

Konzertvorschau

Mo 9. Feb | 20.30 Uhr | Philharmonie

Casual Concert

Szymanowski Konzertouvertüre

Lutosławski ›Musique funèbre‹

Lutosławski Symphonie Nr. 4

INGO METZMACHER

Im Anschluss **Casual Concert Lounge**
mit **OFRIN** (Live Act) und **Johann Fanger** (DJ)

Fr 13. + Sa 14. Feb | 20 Uhr | Philharmonie

Berlioz ›Roméo et Juliette‹ – Symphonie
dramatique für Soli, Chor und Orchester

TUGAN SOKHIEV

Sasha Cooke Mezzosopran

Pavol Breslik Tenor

Robert Hayward Bassbariton

Rundfunkchor Berlin

So 15. Feb | 10.30 Uhr Open House

12 Uhr Kulturradio-Kinderkonzert

Haus des Rundfunks

Werke von **Britten, Debussy, Fauré**

Elsie Bedleem Harfe

Gergely Bodoky Flöte

Eve Wickert Viola

Christian Schruff Moderation

So 22. Feb | 17 Uhr | Villa Elisabeth

Kammerkonzert

Werke von **Prokofjew, Saint-Saëns**

ENSEMBLE DES DSO

Di 24. Feb | 20 Uhr | Philharmonie

Debüt im Deutschlandradio Kultur

Adès Ouvertüre zu ›The Tempest‹

Foulds ›Dynamic Triptych‹ für Klavier
und Orchester

Weinberg Violoncellokonzert

Prokofjew Symphonie Nr. 1 ›Klassische‹

GUSTAVO GIMENO

Ottavia Maria Maceratini Klavier

Valentin Radutiu Violoncello

So 1. März | 20 Uhr | Philharmonie

Kodály ›Tänze aus Galánta‹

Strauss Burleske für Klavier und Orchester

Liszt ›Totentanz‹ für Klavier und Orchester

Janáček ›Taras Bulba‹

JAKOB HRŮŠA

Kirill Gerstein Klavier

KONZERTEINFÜHRUNGEN

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

KAMMERKONZERTE

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

KARTEN, ABOS UND BERATUNG

Besucherservice des DSO

Charlottenstraße 56 | 2. OG

10117 Berlin | am Gendarmenmarkt

Öffnungszeiten Mo bis Fr 9–18 Uhr

Tel 030. 20 29 87 11 | Fax 030. 20 29 87 29

tickets@dso-berlin.de

IMPRESSUM

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

in der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH Berlin

im rbb-Fernsehzentrum

Masurenallee 16–20 | 14057 Berlin

Tel 030. 20 29 87 530 | Fax 030. 20 29 87 539

info@dso-berlin.de | dso-berlin.de

Chefdirigent Tugan Sokhiev

Orchesterdirektor Alexander Steinbeis

Orchestermanager Sebastian König

Künstlerisches Betriebsbüro Regine Bassalig | Petra Sonne

Orchesterbüro Konstanze Klopsch | Marion Herrscher

Branding | Marketing Jutta Obrowski

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit Benjamin Dries

Musikvermittlung Anne Kathrin Meier

Programmhefte | Einführungen Habakuk Traber

Notenarchiv Renate Hellwig-Unruh

Orchesterwarte Burkher Techel M. A. | Dieter Goerschel

Shinnosuke Higashida

Texte | Redaktion Habakuk Traber

Redaktion Benjamin Dries

Redaktionelle Mitarbeit Felicitas Böhm

Artdirektion .HENKELHIEDL | **Satz** Susanne Nöllgen

Fotos Tanja Kernweiss (Saisonmotive) und DSO-Archiv

© Deutsches Symphonie-Orchester Berlin 2014

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

Geschäftsführer Thomas Kipp

Gesellschafter Deutschlandradio, Bundesrepublik

Deutschland, Land Berlin, Rundfunk Berlin-Brandenburg

Preis: 2 €



Deutsches
Symphonie
Orchester
Berlin

08
02

INGO METZMACHER

Aleksandra Kurzak Sopran

Ewa Wolak Alt

Tomasz Konieczny Bassbariton

Rundfunkchor Berlin

Szymanowski Konzertouvertüre

Lutosławski Symphonie Nr. 4

Lutosławski ›Muzyka żałobna‹

Szymanowski ›Stabat mater‹ für Soli,
Chor und Orchester

So 8. Februar 2015

20 Uhr

Philharmonie

In Zusammenarbeit mit dem

RUNDFUNKCHOR
BERLIN

Ensembles der

RCO Berlin

So 0802

Uraufführung am 6. Februar 1906 in der Warschauer Philharmonie unter der Leitung von Grzegorz Fitelberg.

Karol Szymanowski (1882–1937)
Konzertouvertüre E-Dur op.12 (1904|05)

Allegramente, con brio – Andante, dolce amoroso – Adagio, mesto – Vivace. Alla breve – Tempo I – Vivace – Tempo I

Uraufführung am 5. Februar 1993 durch das Los Angeles Philharmonic unter der Leitung des Komponisten.

Witold Lutosławski (1913–1994)
Symphonie Nr. 4 (1988–92)

PAUSE

Uraufführung am 26. Februar 1958 durch das Polnische Radio-Symphonie-Orchester in Kattowitz unter der Leitung von Jan Krenz.

Witold Lutosławski
>Muzyka żałobna< (Trauermusik, 1954–58)

- I. Prolog –
- II. Metamorphosen –
- III. Apogäum –
- IV. Epilog

Uraufführung am 11. Januar 1929 in der Warschauer Philharmonie unter der Leitung von Grzegorz Fitelberg.

