden Theaterstücks, das mit traditionellen Versatzstücken wie dem Zitat der ersten drei Töne aus Beethovens »Appassionata« gleich zu Beginn des Werks ebenso operiert wie mit avantgardistischen Zutaten. Manches erinnert

»Wenn das Publikum bei der Aufführung meiner Werke lächelt oder direkt lacht, so bereitet mir das große Befriedigung.«

Dmitri Schostakowitsch

an Strawinskys »Petuschka«, in dem das Tragische und Grotteske auf beklemmende Art miteinander verschlungen sind. Persiflage und Ironie bestimmen die Komposition, Kitsch wird als solcher decouviert, mitunter blüht er in einer Collage, die sich selbst nicht wichtig nimmt. Noch in späterer Zeit ist Schostakowitsch bisweilen verblüfft, dass man das Werk wie

ein seriöses Klavierkonzert aufführt. Nichts scheint verkehrter, als es wörtlich zu nehmen. Die stilistische Vielfalt entspricht dabei der originalen Zusammensetzung der Instrumente. Die Trompete nimmt eine Zwischenstellung ein, weder konzertierend noch in eigentlichem Sinne begleitend, durchsetzt mit parodistischen Motiven, die das Uraufführungspublikum am 15. Oktober 1933 in Erstaunen setzen. Im ersten Satz wird die Hektik der modernen Großstadt karikiert, zitiert Schostakowitsch u. a. das Thema der Burleske aus Mahlers neunter Symphonie. Der Satz steht im Lichte einer mobilen Stetigkeit – ein Schauplatz, auf dem jede Gestalt zum Signal mutiert, um die unterschiedlichen Arten der Bewegung zu steuern. Das umfangreiche Eindringen rhythmischer Abläufe führt zu einem Handeln durch Schwingung und Reflex. Ruhepunkte muten provisorisch an, als wäre jede Stockung eine Störung. Dennoch ist eine grundlegende Freude an Zirkulation zu beobachten. Fern von den Schrecken erstarrter Verhältnisse verkehrt alles miteinander, Schranken scheinen aufgehoben. Ein Wunschtraum, eine Vision? Man kann in dem Entwurf gleichermaßen ein System erkennen, das den einzelnen so vernichtet, dass er seine Aufhebung nicht einmal fühlt. Die Hysterie in der sowjetischen Gesellschaft hin zu einem alles erfassenden Personenkult ist hierfür beredtes Zeugnis. Im ersten Satz verpackt Schostakowitsch diese Entwicklung in eine überspitzte Burleske, in der das Tänzerische zu Sprüngen innerhalb eines Systems ansetzt, dessen Wildheit nur eine Antwort nahelegt: nämlich in gleicher Weise aus den Fugen zu geraten.

»Das ist etwas ganz anderes«

Das Lento entspinnt sich im Gestus eines langsamen Walzers. Mit diesem Satz begibt sich Schostakowitsch auf den Weg zum ausdrucksstarken Andante seines zweiten Klavierkonzerts. Zu den harmonischen Auffälligkeiten in den Anfangs- und Schlusstakten zählt der kleine Tonschritt

zwischen der ersten und zweiten Stufe, der sogenannten phrygischen Sekunde aus der gleichnamigen Kirchentonart. Klanglich zieht ein Hauch von Kälte ein, der die Dinge klarer sehen lässt. Schostakowitsch schafft eine Aura des vorübergehenden Lebens, welches sich dem Betrachter wie in einem Aquarium vorführt – eine ausgestellte Subjektivität in den Gehegen eines Zoos, dessen Objekte im Hinblick auf ihr artkonformes Verhalten, will sagen ihre Ideologietauglichkeit, unter Beobachtung stehen. Schostakowitschs scharfer Blick trifft auf eine Gesellschaft der kalten Blicke. Das anschließende Interludium mündet in den Finalsatz, der ins Frivole kippt. Zitate u. a. aus Haydns Klaviersonate D-Dur, Webers »Freischütz« und Beethovens »Die Wut über den verlorenen Groschen« zeichnen ein groteskes Bild, in dem sich Schostakowitschs Neigung zu einem sarkastischen Humor gestaltenreich spiegelt. Das Beethoven-Thema wird übrigens erst ganz am Schluss eingefügt. Wie es dazu kommt, schildert Viktor Iljitsch Serow: »Nach Beendigung der Partitur zeigte Dmitri das Werk seinem Freund Lew Oborin. »Wie, ein Konzert ohne Kadenz?« meinte der unzufriedene Pianist nach der Durchsicht der Partitur. »Hör mal, sagte darauf Dmitri, »dies ist kein Konzert wie zum Beispiel von Tschaikowsky oder Rachmaninow, mit Passagen über die ganze Skala des Instruments, um zu zeigen, dass du Tonleitern spielen kannst. Das ist etwas ganz anderes.« Aber die Enttäuschung seines Freundes war so groß, dass Dmitri dann doch nachgab: »Gut, ich schreibe eine Kadenz.«« Zweifellos behandelt Schostakowitsch die von Beethovens Rondothema inspirierte Kadenz ironisch. Gegen Ende steigert sich die Ironie ins Maßlose. Überkorrekt überschlägt sich die Trompete, während der Schlussakkord in beißendem C-Dur so oft wiederholt wird, dass auch dem Letzten klar wird, mit welcher Art von Musik er es hier zu tun hat.