Karol Szymanowski
>Stabat mater<
für Solostimmen, gemischten Chor und Orchester op. 53 (1926)

- I. Stała Matka (Es stand die Mutter)
- II. I któż widząc tak cierpiącą (Welcher Mensch)
- III. O Matko, źródło wszechmiłości (O Mutter Gottes)
- IV. Spraw, niech płaczę (Lasse fromm mich)
- V. Panno słodka racz mozołem (Edelste aller Jungfrauen)
- VI. Chrystus niech mi będzie (Christus, der hier sterben muss)

INGO METZMACHER

Aleksandra Kurzak Sopran

Ewa Wolak Alt

Tomasz Konieczny Bassbariton

Rundfunkchor Berlin Nicolas Fink (Einstudierung)

Dauer der Werke

Konzertouvertüre ca. 13 min | Symphonie Nr. 4 ca. 23 min

>Trauermusik< ca. 15 min | >Stabat mater< ca. 25 min

VORDENKER IN TÖNEN

In den politischen und medialen Wortwechselln wird sie nur noch selten angesprochen: die Bedeutung der Kunst im Aufbruch zu neuen Lebensverhältnissen, ob man diese nun als Freiheit, Demokratie oder Solidargesellschaft tituliert. Ingo Metzmacher erinnert mit seinem heutigen Programm an den »hohen Wert der Musik« (E. T. A. Hoffmann) in Wendezeiten. Als Beispiel wählte er das Nachbarland Polen. Karol Szymanowski und Witold Lutosławski stehen dort für zwei Komponistengenerationen. Der eine, Szymanowski, Altersgenosse von Bartók, Strawinsky und Webern, engagierte sich in der Künstlerbewegung »Junges Polen« mit ihren visionären Ideen und ihrem Drang nach Unabhängigkeit. In seiner Konzertouvertüre orientierte sich der 22-Jährige noch am Meister der starken Töne und der lyrischen Verführung, Richard Strauss. Das änderte sich rasch. Im »Stabat mater« zog er 20 Jahre später die Summe aus Erfahrungen mit der französischen, mit außereuropäischer und mit Musik der polnischen Renaissance. Er leistete die Synthese durch Zurücknahme.

Witold Lutosławski, der zur Altersgruppe von Cage und Britten gehörte, war der entscheidende Kontaktmann zwischen der polnischen und der internationalen Avantgarde, dadurch auch mitverantwortlich dafür, dass die neue Musik in seinem Land ein wichtiger, über Jahrzehnte sich behauptender Kristallisationskern freiheitlichen Denkens wurde. Mit der »Trauermusik«, die er dem Gedenken an Béla Bartók widmete, fand er die Grundlagen seiner musikalischen Sprache. Er entwickelte sie im schöpferischen Dialog mit den verschiedenen Richtungen der jeweiligen Gegenwartsmusik weiter. In der Vierten Symphonie, dem letzten Orchesterwerk des selbstkritischen Komponisten, konzentrierte er noch einmal seine Ideale der Klarheit in Form, Klang und Dramaturgie, und demonstrierte die meisterliche Balance zwischen Differenziertheit, Komplexität und Transparenz.

Stabat mater

I.
Stała Matka bolejąca,
koło krzyża tży lejąca,
gdy na krzyżu wisiał Syn.

A jej duszę potyraną,
rozpłakaną, poszarpaną
miecz przeszywał ludzkich win.

O, jak smutna, jak podcięta
była Matka Boża święta,
cicha w załamaniu rąk!

O, jak drżała i truchłała,
i bolała, gdy patrzyła
na synowskich tyle mąk.

II.
I któż widząc tak cierpiącą
łżą nie zaćmi się gorącą,
nie drgnie, taki czując nóż?

I kto serca nie ubroczy,
widząc jak do krzyża oczy
wzbiła, z bólu dręta już.

Ach, Za ludzkiego rodu winy
jak katowan był jedyny,
męki każdy niosła dział!

I widziała jak rodzony
jej umierał opuszczony,
zanim Bogu duszę dał.

III.
O Matko, źródło wszechmiłości,
daj mi uczuć moc żałości,
niechaj z Tobą dźwignę ból.

Chrystusowe ukochanie
niech w mym sercu ogniem stanie,
krzyża dzieje we mnie wtul.

I.
Es stand die Mutter voller Schmerzen
Und Tränen am Kreuz,
An dem ihr Sohn hing,

Deren seufzende, trauernde,
Schmerzerfüllte Seele
Das Schwert durchbohrt hat.

O wie traurig und niedergeschlagen
Jene gesegnete, gepriesene
Des Einziggeborenen.

Wie voll Trauer und Schmerz war
Die fromme Mutter, als sie sah,
Welche Qualen ihr Sohn litt.

II.
Welcher Mensch müsste nicht weinen,
Wenn er Christi Mutter
In solchem Leid sähe?

Wer könnte nicht mittrauern
Und sich in Christi Mutter versetzen,
Wie sie mit ihrem Sohn leidet?

Für die Sünden seines Volkes
Sieht sie, wie Jesus gefoltert
Und gezeißelt wird.

Sie sieht ihren lieben Sohn
Ohne Trost und Zuspruch sterben,
Während er seinen Geist aufgibt.

III.
O Mutter Gottes, Quelle der Liebe,
Mache, dass ich die Gewalt der Schmerzen spüre,
Damit ich mit Dir trauere.

Schaffe, dass mein Herz entbrenne
Aus Liebe zu Christus, dem Göttlichen,
Damit ich sein Wohlgefallen finde.

Matko, Matko miłosiernie wejrzyj.
Syna Twego ciernie
w serce moje wraz jak w cel.

Rodzonego, męczzonego,
Syna Twego ofiarnego
kaźń owocną ze mną dziel.

IV.
Spraw, niech płaczę z Tobą razem,
krzyża zamknę się obrazem
aż po mój ostatni dech.

Niechaj pod nim razem stoję,
dzielę Twoje krwawe znoje.
Twą boleścią zmywam grzech.

V.
Panno słodka racz mozołem
niech me serce z Tobą społem
na golgocki idzie skłon.

Niech śmierć przyjmę z katów ręki,
uczestnikiem będę męki,
razów krwawych zbiorę plon.

Niechaj broczy ciało moje,
krzyżem niechaj się upoję
niech z miłosnych żyję tchnień!

W morzu ognia zapalony,
z Twojej ręki niech osłony
puklerz wezmę w sądu dzień!

VI.
Chrystus niech mi będzie grodem,
krzyż niech będzie mym przewodem,
łaską pokrop, życie daj!

Kiedy ciało me się skruszy,
oczyszczonej w ogniu duszy
głorię zgotuj niebo, raj.

Polnische Fassung der lateinischen
Versdichtung: Jozef Jankowski

Heilige Gottesmutter, fördere das,
Wirf die Qualen des Gekreuzigten
Lindernd auf mein Herz.

Teile mit mir die Qualen
Deines eingeborenen, verwundeten Sohnes,
Der für mich leiden muss.

IV.
Lasse fromm mich mit Dir weinen,
Den Gekreuzigten beklagen,
Durch den ich das Leben haben werde.

An dem Kreuz mit Dir zu stehen,
Mich mit Dir zu verbünden
Im Wehklagen, danach sehne ich mich.

V.
Edelste aller Jungfrauen
Sei mir gewogen,
Lass mich mit Dir klagen.

Gib, dass ich Jesu Tod trage,
Mache mich zum Partner seines Leidens
Dass ich seine Qualen übernehme.

Mache, dass ich durch seine Qualen verwundet werde,
Erfülle mich mit diesem Leiden
Und durch das Blut des Sohnes.

Die ewigen Flammen werden mich nicht verzehren,
Durch Dich, Jungfrau, bin ich gerettet
Am Tage des letzten Gerichts.

VI.
Christus, der hier sterben muss,
Gib mir durch Deine Gnade, dass ich gelange
Zur Palme des Sieges.

Wenn der Leib einst stirbt,
Mache, dass meiner Seele zuteil werde
Die Herrlichkeit des Paradieses. Amen.

AUFBRUCH POLEN

von Habakuk Traber



»Der Teufelskreis«, Gemälde
von Jacek Malczewski, 1895–97

»Aufbruch 1909« – unter dieses Motto stellte Ingo Metzmacher die Spielzeit 2008/09, seine zweite Saison als Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des DSO. Mit seinem heutigen Programm greift er den damaligen Leitgedanken verändert wieder auf. Polen befand sich im Aufbruch schon lange, bevor es 1918 seine staatliche Unabhängigkeit wiedererlangte. Künstler arbeiteten der politischen Emanzipation vor, besonders die Bewegung »Junges Polen«, die unter Dichtern begann und dann auch Maler und Musiker zu eigenen Zusammenschlüssen motivierte. Karol Szymanowski gehörte dazu, auch Grzegorz Fitelberg, der die Uraufführungen der Konzertouvertüre und des »Stabat mater« dirigierte. Entscheidende Bereicherung erfuhr das polnische Kulturleben durch jüdische Literatur-, Theater- und Musikinitiativen, die Dynamik und stilistische Polyphonie des neuen Geistes traditionsbewusst und experimentierfreudig mitgestalteten. Die Exponenten des »Jungen Polen« waren weltoffen, ihr musikalischer Flügel verfolgte ähnliche Ziele wie der »Verein für musikalische Privataufführungen«, den Arnold Schönberg und seine Freunde in Wien und Prag gründeten. Man wollte die erstarrten Verhältnisse in Kunst und Leben überwinden und die Moderne gewinnen.

Szymanowskis Konzertouvertüre

Und man kultivierte den selbstbewussten, entschiedenen Ton. Der kräftige, aus einer Senke nach oben strebende Anfang von Szymanowskis Konzertouvertüre E-Dur erinnert in Elan, Instrumentierung und Gestik an das E-Dur-Werk eines deutschen Kollegen: an Richard Strauss' Symphonische Dichtung »Don Juan«. Ihr Titelheld interessierte den Komponisten aus München nicht nur als Charmeur und Verführer, sondern auch als Mensch, der die Welt um sich verachtet, weil ihr verdruckstes Mittelmaß ihn anödet. Darin war Strauss eines Sinnes mit Künstlern des »Jungen Polen«. »In dem Maße, wie die Desillusionierung über das gesellschaftliche Leben und sein typisches Produkt, das moderne Philistertum, zunahm, lockerten sich die Bindungen zwischen Individuum und Gesellschaft. [...] Abscheu und Protest gegen die Banalität und die Seelenlosigkeit der gelenkten Masse verstärkten sich.« (Artur Górski) – Die Themengestalten, ihre Verästelungen und Metamorphosen bei Szymanowski ähneln einem weiteren E-Dur-Werk, das parallel zur Konzertouvertüre in Wien entstand: Arnold Schönbergs Erster Kammer-symphonie. Wie die Stücke seiner älteren Zeitgenossen ist Szymanowskis Opus 12 durchkomponiert, enthält aber zugleich mehrere verschiedene Satztypen in sich. Die Tempobezeichnungen weisen mit Andante und Adagio auf ruhige Abschnitte in der Mitte, mit Allegro und Vivace auf eine rasche Gangart in den Rahmenteilen der Komposition hin. Stärker noch als Strauss flexibilisiert Szymanowski jedoch die Zeitmaße; sie sind selbst ständig im Fluss, die Tempoangaben bezeichnen den Kerncharakter eines Abschnitts. In guter symphonischer Tradition entwickelt er sein Werk aus dem Dualismus zweier Themen, die er zu großen Ereignisfeldern ausarbeitet. Das erste, selbstgewisse bindet eine Fülle von Motiven in sich und birgt damit nahezu unbegrenzte Möglichkeiten auch der inneren Vernetzung. Das zweite setzt »dolce amoroso« einen lyrisch-gesanglichen Kontrast dagegen.

Szymanowski hätte sein erstes Orchesterwerk auch als Symphonische Dichtung bezeichnen können, denn es war wie Strauss' Tonpoeme literarisch inspiriert. Tadeusz Miciński (1873–1918) stand mit seiner Faszination für »schwarze Romantik« und Nietzsches Philosophie unter den Poeten des »Jungen Polen« Szymanowski besonders nahe. Als Opus 11 hatte der Komponist, teilweise parallel zur Arbeit an der Konzertouvertüre, vier Gedichte des Autors vertont. Auf dem Partiturautograph von Opus 12 notierte er Zeilen aus der Versdichtung »Witeź Włat« (Włat, der Held). Dort heißt es im Geist von Goethes »Prometheus« und Nietzsches »Zarathustra«: »Ich spiele nicht eure traurigen Lieder, ihr Schatten! Aber ich verschaffe euch Sieg, Stolz und Schrecken«, oder: »Ich werde den Opferstock mit Blut färben und euch in Halbgötter verwandeln. Mit dem wilden

Karol Szymanowski Konzertouvertüre

Besetzung

3 Flöten (3. auch Piccolo),
3 Oboen (3. auch Englischhorn),
2 Klarinetten, Kleine Klarinette
(auch 3. Klarinette), Bassklarinette,
2 Fagotte, Kontrafagott
(auch 3. Fagott), 6 Hörner,
3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba,
Pauken, Schlagwerk (Becken,
Triangel, Kleine Trommel, Große
Trommel), Harfe, Streicher



Karol Szymanowski, 1910

Miciński war der Dichter des ›Jungen Polen‹, zu dem sich Szymanowski am stärksten hingezogen fühlte. Er wandte sich ihm nach den Liedern op. 11 und der Konzertouvertüre op. 12 erneut für seine Lieder op. 20 und als Inspiration für die Komposition des Ersten Violinkonzerts zu, 1925 schrieb er Musik zum letzten Akt von Micińskis Drama ›Fürst Potemkin‹.