Besteht der siebenundzwanzigjährige Schostakowitsch so dringlich auf das Maskenspiel, dass seine Kontur letztlich darin erkennbar wird? 1925 entwirft der Literaturhistoriker und Romanist Karl Vossler ein Bild, als er nach einem Begriff sucht, der dem einzelnen ebenso gerecht wird wie dem Kollektiv: »Von der Maske oder Larve, vom Leib oder Gesicht, kurz vom Äußerlichen des Menschen ausgehend, zielt [der Begriff der Person] auf unser innerstes, unveräußerliches Selbst. Man ist eine Person in dem Maße, wie man von der Rolle hindurch zu sich selbst kommt.« Das lässt auch den Umkehrschluss zu: Gleichermaßen bedarf das Sein des Scheins. Was nicht erscheint, bleibt außerhalb der Geltung. Kommt es zu einem Zuwachs des Scheins, verliert dadurch das Sein nicht. Im Gegenteil, der Schein verdoppelt den Gehalt des Seins, füllt dieses aus und trägt es mitunter fort in die Bereiche eines spielgetriebenen Überdrucks.

ANDRÉ PODSCHUN



Dmitri Schostakowitsch

* 25. September 1906 in Sankt Petersburg

† 9. August 1975 in Moskau

Symphonie Nr. 5 d-Moll op. 47

1. Moderato
2. Allegretto
3. Largo
4. Allegro non troppo

ENTSTEHUNG

zwischen 18. April und
20. Juli 1937 in Leningrad

URAUFFÜHRUNG

am 21. November 1937
im Großen Saal der
Leningrader Philharmonie
(Leningrader Philharmoniker,
Dirigent: Jewgeni Mrawinski)

BESETZUNG

2 Flöten, Piccolo, 2 Oboen,
3 Klarinetten, 2 Fagotte,
Kontrafagott, 4 Hörner,
3 Trompeten, 3 Posaunen,
Tuba, Pauken, Schlagzeug,
Harfe, Celesta, Klavier,
Streicher

DAUER

ca. 45 Minuten

AN DEN SOLLBRUCHSTELLEN DES SYSTEMS

Schostakowitschs fünfte Symphonie

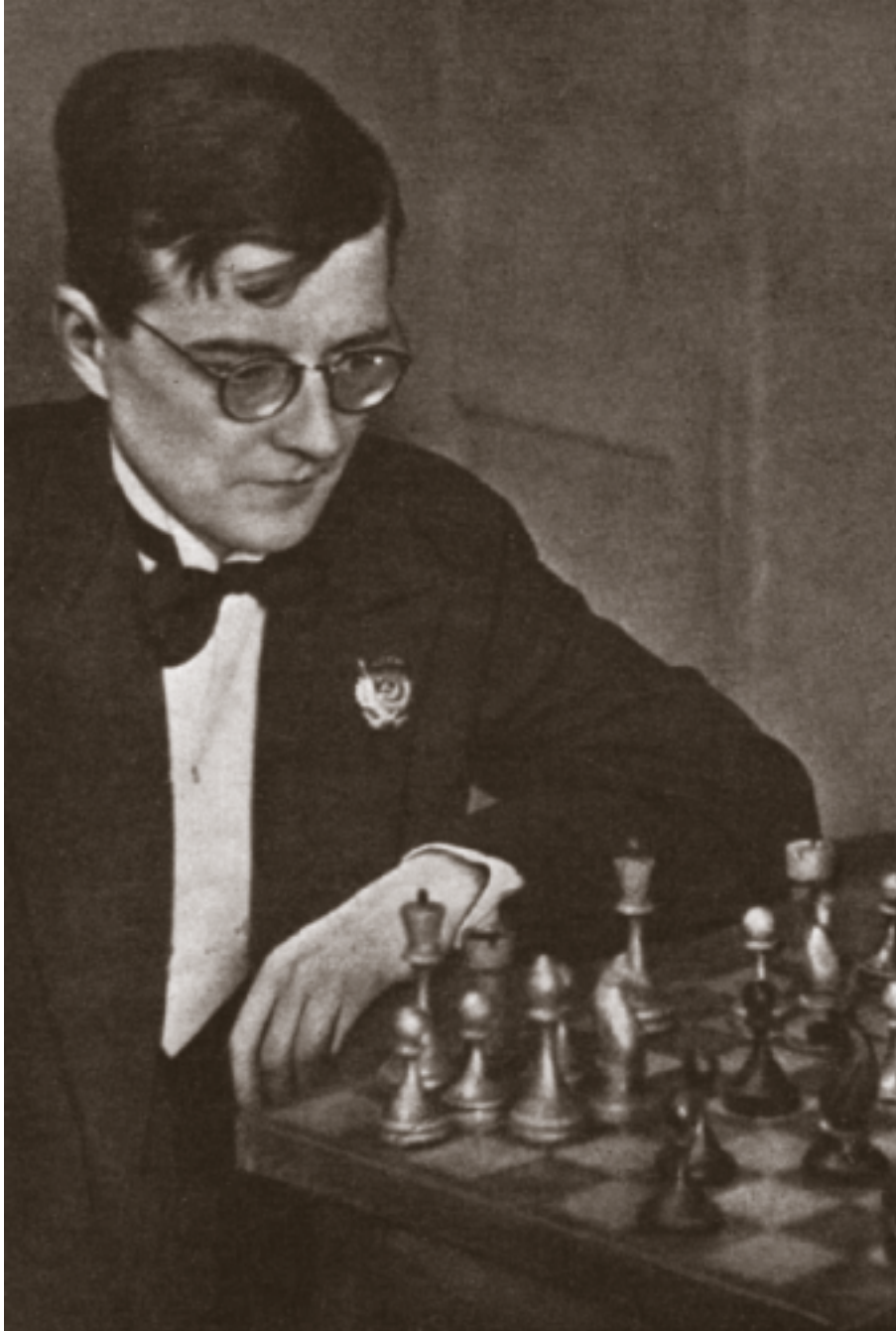
Als der pompöse D-Dur-Schluss der Uraufführung von Schostakowitschs fünfter Symphonie verklang, konnten sich die Zuhörer der Leningrader Philharmonie nicht mehr auf den Stühlen halten. Viele von ihnen hatten sich schon im Laufe des Finales erhoben. Die frenetischen Ovationen dauerten eine halbe Stunde lang an. Im dritten Satz, dem Largo, brachen viele in offenes Weinen aus. Es muss eine kathartische Abfuhr von Emotionen gewesen sein, die sich schon länger im Inneren angestaut hatten.