Jim Samson

Gesang aus meinem Herzen will ich euch in meinen Bann ziehen, und in eure Hände lege ich den Donner und den Adler.« – Die Konzertouvertüre fand bei ihrer Warschauer Premiere beste Resonanz, Szymanowski wurde als »außergewöhnlicher Komponist, ja als Genie« gepriesen, »denn allem, was er schuf, prägte er den Stempel der Genialität auf«. Dennoch riet ihm der Dirigent der Uraufführung, sein Freund Grzegorz Fitelberg, der einen Monat danach auch die Berliner Erstpräsentation leitete, die Instrumentierung zu überarbeiten. Szymanowski folgte seinem Rat, und so wirkt heute die Orchestrierung dieses Opus 12 brillanter und besser ausgereift als in der später komponierten Ersten Symphonie op. 15.

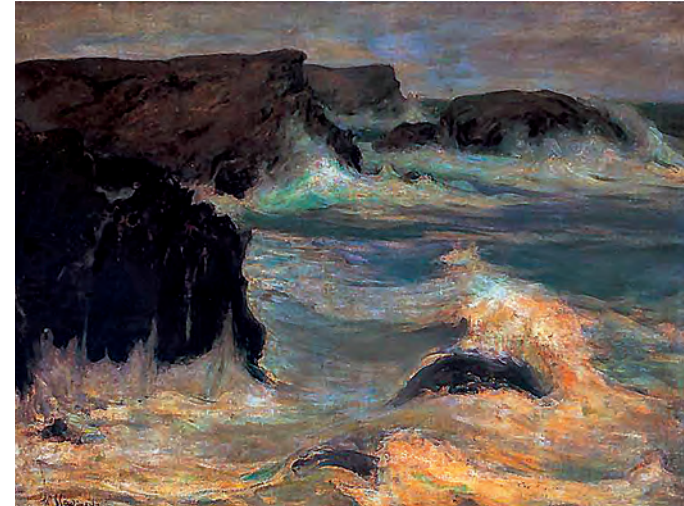
Witold Lutosławski

Das Erbe des ›Jungen Polen‹ trat in den 1950er-Jahren unter anderem die Gruppe an, die gegen alle Kulturgängelung den ›Warschauer Herbst‹ als Treffpunkt neuer Musik aus Ost und West initiierte und verteidigte. Witold Lutosławski war dort von Anfang an vertreten. Seine ›Trauermusik‹ stand 1958 ein halbes Jahr nach ihrer Uraufführung auf dem Programm des zweiten Festivals. Die Vierte Symphonie, sein letztes Orchesterwerk, schrieb er in der entscheidenden Wendezeit um 1990. Sie beschäftigte ihn wie dreieinhalb Jahrzehnte zuvor die ›Trauermusik‹ vier lange Jahre; stärker noch als jene steht sie für den Anspruch, dass Kunst ihre Legitimität nicht durch äußere Zwecke und Sinnzuweisungen empfangt, sondern durch ihre innere Konsequenz. »Musik ist für mich eine abstrakte Kunst. [...] Natürlich verknüpfen Menschen Bedeutungen mit ihr, aber das ist sekundär. Selbst wenn sie dies tun, und selbst wenn man ihnen folgte und die Musik als eine Kunst auffasste, die irgendeine außermusikalische Bedeutung besäße – sie ist auf jeden Fall eine mehrdeutige Kunst. Jeder nimmt sie auf seine Weise wahr; und wenn Menschen irgendwelche Bedeutungen mit ihr verbinden, heißt das ganz und gar nicht, dass diese objektiv existieren.«

Lutosławski sprach aus der Erfahrung mit der Doktrin des »Sozialistischen Realismus«, aber seine Aussage hat Rückhalt in der polnischen Geschichte, sie wirkt wie die sachliche Niedrigtemperatur-Version dessen, was ein Dichter des ›Jungen Polen‹ in glühendem Aufbruchspathos so sagte: »Die Kunst folgt keinem Zweck; sie trägt ihn in sich selbst... Sie kann nicht irgendeiner Idee dienen; sie steht selbst ganz oben, sie ist eine Quelle, aus der alles Leben kommt... Die Kunst steht über dem Leben, sie berührt das Universum in seinem Wesen... Kunst, die in diesem Geist geschaffen wird, wird zur höchsten Religion und der Künstler zu ihrem Priester.« Den Anspruch des Göttlichen hätte Lutosławski nie erhoben. Aber er widersprach jeder funktionellen Beurteilung von Kunst, wie immer sie auch motiviert war. Die Symphonie als die Hauptform, in der sich



Witold Lutosławski, um 1990



›Meer‹, Gemälde von Władysław Slewirski, 1904

die Tonkunst geschichtlich von der Dominanz der Vokalmusik und der Bindung an das bedeutende Wort befreite, kann als exemplarische Gattung für diesen Anspruch gewertet werden.

In seinem Schaffen setzte sich Lutosławski mit den wichtigen Tendenzen der Musik im 20. Jahrhundert auseinander: mit dem Folklorismus und dem Neoklassizismus, mit der Reihen-, der Klangkomposition und der Aleatorik (Komponieren mit dem Zufallsprinzip). Keiner schloss er sich bedingungslos an, auch wenn in den verschiedenen kreativen Phasen deutliche Neigungen in die eine oder andere Richtung weisen. Entscheidend blieb für ihn die Persönlichkeit des Komponisten in ihrer Identität und Verantwortung, aber auch der kommunikative Aspekt der Kunst. Auf die Frage, wie er seine Vierte Symphonie in der Geschichte dieser musikalischen Gattung einordne, antwortete er 1992: »Das ist eine Frage der Form. Ich habe viel über große, geschlossene Formen nachgedacht. Mit der Brahms-Tradition war ich nicht immer zufrieden. Bei Brahms gibt es zwei Hauptsätze, den ersten und den vierten. Dies ist meiner Erfahrung als Zuhörer nach zu viel. [...] Ich bin der Auffassung, dass das ideale Verhältnis in Haydns Symphonien erreicht wird; und ich dachte, dass ich vielleicht einen anderen Weg finden könnte, um dieses Gleichgewicht ebenfalls zu erreichen. Meine Strategie ist es, den ersten Satz als Vorbereitung auf den Hauptsatz zu betrachten. Der erste Satz muss fesselnd und interessant sein. Er darf jedoch nicht völlig zufriedenstellen. Er muss uns neugierig machen und schließlich sogar ungeduldig werden lassen. Das ist dann der richtige Augenblick, um den Hauptsatz einzuführen. Das ist meine Methode, und ich denke, sie funktioniert recht gut.«

Wenn ein Werk zwanzig Minuten und länger dauern soll, muss der Komponist sich bewusst sein, dass es als Ganzes aufgenommen werden muss. Ich meine, dass gerade die Entscheidung, die musikalische Aktion in erfassbare Etappen zu unterteilen, notwendig ist, um dieses Ziel zu erreichen.