Derartig intensive Gefühle auszulösen, sollte jeden Künstler eigentlich tief beglücken. Die äußeren Umstände, die zum Gelingen solcher Sternstunden notwendig dazugehören, müssen allerdings keineswegs immer beglückende sein. Sie können auch traumatischer Art sein, und das waren sie ohne Zweifel im geschilderten Fall.

Am 21. November 1937, als die Premiere der Symphonie stattfand, tobte in der Sowjetunion der Terror. Nach den vergleichsweise liberalen 1920er Jahren, in denen Schostakowitsch seinen kometenhaften Aufstieg genommen hatte, zog Stalin nach und nach die Zügel an. Ab 1932 wurde das Musikleben gleichgeschaltet, im Zeichen eines ideologie- und tradi-tionsorientierten »Sozialistischen Realismus«. Gleichzeitig wurde eine alle gesellschaftlichen Kräfte umspannende Harmonie zwangsverordnet. An der Oberfläche leistete dies penetrante Propaganda. Im Hintergrund – für die Zeitgenossen jedoch präsenter als alles andere – erzwang es nackter Terror. Auf dem Höhepunkt der Verfolgungen, in den Jahren 1936 bis 1938, wurden hunderttausende »Volksfeinde« abgeholt und anschließend erschossen oder in barbarische Arbeitslager gesteckt. Allein unter den Schriftstellern wird die Zahl der Opfer auf etwa 2000 geschätzt.

Ein Spiel, das »böse enden« könnte

Die Muskschaffenden kamen vergleichsweise glimpflich davon, wenn-gleich es auch hier Gewaltmaßnahmen gab. Keine Zurückhaltung gab es allerdings beim ideologischen Druck. Und das Exempel, an dem der



*Taktieren zwischen Leben und Tod:
Dmitri Schostakowitsch in den 1940er Jahren*

ästhetische Normzwang statuiert wurde, lieferte ein Werk Schostakowitschs: die 1934 herausgekommene, außerordentlich erfolgreiche Oper »Lady Macbeth von Mzensk«. In einer Kritik der Parteizeitung »Prawda« vom Januar 1936 mit dem ominösen Titel »Chaos statt Musik« wurden dem Komponisten schlimmste Verfehlungen vorgeworfen: Kakophonie, vulgärer Naturalismus, Neurasthenie, Entartung. Und es wurde unverhohlen gedroht, dass dieses Spiel »böse enden könne«.

Schostakowitsch lebte in den kommenden Monaten in Todesangst. Menschen aus seinem engsten Umfeld verschwanden. Er soll die Nächte im Anzug und mit gepacktem Koffer verbracht haben, um seiner Familie das traumatische Erlebnis einer Verhaftung in der Wohnung zu ersparen. Julian Barnes hat aus dieser abgründigen Situation heraus den selbstkritischen Bewusstseinsstrom seiner Romanbiographie »Im Lärm der Zeit« herausgesponnen.

Ein Drama der Verwerfungen

Der »Prawda«-Artikel löste eine zerstörerische Debatte über den sogenannten Formalismus aus. Schostakowitsch-Bashing war dabei die einfachste Methode, um seine Haut zu retten. Nur wenige Mutige standen dem stigmatisierten Genie bei. Immerhin erhielt der Verfemte schon im folgenden Jahr eine repräsentative Gelegenheit, sich öffentlich zu rehabilitieren. Seine erste große Komposition nach dem »Prawda«-Verriss, die von April bis Juli 1937 komponierte fünfte Symphonie, wurde zur Aufführung zugelassen. Gedankenschwere Symphonien zu schreiben, lag durchaus im Trend der Zeit. Denn im »Goldenen Zeitalter« der Stalinära war nicht mehr aufrührerischer Agitprop angesagt, sondern eine »sowjetische Klassik«. Werke von der technischen Meisterschaft und philosophischen Tiefe eines Beethoven sollten entstehen.