Witold Lutosławski, 1983

Witold Lutosławski Symphonie Nr. 4

Besetzung

3 Flöten (3. auch Piccolo),
3 Oboen (3. auch Englischhorn),
3 Klarinetten (2. auch Kleine
Klarinette, 3. auch Bass-
klarinette), 3 Fagotte (3. auch
Kontrafagott), 4 Hörner,
3 Trompeten, 3 Posaunen,
Tuba, Pauken, Schlagwerk
(Große Trommel, Bongos,
Röhrglocken, Glockenspiel,
Marimba, Kleine Trommel,
Hängende Becken, Tamtam,
Tenortrommel, Tomtoms,
Vibraphon, Xylophon),
2 Harfen, Klavier, Celesta,
Streicher

Die Vierte Symphonie

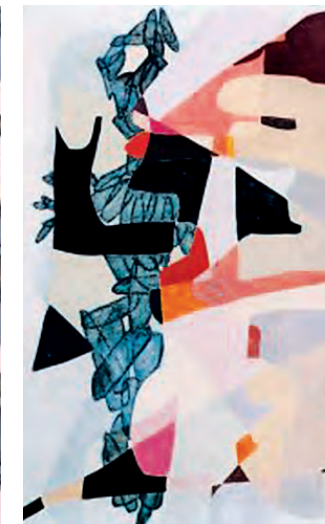
Der vorbereitende erste Teil fällt in der Vierten Symphonie deutlich kürzer aus als das nachfolgende Hauptstück. Lutosławski bestreitet ihn aus einem prägnanten Kontrast. Auf eine gesangliche Linie über einem ruhig atmenden Klanggrund der Streicher antwortet ein quirliges, scherzoartiges Spiel aus raschen Figuren, die sich phasenweise zu einer schillernden Klangfläche verweben. Der Komponist macht dabei vom »gelenkten Zufall« Gebrauch: Die Tonfolgen, welche die einzelnen Instrumente in schnellem Tempo zu spielen haben, sind genau notiert; aber die exakte Geschwindigkeit wird nicht vom Dirigenten vorgegeben, sondern von den Musikern gewählt. Das Flechtwerk der instrumentalen Fäden fällt daher in jeder Aufführung etwas anders aus, bleibt aber in seinem Charakter, seinen Helligkeits- und Farbwerten sehr ähnlich. Die Verbindlichkeit der entsprechenden Stellen wird nicht zurückgenommen, ihre Intensität aber gesteigert. Die konträren Momente wechseln sich mehrfach ab, nähern sich in ihrer Beschaffenheit vorsichtig an und färben dezent aufeinander ab. Die Spannung zwischen ihnen wird nicht gelöst, Erwartung bleibt. Das ist, so Lutosławski, der Moment für den Beginn des Hauptsatzes.

Diesem verlieh Lutosławski mit der breiteren Ausdehnung auch eine andere Binnenstruktur. An die Stelle der dialogischen Wechsel treten drei Stadien, also größere Gliederungseinheiten. »Im ersten Abschnitt, der von schnellen, geschwinden Figuren beherrscht wird, führt Lutosławski ein schwerer bewegtes, gesangliches Thema ein, das für eine spätere Entwicklung wichtig wird«, schreibt der amerikanische Komponist und Publizist Steven Stucky im Partiturvorwort. »Der mittlere Abschnitt besteht aus einer funkelnden Textur, die in den hohen Regionen des Orchesters beginnt und sich immer weiter nach unten ausdehnt, die Phasen werden durch ein Solo der Trompete und ein Posaunentrio angekündigt, das dann den dritten Abschnitt aufruft. Nun kehrt das gesangliche Thema aus dem ersten Abschnitt in voller Kraft wieder, gewinnt an Eindringlichkeit, bis es als Kulmination des gesamten Prozesses von Streichern und Blechbläsern in kräftiger Einstimmigkeit vorgetragen wird. [...] Danach löst sich die Musik in traumartige Erinnerungen auf. [...] Sie endet mit einer kurzen, brillanten Coda.«

Man kann sich Lutosławskis Musik mit Kategorien nähern, die an der Tonkunst des 18. und 19. Jahrhunderts geschult sind. Soweit sie sich auf die Wirkungsweise der Musik richten, setzte er sie nicht außer Kraft. Seine Berufung auf Haydn entspringt keinem Neoklassizismus, der alte Formen wiederbelebt, sondern einer künstlerischen Erfahrung, die zu eigenen Entscheidungen führt. Aus klassischen Grundsätzen wie dem Themendualismus gewinnt er neue Strukturen.

Auch meine Vierte Symphonie [...] war ein Schmerzenskind; den ersten Satz habe ich verworfen, eliminiert, neu komponiert. Als ich die große Partitur ausschreiben wollte, merkte ich plötzlich, dass der Schlussteil ziemlich danebengegangen war. Viele Seiten meiner Skizzen habe ich neu konzipiert. Ich wusste freilich genau, was gut oder was schlecht war. Bei der Komposition entwickelten sich die Dinge oft anders als geplant. Der Fortschritt liegt darin, dass man bei kritischer Prüfung die Fehler sofort erkennt.