In diese Gemengelage, zwischen Terrordrohung und Erwartung »großer« Kunst, schrieb Schostakowitsch sein Opus der Rehabilitierung hinein. Herausgekommen ist dabei ein Werk von gemäßigerer Stilistik, eines bisher von dem Komponisten nicht gekannten Ernstes, und dennoch ein Drama voller Verwerfungen und Ambivalenzen. Den Schlüssel zu seiner wohlwollenden Deutung lieferte der Schriftsteller Alexej Tolstoj. Er verstand die Symphonie als einen tönenden Diskurs über das »Werden der Persönlichkeit«, als ein autobiographisches Dokument der Läuterung eines fehlgeleiteten Genies. Schostakowitsch, der sich zunächst über den Inhalt seines Werks ausgeschwiegen hatte, griff diese Formel auf und setzte sogar noch eins drauf, indem er die Symphonie die »praktische schöpferische Antwort eines sowjetischen Künstlers auf berechtigte Kritik« nannte.

Trägt die Musik eine solche Deutung?

Den viersätzigen, ganz klassisch angelegten Zyklus eröffnet ein Mottothema von krauser barocker Gestik. Ein scharf punktiertes Sextmotiv zuckt auf und ab, im engen Kanon mit sich selbst konfrontiert. Es faltet sich zur kleinen Terz zusammen, um schließlich in einem herb verschnörkelten Abstieg zu ermatten. Die Szenerie lässt Fausts Studierstube assoziieren: jähes Ringen, Grübeln, das in Resignation versackt. Den Tonus der Niedergeschlagenheit bestätigt das ernste, in den Violinen herabsteigende Hauptthema, das hier zunächst nur wie ein episodischer Einfall präsentiert wird. Nach einer Phase der Fortspinnung wird ein dritter Pol exponiert: ein ruhiges, zwischen Idylle und Melancholie changierendes Thema in Riesenintervallen, grundiert von Harfenschlägen und pulsierenden Streicherakkorden.

Die Durchführung würgt diese Ruhe abrupt ab. Der anfangs so beiläufige Violinabstieg entfaltet nun brachiale Energien. In den tiefsten Registern der Blechbläser meint man die Posaunen des Jüngsten Gerichts zu hören. Die Perkussion dazu liefert das Klavier, das hartnäckig ein Dreitonmotiv hämmert. Gewalt greift um sich, die sich zu einem aggressiven Militärmarsch formiert. Doch welche Gewalt stellt Schostakowitsch hier dar? Die des Stalinschen Terrors, die der Feinde der Sowjetmacht, oder vielleicht eine innere Gewaltbereitschaft, gegen die das moralische Immunsystem versagt? Musik spricht in der Regel nicht so deutlich, dass man dies entscheiden könnte. Dass solche Gewalt aber keine Konflikte lösen kann, sagt sie deutlich genug: das grüblerische Mottothema bleibt stehen.

Die Reprise fällt knapp aus. Sie ist von dem ruhigeren Seitenthema beherrscht, das nun in idyllische Farben getaucht ist. Es scheint aber eher eine Traumreise in die Vergangenheit zu sein als ein Blick in die »lichte Zukunft« des Sozialismus. Kaum eine andere Deutung lassen zumindest die rätselhaften Celesta-Girlanden der Schlusstakte zu: eine Anspielung auf den Schlussabschnitt des »Abschieds« aus Gustav Mahlers »Lied von der Erde«, jenem Werk, das Schostakowitsch einmal als den Gipfel aller Musik bezeichnet hat.

Ein symphonisches Manifest der Läuterung?

Noch viel ungebrochener, fast an ein Stilplagiat heranreichend, ist Mahlers Stimme aus dem zweiten Satz (Allegretto) zu hören. Was aber haben ein beschwipster Ländler, eine bierlaunige Blaskapelle und das weinselige Walzergesäusel eines Heurigengeigers in einem symphonischen Manifest der Läuterung zu suchen? Bei Mahler liefert das



*Jewgeni Mrawinski, Uraufführungsdirigent der Fünften,
und Dmitri Schostakowitsch, 1937*

»Babel erzählt, dass Schostakowitsch Selbstmord begehen wollte. Stalin bestellte ihn jedoch zu sich und tröstete ihn mit den Worten, er müsse das, was die Zeitungen schreiben, nicht so schwer nehmen – er solle verreisen und – versuchen, Volkslieder zu studieren.«

*Aus dem Tagebuch des Schriftstellers Ervin Sinkó
vom 17. Februar 1936*

Triviale den dialektischen Ausgleich zu einem Idealismus, der in Pathos und Kitsch zu kippen droht. Und bei Schostakowitsch scheint es um etwas Ähnliches zu gehen: das Komische und das Absurde kratzen an Sollbruchstellen des Systems. Wer das Maskenspiel des makabren Karnevals durchschaut, erblickt die Fassadenhaftigkeit der stalinistischen Zwangsidylle.

Der dritte Satz, ein Largo, hinterließ seinerzeit den größten Eindruck. Es ist ein bewegender Klagegesang, der sich zwischen intimer Trauer, fragiler Erinnerung und empörtem Aufschrei bewegt. Im Mittelteil klingt orthodoxe Begräbnismusik an. Hier gibt es keine Ironie mehr. Gegen Ende des Satzes erhebt sich die angstbeklommene Stimme des Orchesters zu einem verzweifelten Aufschrei der Anklage. Wem diese Stelle noch heute durch Mark und Bein geht, der ahnt, warum diese Musik damals solche Emotionen auslöste. Auszusprechen wagte das Empfundene damals allerdings kaum jemand. Allein der parteinahe Kritiker Grigori Chubow rügte den Satz als ein »Poème der Erstarrung«, und folgerte gleich weiter, dass mit ihm der im Finale so aufwändig inszenierte Optimismus unglaubwürdig werde.

Über kaum einen Symphoniesatz dürfte so viel gestritten worden sein wie über dieses Finale, und speziell über dessen Schluss. An seiner Interpretation hängt die Deutung des gesamten Werks, und letztlich auch das Urteil darüber, ob und wie sich Schostakowitsch mit dem Stalinismus arrangiert hat. Woran macht sich der Streit fest? In der Coda erscheint das Hauptthema des Satzes, das zu Beginn in ungestümem d-Moll exponiert wird, in triumphaler Dur-Verbreiterung. Über 32 Takte hinweg repetieren Streicher und Holzbläser dazu den Ton a, die Pauken schlagen ein monotones Quartpendel. Schon 1938 hatte der Ideologiewächter

„Es ist bewundernswert, dass ein und derselbe Mensch diese beiden Werke schreiben konnte – die 4., eine ideell übersättigte Symphonie, kraftvoll über den Rand hinausdrängend in einem Übermaß an Gefühl ... Und die 5. – in der es nicht eine einzige leere Stelle gibt, kein einziger Strich umsonst geführt ist, eine in seltener Weise verhaltene klassisch akkurate Musik, ungeachtet ihrer ganzen inneren Energie. Die Seele der Musik vereint beide Werke.“

Benjamin Britten über Dmitri Schostakowitsch, 1966

Chubow von einem »Einhämmern« des Optimismus gesprochen. Populär wurde diese Lesart mit Solomon Wolkows »Zeugenaussage« (1979). Diesen (in ihrer Authentizität ungesicherten) Memoiren zufolge soll Schostakowitsch gegen Ende seines Lebens über den Schluss der fünften Symphonie gesagt haben, dass der Jubel »unter Drohungen erzwungen« sei, so »als schlage man uns mit einem Knüppel«. Man müsse ein »kompletter Trottel« sein, um dies als Apotheose zu hören.

Eingreifen einer äußeren Macht

Viele Zeitgenossen hatten es offensichtlich aber als Apotheose gehört, oder wollten es zumindest so hören. Das Gegenteil hätte schließlich bedeuten können, dass Schostakowitschs Spiel tatsächlich »böse endet«. Lässt sich aber eine objektive »Wahrheit« aus der Partitur herausdestillieren? Kann man die Intention eines Komponisten eindeutig rekonstruieren? Man kann es nicht, und zwar generell nicht. Kunstdeutungen sind immer nur Hypothesen. Man kann aber sehr wohl über die Plausibilität verschiedener Interpretationen streiten. Im Fall von Schostakowitschs fünfter Symphonie münden solche Diskussionen allerdings meist in ein Patt. Dies sei an nur einem häufig vorgebrachten Argument aufgezeigt:

Das Hauptthema des vierten Satzes, das seinerzeit als »Thema der Läuterung« verstanden wurde, steckt am Anfang voller Energie, aber auch voller Rohheit. Es entfaltet sich in ungestümer Betriebsamkeit. Seine Bändigung und zugleich Verklärung nach Dur in der Coda erfolgt nicht auf organischem Wege, sondern durch den Eingriff einer Macht von außen bzw. eines Wunders »von oben«. Ist diese Apotheoseninszenierung deshalb unglaubwürdig? Immerhin entspricht eine solche Dramaturgie genau dem Schema des »per aspera ad astra«, das die Symphonik von Beethoven bis Mahler beherrscht hat. Und wenn Schostakowitsch Mahler nachweislich tief verehrte, scheint ihm auch ein Sinn für das Erhabene nicht ganz fremd gewesen zu sein – neben seinem Skeptizismus und Zynismus. Mahlers Erlösungsschlüsse beanspruchen eine ähnliche rituelle Breite.

Womöglich hat Schostakowitsch die Mehrdeutigkeit seines Werks bewusst kalkuliert. Wer diese Ambivalenzen ignoriert oder weginterpretiert – wie vielfach in der westlichen Welt, wo es oftmals als reines Zeugnis der Unterwerfung gehandelt wurde –, nimmt ihm einen seiner wertvollsten Züge. In der Vieldeutigkeit und im Assoziationsreichtum liegt ein wesentliches Faszinosum solcher wortlosen Klangrede. Und das kann uns heute noch in Erstaunen versetzen – sicher anders, aber nicht weniger reichhaltig als die Hörer des Jahres 1937.