Witold Lutosławski in DIE ZEIT
vom 22. Januar 1993



Der Kontrast zwischen rascher, figurativer und ruhiger, kantabler Bewegung durchzieht die ganze Symphonie; er äußert sich in der Aufeinanderfolge gegensätzlicher Teile oder in der gleichzeitigen Konfrontation von Gegenkräften. Das Beharren auf dem Eigenwert der Kunst bedeutet schließlich keinen Verzicht auf die Ausdruckskraft der Musik. Lutosławskis penible Arbeitsweise bezog sich auch auf die expressive Seite seiner Kompositionen. »Früher sagte man, meine Musik sei intellektuell«, resümierte der 80-Jährige kurz vor der Premiere seiner Vierten, »heute wird eher ihr emotionaler Charakter erkannt.«

Monotypien von Maria Jarema
links: »Filtry 20«, 1956
mittig: »Rytm IX« (Ausschnitt), 1958
rechts: »Wyrazy« (Ausschnitt), 1955

Die Trauermusik

Zur Expressivität eines Werkes tragen Klangbilder, Instrumentierung und rhetorische Wendungen Wesentliches bei. Ihr Verständnis beruht auf Überlieferung. Mit seiner 1958 vollendeten »Trauermusik« sprach Lutosławski nach eigenem Bekenntnis zwar »ein erstes Wort in einer neuen Sprache«, ihre historische Tiefenschärfe aber blieb erhalten. Das vierteilige Stück ist alter Praxis entsprechend nur für Streichorchester geschrieben. In der Melodie- und Klangbildung herrschen zwei Intervalle vor, die als Figuren der Klage und Anklage eine lange Tradition besitzen: der fallende Halbton (»Seufzermotiv«) und der Tritonus, der drei Ganztöne überspannt und als »diabolus in musica«, als Symbol für Schrecken und Instabilität galt. In drei der vier Sätze wendet Lutosławski spezifische Gestaltungsweisen von Trauermusiken an. »Prolog« und »Epilog« sind als Kanons komponiert, die Stimmen folgen sich in kurzen Abständen. Solche strengen Formen wollten in der alten Musik dem heftigen

Witold Lutosławski Muzyka żałobna

Besetzung

Streichorchester
(Violine I, II, III, IV, Viola I, II,
Violoncello I, II, Kontrabass I, II)

Stets bin ich an der Erneuerung der Ausdrucksmittel interessiert, sogar an ihrer unablässigen Erneuerung. Gleichzeitig teile ich aber nicht die Verachtung gegenüber allem, was nicht absolut neu ist. Wenn das größte Verdienst eines Werkes in seiner Neuheit liegt, dann handelt es sich um ein recht schwaches Stück, das sehr bald veraltet wirken wird.

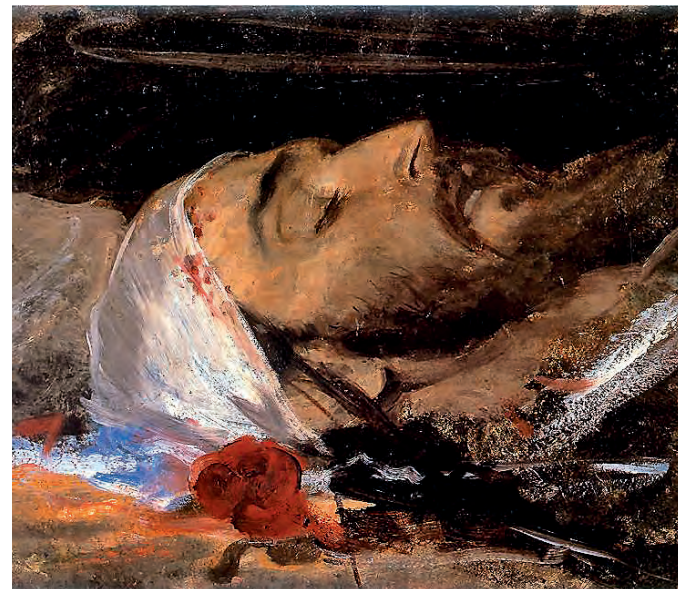
Witold Lutosławski, 1976

Gefühlsstrom Halt und Fassung verleihen. Ihr Gegenstück ist der Schrei, der sich zu erregter Deklamation steigert, ehe der Trauernde in sich zusammensinkt. Diese emotionale Kurve ist mit dem dritten Satz auskomponiert. Lutosławski nannte ihn »Apogäum«, so heißt bei einer elliptischen Umlaufbahn eines Satelliten dessen erdfernster Punkt. Der physikalische Begriff kann religiös-bildhaft als maximale Gottferne gedeutet werden. – Die Kanonstimmen der Rahmenteile basieren auf einer Zwölftonfolge: Alle Stufen der Halbtonskala werden durchschritten, ehe eine von ihnen erneut betreten wird; für die Reihe verwendete Lutosławski nur zwei Intervalle: Halbton und Tritonus. Als »Apogäums«-Schrei werden Zwölftonakkorde beschleunigt skandiert; ihre Färbung unterscheidet sich durch Umfang und Struktur des Klangs. Lutosławski setzte sich mit dem Zwölftonsystem auseinander, teilte aber Schönbergs Konsequenzen nicht. »Weil mich die Reihen nicht weiterführten, habe ich eine neue Harmonik ausgearbeitet und das Zwölftonsystem vertikal benutzt. Diese neuen Klangphänomene, Zwölfton-Harmonien, [...] ließen mich meine eigenen Regeln, Zustände und Verwandtschaften entdecken.«

Lutosławski widmete die »Trauermusik« dem Gedenken an Béla Bartók, der polnischen Komponisten in den Nachkriegsjahren zum Vorbild und zur Berufungsinstanz gegen Gängelungen der Kulturbürokratie wurde. An Bartóks gleichnamigem Werk orientierte er sich in seinem Konzert für Orchester. Dessen Finale beginnt mit einer Passacaglia, ihr Thema bildet sich kaum wahrnehmbar aus gezupften tiefen Tönen der Kontrabässe. An diesen Anfang und den allmählichen Aufbau des Orchesterklangs, der ihm folgt, erinnert der Weg, den die »Metamorphosen«, der zweite und längste Satz der »Trauermusik«, einschlagen. Der Titel kann sich dabei auf das Tempo (innere Beschleunigung bei gleichbleibendem Zeitmaß) und auf melodische Eigenheiten beziehen. Die Reihe aus dem »Prolog« wird durch eingeschobene Töne variiert, aus ihren Elementen entstehen neue melodische Zellen, außerdem erhält sie einen Gegenpart, der das verfügbare Material erweitert. Die Idee der Metamorphosen aber weist auch auf Béla Bartók zurück, denn Bausteine und Abschnitte der Melodie- und Formbildung erscheinen wie Schattenbilder von dessen »Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta«, besonders deutlich im »Apogäum«, dem Ziel, auf das die »Metamorphosen« hinsteuern: Mit dem Rhythmus, in dem die Zwölftonakkorde skandiert werden, eröffnete das Xylophon den dritten Satz von Bartóks Werk. Diese Akkorde, Lautstärke-Gipfel des Werkes, werden an den gliedernden Stellen des »Prologs« vorbereitet und klingen an entsprechenden Positionen im »Epilog« nach – dann, wenn sich der Tonvorrat im ganzen Orchester auf den »diabolus in musica« reduziert, den Vorboten und Nachhall des Schreckensschreis.