WOLFGANG MENDE



SCHOSTAKOWITSCHS FÜNFTE

in den Erinnerungen von Galina Wischnewskaja

Und so kam es, dass Schostakowitsch einen Monat nach der »Lady Macbeth«-Premiere am Bolschoi einen vernichtenden, überaus hämischen Artikel lesen musste, der unter dem Titel »Chaos statt Musik« am 28. Januar 1936 in der »Prawda« erschien (...) Im ideologischen Kampf der Partei war Schostakowitsch der erste Musiker, dem man einen Stoß versetzte. Dass es für ihn und sein Gewissen als Künstler um einen Kampf auf Leben und Tod ging, war ihm durchaus bewusst. Denn wenn in der »Prawda« ein Artikel dieser Art erscheint, so kommt das in der Sowjetunion der öffentlichen Aufforderung gleich: schlägt ihn, macht ihn nieder, reißt ihn in Stücke! Ist das Opfer dann als Volksfeind abgestempelt, kann eine charakterlose Bande von Kriechern daraus Nutzen ziehen und mit offener Unterstützung der Parteiführung Karriere machen.

Ein Sturz aus solcher Höhe ist immer schmerzhaft und war es auch für Schostakowitsch, den dieser erste Schlag der Regierung auch darum hart getroffen hatte, weil es nie zuvor mit den obersten Stellen zu Konfrontationen gekommen war. Doch steckte er die »Kritik« nicht ein, gab sich weder als reumütiger Sünder noch tat er, was alle von ihm erwarteten: öffentlich zu der Kritik Stellung nehmen. Sowjetische Musikwissenschaftler, die Schostakowitschs Publikationen heute steinchenweise zusammentragen, mögen es auch weiterhin versuchen: Sie finden kein Wort aus jener Zeit. Zwei Jahre lang hat er Schweigen bewahrt – ein heroisches Schweigen, ein symbolischer Akt des Widerstands gegen ein Regime, dem er die Gefolgschaft verweigerte. Nur sehr wenige wären damals imstande gewesen, es ihm gleichzutun.

Erst am 21. November 1937 hat er das Schweigen gebrochen und mit der fünften Symphonie seine Meinung kundgetan: mit einem Meisterwerk, das in der Leningrader Philharmonie aufgeführt wurde und das, wie Dmitri Dmitrijewitsch uns sagte, als autobiographisches Werk zu verstehen sei.

Kein Schriftsteller, kein Maler könnte als Zeuge seiner Zeit mutiger und leidenschaftlicher über die Geschehnisse jener Jahre berichten, als Schostakowitsch es in dieser Musik tut, die uns als Zuhörer seine Kämpfe und Leiden miterleben lässt. Die fünfte Symphonie war ein Wendepunkt, nicht nur innerhalb seines künstlerischen Schaffens, sondern auch in seiner Einstellung, seinen Anschauungen als Russe. Mit

der Fünften ist Schostakowitsch zum Chronisten unseres Landes und der Geschichte Sowjetrusslands geworden. (...)

Bevor die fünfte Symphonie aufgeführt werden durfte, musste sie der Leningrader Partei vorgeführt werden. Ein paar Dutzend ausgemachter Trottel hatten sich eingefunden, um das Werk eines Genies zu begutachten, Einwände vorzubringen, ihn zu maßregeln, ihm überhaupt erst beizubringen, wie man komponiert. Aus ihren Fängen musste Schostakowitsch das Neugeborene retten – was ihm mit dem simpelsten Täuschungsmanöver auch gelang: Er brauchte nichts weiter zu tun, als sein Werk mit anderen Worten und Begriffen zu belegen, er brauchte vor den Leuten der Partei nur zu behaupten, der gewaltige Komplex menschlicher Leidenschaften und das ganze Leid, das doch in jeder Note seiner Musik aufklingt, sei in Wirklichkeit heiter und optimistisch. Schon waren sie's zufrieden und zogen ab. Und die fünfte Symphonie, vor ihrem Zugriff bewahrt, erklang in der ganzen Welt und kündete, geschrieben mit dem Herzblut eines Zeitgenossen, vom Leiden Russlands.

Ja, er hatte eine Möglichkeit gefunden, in diesem Land zu leben und zu arbeiten. 1940 schreibt er [in: Schostakowitsch über sich und seine Zeit, Moskau 1980]: »Ich weiß noch genau, wie sehr ich mich freute, dass meine eben fertiggestellte fünfte Symphonie vor Mitgliedern der Leningrader Partei aufgeführt wurde. Ich möchte daher meinem Wunsch Ausdruck geben, dass zeitgenössische Kompositionen häufiger vor der Partei zu Gehör gebracht werden. Unsere Partei hat ja die Entwicklung des gesamten musikalischen Lebens in diesem Land aufmerksam verfolgt, was ich selbst im Lauf meiner künstlerischen Entwicklung erkannt und vielfach erfahren habe. (Bei diesen Sätzen kann ich seine Stimme buchstäblich hören. Wieviel Hohn und Verachtung steckt doch im Tonfall seiner Worte!) Ich habe den Menschen und das menschliche Leiden ins Zentrum meiner Komposition gestellt und die tragischen, spannungsgeladenen Passagen der ersten Sätze erst im Finale auf eine heitere, optimistische Ebene transponiert und zur Auflösung gebracht.«

In diesem »heiteren, optimistischen« Finale, in diesem Schmettern der Trompeten und dem endlos wiederholten a, das sich wie ein Nagel ins Gehirn hämmert – in diesem Finale taucht das Bild des geschändeten Russland auf, das, von seinen eigenen Söhnen entweiht, sich in Todesqualen windet, das, ans Kreuz geschlagen, in Todesnöten aufschreit und die bittere Wahrheit beklagt, die eigene Schändung überleben zu müssen.

*Aus: Galina Wischnewskaja: Galina, Bergisch Gladbach 1986, S. 196-199.
Galina Wischnewskaja wurde als bedeutendste Sängerin ihrer Zeit gefeiert und galt in der Öffentlichkeit als die »Maria Callas des Bolschoi«.*



Sonderkonzert am Vorabend der
9. Internationalen Schostakowitsch Tage Gohrlich
Orchesterbesetzung



1. Violinen

Matthias Wollong 1. Konzertmeister
Tibor Gyenge
Christian Uhlig
Jörg Kettmann
Susanne Branny
Barbara Meining
Birgit Jahn
Martina Groth
Wieland Heinze
Henrik Woll
Anja Krauß
Anett Baumann
Roland Knauth
Anselm Telle
Ludovica Nardone
Volker Dietzsch*

2. Violinen

Reinhard Krauß Konzertmeister
Annette Thiem
Kay Mitzscherling
Jens Metzner
Ulrike Scobel
Alexander Ernst
Emanuel Held
Martin Fraustadt
Michael Schmid
Ami Yumoto
Jiweon Moon
Lukas Stepp
Andrea Dittrich*
Steffen Gaitzsch*

Bratschen

Florian Richter Solo
Andreas Schreiber
Anya Dambeck
Uwe Jahn
Ulrich Milatz
Zsuzsanna Schmidt-Antal
Susanne Neuhaus
Juliane Preiß
Milan Líkař
Uta Wylezol
Luke Turrell
Albrecht Kunath*

Violoncelli

Simon Kalbhenn Solo
Tom Höhnerbach
Martin Jungnickel
Uwe Kroggel
Bernward Gruner
Johann-Christoph Schulze
Jörg Hassenrück
Anke Heyn
Aleisha Verner
Natalia Costiuc

Kontrabässe

Andreas Wylezol Solo
Martin Knauer
Torsten Hoppe
Christoph Bechstein
Fred Weiche
Reimond Püschel
Thomas Grosche
Johannes Nalepa

Flöten

Sabine Kittel Solo
Bernhard Kury
Dóra Varga-Andert

Oboen

Sebastian Römisch Solo
Volker Hanemann
Michael Goldammer

Klarinetten

Robert Oberaigner Solo
Egbert Esterl
Jan Seifert

Fagotte

Thomas Eberhardt Solo
Erik Reike
Andreas Börtitz

Hörner

Erich Markwart Solo
Andreas Langosch
Lars Scheidig
Hagai Shalom**

Trompeten

Tobias Willner Solo
Volker Stegmann
Sven Barnkoth

Posaunen

Jonathan Nuss Solo
Guido Ulfig
Lars Zobel

Tuba

Jens-Peter Erbe Solo

Pauken

Thomas Käppler Solo

Schlagzeug

Bernhard Schmidt
Christian Langer
Jürgen May
Dirk Reinhold

Harfe

Astrid von Brück Solo

Celesta/Klavier

Wolfram Tetzner

* als Gast

** als Akademist/in



9. INTERNATIONALE SCHOSTAKOWITSCH TAGE GOHRISCH

In Kooperation mit der Sächsischen Staatskapelle Dresden

Kammerabend I – Eröffnungskonzert

22.6.18 19.30 UHR KONZERTSCHEUNE

Denis Matsuev Klavier
Alexander Malofeev Klavier
Alexandra Dovgan Klavier
Tibor Gyenge Violine
Federico Kasik Violine
Norbert Anger Violoncello

Werke von Dmitri Schostakowitsch und Witold Lutosławski
Denis Matsuev improvisiert über Themen von
Dmitri Schostakowitsch

Komponistengespräch

23.6.18 11 UHR KONZERTSCHEUNE

»Schostakowitsch und die polnische Moderne«
mit Krzysztof Penderecki, Elżbieta Penderecka,
Krzysztof Meyer, Danuta Gwizdalanka
Moderation: Tobias Niederschlag

Chorkonzert

23.6.18 15 UHR KONZERTSCHEUNE

GrauSchumacher Piano Duo
Vocalconsort Leipzig
(Franziska Kuba, Leitung)

Werke von Arthur Honegger, Krzysztof Penderecki
und Krzysztof Meyer

Kammerabend II

23.6.18 19.30 UHR KONZERTSCHEUNE

Lutosławski Quartet

Werke von Krzysztof Penderecki, Witold Lutosławski,
Krzysztof Meyer (Uraufführung) und Dmitri Schostakowitsch

Filmvorführung

23.6.18 22.30 UHR SAAL DER GEMEINDEVERWALTUNG GOHRISCH

»Wege durchs Labyrinth.
Der Komponist Krzysztof Penderecki« (2013)