Witold Lutosławski, um 1950



»Das Haupt Christi«, Gemälde von Leon Wyczółkowski, 1882/183

Szymanowskis »Stabat mater«

Zwischen Karol Szymanowskis Konzertouvertüre und seinem »Stabat mater« lagen zwei dramatische Jahrzehnte in der europäischen Geschichte und im Leben des Komponisten. Längere Aufenthalte in Paris öffneten seinen Stil für das Klangdenken eines Debussy und Ravel. Weite Reisen etwa durch Nordafrika machten ihn mit außereuropäischen Kulturen bekannt und erweiterten sein Ausdruckreservoir. Im Ersten Weltkrieg wurde das Familiengut Tymoszwówka in der heutigen Ukraine völlig zerstört; Szymanowski ließ sich danach mit Mutter und Geschwistern in Warschau nieder. Zakopane, die Stadt im Tatra-Gebirge, einst Treffpunkt der jungpolnischen Dichter, wählte er bald als zweiten Wohnsitz; die Musik der Bergvölker wurde ihm zur wichtigen Anregung. Zur Komposition seines »Stabat mater« bedurfte es einen dreifachen Anstoßes. Der erste kam 1924 in Paris von der Prinzessin Winnaretta Singer de Polignac, einer bedeutenden Musikmäzenin. Sie wünschte sich von Szymanowski ein Werk für Soli, Chor und Orchester, eine Art »polnisches Requiem«. Der Komponist dachte an »eine Mischung aus naiver Religion, Heidentum und kargem bäuerlichem Realismus«. Der zweite Impuls kam von dem Geschäftsmann und Mäzen Bogusław Krystall; er wollte ein Requiem zum Gedenken an seine jung verstorbene Frau, die Geigerin Izabella Krystall. Die endgültige Entscheidung aber traf Szymanowski nach dem tragischen Tod seiner Nichte Alusia (sie wurde in einer Lemberger Kirche vom herabstürzenden Kopf einer Heiligenstatue erschlagen).

Karol Szymanowski »Stabat mater«

Besetzung

Sopran, Alt und Bariton solo
Chor
2 Flöten, 2 Oboen (2. auch Englischhorn), 2 Klarinetten, 2 Fagotte (2. auch Kontrafagott), 4 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Schlagwerk (Große Trommel, Triangel, Becken, Tamtam, Glocken), Harfe, Orgel, Streicher

Es handelt sich um religiöse Musik. Sie musste weit entfernt sein von der offiziellen liturgischen Musik [...] sowie von der mechanischen Verwendung authentischen volkstümlichen Materials, die stets zu den bedauerlichsten und unfruchtbarsten »Akademismen« führt. Es ging mir um ein inneres Experiment, ich wollte dem, was im geheimnisvollen Leben der Seele zugleich am realsten und am wenigsten greifbar ist, eine moderne, in sich stimmige Form verleihen.

Karol Szymanowski



Karol Szymanowski, Zeichnung von Stanisław Ignacy Witkiewicz, 1930

Ins Polnische übertragen, hat diese unvergängliche, naive Hymne für mich an Unmittelbarkeit gewonnen, sie ist für mich zu etwas geworden, was mit mir wohlbekannten, verständlichen Farben »gemalt« ist – im Gegensatz zum »gezeichneten«, archaischen Original.

Karol Szymanowski

Für seine Komposition wählte er nicht den Text der Totenmesse, sondern die Versdichtung über Maria, die den Kreuzestod ihres Sohnes mitleidet. Die Sequenz aus dem 13. Jahrhundert schien ihm konkreter als das Requiem, denn sie spricht nicht allgemein von Tod, Weltgericht und Auferstehung, sondern vom Sterben aus der Perspektive dessen, der es erleidet, und derjenigen, die es er- und überleben muss. Das »Stabat mater« berührt die eigene seelische Erfahrung. – Szymanowski komponierte ein verhaltenes Werk. Es lebt nicht aus der Expansion, sondern aus der Konzentration der Mittel, der instrumentalen ebenso wie der satztechnischen. Das schnellste aller Tempi, das »Allegro moderato« des fünften Satzes, bleibt immer noch sehr gemessen. Die Dynamik geht vom Leisen als der »Grundwahrheit« aus. Das Orchester ist im Vergleich zu seinen symphonischen und musikdramatischen Werken klein besetzt, ohne die requiemsüblichen Posaunen. – Die Musik bewegt sich auf mehreren Ebenen, gleich zu Anfang werden sie umrissen. Die Orchestereinleitung beginnt in rücksichtsloser Zweistimmigkeit und steigert sich zu kräftig dissonanten Akkorden. Danach stimmt der Solo-Sopran eine Melodie an, die an den alten slawischen (Kirchen-)Gesang gemahnt; in Strawinskys frühen russischen Liedern finden sich ähnliche Melodiebildungen. Dazu singt der Chor erst zweistimmig, dann in Dreiklangsparen – ein zugleich archaischer und koloristischer Effekt. Dissonanz, Dreiklangsharmonik, slawische Melodik und altertümlicher Kirchentönen tragen als Komponenten die gesamte Komposition. Man könnte Szymanowskis Verfahren als perspektivisches Komponieren bezeichnen, das die Geschichte nicht aufheben und überwinden, sondern samt ihren Zeichen und Symbolen in die Gegenwart holen und mit ihr verschmelzen will: Die »letzten Dinge« sind zeitenthoben.

Die musikalischen und emotionalen Dimensionen des Werkes hält Szymanowski durch eine strenge innere Konstruktion zusammen, durch ein »Urmotiv«, das schon in früheren Werken vorkam. Es zieht sich in aufrechter und gespiegelter Gestalt durch alle sechs Sätze. Am Anfang lenkt es den auffälligen Terzgang der Klarinetten, der Chor übernimmt es als Antwort auf den Solo-Sopran. Im zweiten Stück führt es die Melodik über den pochenden Grundpuls; die kargen, oft nur zweistimmigen Gegenbewegungen im dritten Satz sind aus seinen Gestalten und Verwandlungen gebildet. Dem ergreifenden A-cappella-Satz der Nummer vier gibt es Zusammenhalt. Der Bariton-Solist und die Bläser beziehen im fünften Satz aus ihm die Substanz, während das Schlusstück auf die Variante vom Anfang des Werkes zurückkommt. Das Urmotiv erfüllt eine ähnliche Funktion wie die »Reihe« in Lutosławskis »Trauermusik«. Es wirkt als Kraft, die das Empfinden der Trauer vor dem Bersten bewahrt und am Ende die Klangperspektive leise zum »Paradisi Gloria« öffnet.