Buch und Regie: Anna Schmidt

Kammermatinee

24.6.18 11 UHR KONZERTSCHEUNE

GrauSchumacher Piano Duo
Nils Mönkemeyer Viola
Rostislav Krimer Klavier

Werke von Igor Strawinsky, Gustav Mahler
und Dmitri Schostakowitsch (Uraufführung)

Abschlusskonzert

24.6.18 16 UHR KONZERTSCHEUNE

kapelle21 – Kammerorchester aus Musikern
der Sächsischen Staatskapelle Dresden
(Petr Popelka, Leitung)

Werke von Krzysztof Penderecki (Uraufführung),
Witold Lutosławski, Krzysztof Meyer
und Dmitri Schostakowitsch

Karten und weitere Informationen unter
www.schostakowitsch-tage.de

Staatskapelle live



WWW.FACEBOOK.COM/STAATSKAPELLE.DRESDEN

Vorschau

8. Kammerabend

DONNERSTAG 28.6.18 20 UHR
SEMPEROPER DRESDEN

Christina Bock Mezzosopran
Sabine Kittel Flöte
Philipp Zeller Fagott
Astrid von Brück Harfe
Federico Kasik Violine
Holger Grohs Violine
Michael Horwath Viola
Anke Heyn Violoncello
Petr Popelka Kontrabass

Werke von **Heitor Villa-Lobos**, **Jacques Ibert**,
Frank Martin und **Jean Françaix**

4. Aufführungsabend

MITTWOCH 4.7.18 20 UHR
SEMPEROPER DRESDEN

John Storgårds Dirigent
Dóra Varga-Andert Flöte

Arvo Pärt

»Trisagion« für Streichorchester

Lowell Liebermann

Konzert für Piccoloflöte und Orchester op. 50

Jean Sibelius

Symphonie Nr. 3 C-Dur op. 52





Sächsische Staatskapelle Dresden
Chefdirigent Christian Thielemann

Spielzeit 2017|2018

HERAUSGEBER
Sächsische Staatstheater –
Semperoper Dresden
© Juni 2018

REDAKTION
André Podschun

GESTALTUNG UND LAYOUT
schech.net
Strategie. Kommunikation. Design.

DRUCK
Union Druckerei Dresden GmbH

ANZEIGENVERTRIEB
Anzeigenvermarktung
Semperoper Dresden
Elina Wolf
Telefon: 0351/49 11 650
E-Mail: anzeigen@semperoper.de

TEXTNACHWEISE
Die Artikel von Wolfgang Mende und André Podschun sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. <http://www.philharmonia.spb.ru/about/press/about/?id=124413> (S. 4); Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch, herausgegeben von Solomon Wolkow, Berlin, München 2000 (S. 22); Natalja Walerowna Lukjanowa, Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch, Berlin 1982 (S. 29, 30)

BILDNACHWEISE
Erwin Döring (S. 5); IMG Artists (S. 7); CAMI (Columbia Artists Management Inc.) (S. 8); Salzzart Festival (S. 11); Dmitri Schostakowitsch. Für Sie porträtiert von Friedbert Steller, Leipzig 1982 (S. 15); Archiv Solomon Wolkow (S. 20); Natalja Walerowna Lukjanowa, Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch, Berlin 1982 (S. 26, 29)

Sächsische
Staatskapelle Dresden
Künstlerische Leitung/
Orchesterdirektion

Christian Thielemann
Chefdirigent
Maria Grätzel
Persönliche Referentin
von Christian Thielemann

Jan Nast
Orchesterdirektor

Dennis Gerlach
Konzertdramaturg,
Künstlerische Planung

André Podschun
Programmheftredaktion,
Konzerteinführungen

Valerie Seufert
Presse und Marketing

Alexandra MacDonald
Assistentin des Orchesterdirektors

Elisabeth Roeder von Diersburg
Cornelia Ameling
Orchesterdisponentinnen

Matthias Gries
Orchesterinspizient

Steffen Tietz
Golo Leuschke
Wolfgang Preiß
Stefan Other
Orchesterwarte

Agnes Thiel
Vincent Marbach
Notenbibliothek

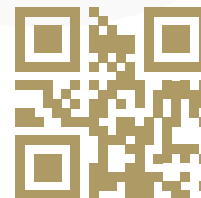
Urheber, die nicht ermittelt oder erreicht werden konnten, werden wegen nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.

Private Bild- und Tonaufnahmen sind aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet.

WWW.STAATSKAPELLE-DRESDEN.DE



international
Wunderharfe **Freunde**
unterstützen **patron**
engagement begeistern
verbinden **network**
gewinnen **Staatskapelle**
tradition Dresden
junge Menschen fördern
friends Gesellschaft
Netzwerk **close**
hautnah



GESELLSCHAFT DER FREUNDE DER
STAATSKAPELLE DRESDEN E.V.

KÖNIGSTRASSE 1
01097 DRESDEN | GERMANY
INFO@GFSKDD.DE | WWW.GFSKDD.DE

Wir freuen uns auf Sie!
Come and join us!

Partner der Staatskapelle Dresden

VOLKSWAGEN

AKTIENGESELLSCHAFT