... EIN GANZ SPEZIFISCHES GEPRÄGE

Ingo Metzmaker über Szymanowski und Lutosławski

DSO: Herr Metzmaker, Sie führen das »Stabat mater« von Karol Szymanowski in polnischer Sprache auf, obwohl der Komponist eine Aufführung in Lateinisch, der ursprünglichen Sprache der Dichtung, nicht ausschloss. Was bewog Sie zu Ihrer Entscheidung?

Ingo Metzmaker: Szymanowski wählte den Text des »Stabat mater« für seine Komposition, nachdem er ihn in der polnischen Übersetzung gelesen hatte. Sinngemäß sagte er: Der polnische Text habe ihn direkt emotional angesprochen, der lateinische halte den Inhalt dagegen auf Distanz. Das kann ich gut nachvollziehen. Denken Sie daran, dass Strawinsky, wie Szymanowski Jahrgang 1882, für seinen »Oedipus Rex« den Text ins Lateinische übersetzen ließ, weil er den distanzierenden Effekt wollte. Szymanowski aber ging es in seinem »Stabat mater« um die gegenteilige Wirkung.

DSO: Ist Szymanowskis »Stabat mater« ein religiöses Werk oder ein Kurz-Oratorium für den Konzertsaal?

Metzmaker: Das schließt sich nicht aus. Auch wenn das »Stabat mater« für den Konzertsaal geschrieben wurde, bleibt es ein religiöses Werk. Religiös ist meiner Meinung nach nicht nur das, was Glaubenssätze verkündet und einübt, sondern das, was mich im Innersten bewegt. Das Thema des »Stabat mater« ist das Mitleiden in seiner extremsten Form: Maria erlebt das qualvolle Sterben ihres Sohnes. Das rührt an die tiefsten Schichten existenzieller Erfahrung. Von dieser menschlichen Sicht geht Szymanowskis Musik aus, das lässt sie mitempfinden, und zwar sehr intensiv. Die erste Aufführung, bei der ich das Werk dirigierte, bleibt mir unvergesslich, weil die Reaktion des Publikums genau diese

Wirkung bestätigte: Nach dem leisen, entrückten Schlussakkord herrschte lange, gebannte Stille, die sich dann in herzlichem, kräftigem Beifall entlud.

DSO: Herr Metzmaker, Sie beschließen den ersten Teil des Programms mit der Vierten Symphonie, dem letzten Orchesterwerk von Witold Lutosławski ...

Metzmaker: Ich wollte ein Programm mit Werken von Szymanowski und Lutosławski dirigieren, weil sie beispielhaft für die polnische Moderne, ihre Entwicklung und internationale Ausstrahlung stehen, und ich wollte von beiden möglichst unterschiedliche Werke vorstellen, ein frühes und ein spätes, ein eher nachdenkliches und ein eher heiteres oder schwungvolles.

Lutosławskis Vierte finde ich interessant durch die besondere Verbindung von Moderne und Klassizität. Es gibt darin Passagen, deren Details die Musiker selbst organisieren, ich gebe als Dirigent nur den ersten Impuls und das Zeichen für den Abschluss. Die besondere Notation Lutosławskis vermittelt schon bei der ersten Durchsicht den Eindruck, dass es sich um ein fast kammermusikalisch-konzertantes Werk handelt. Ihm lag an klaren Formen, er achtete sehr auf Maß und Proportion. Das macht seinen Klassizismus aus, nicht die Übernahme alter Formen. Er nahm Teil an den verschiedenen Strömungen der zeitgenössischen Musik, aber bei ihm erhielt alles ein ganz spezifisches Gepräge.

DIE FRAGEN STELLTE HABAKUK TRABER.

Ein Programm
von Deutschlandradio

Deutschlandradio Kultur

Das Konzert im Radio.



Konzert
Di bis Fr, So • 20:03

Oper
Sa • 19:05

In Concert
Mo • 20:03

bundesweit und werbefrei

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



CD-Neuerscheinung: Tschaikowsky mit Kirill Gerstein



Seit über hundert Jahren zählt Tschaikowskys Erstes Klavierkonzert zum gängigen Konzertrepertoire. Wenig bekannt ist, dass auf den Bühnen der Welt zumeist eine Bearbeitung erklingt, die erst nach dem Tode des Komponisten entstand und den Charakter des Werks in mehrfacher Hinsicht verändert. Die lyrische Originalgestalt des Konzerts, die Tschaikowsky selbst bis 1893 immer wieder aufführte und als einzige von ihm autorisierte Fassung gelten darf, ist aus dem musikalischen Bewusstsein praktisch verschwunden. Eine historisch-kritische Notenausgabe im Rahmen der neuen Tschaikowsky-Gesamtausgabe macht diese seit Kurzem wieder zugänglich. Gemeinsam mit dem russisch-amerikanischen Pianisten Kirill Gerstein und dem Amerikaner James Gaffigan am Dirigentenpult hat das DSO vor einigen Monaten die Originalversion erstmalig für eine CD-Veröffentlichung eingespielt, die in wenigen Tagen erscheint. Diese enthält zudem das Zweite Klavierkonzert von Sergei Prokofjew.

Label Myrios Classics
Katalognummer MYR016
VÖ-Datum 13.02.2015

Musikalische Rundreise mit Jakub Hrůša

Wer Kirill Gerstein nicht nur auf CD genießen, sondern ihn auch persönlich erleben möchte, hat dazu am Sonntag, den 1. März die Gelegenheit. Mit gleich zwei Werken für Klavier und Orchester ist er dann Solist an der Seite von Jakub Hrůša. Der junge tschechische Dirigent ließ bereits bei seinem Berlin-Debüt 2005 aufhorchen. Der heutige Chef der Prager Philharmoniker und Erste Gastdirigent in Tokio unternimmt mit dem DSO eine musikalische Rundreise von der Slowakei über München und Weimar ins mährische Brünn.

So 1. März | 20 Uhr | Philharmonie

Kodály ›Tänze aus Galánta‹

Strauss Burleske für Klavier und Orchester

Liszt ›Totentanz‹ für Klavier und Orchester

Janáček ›Taras Bulba‹

JAKOB HRŮŠA | **Kirill Gerstein** Klavier

Karten von 15 € bis 47 €

Benefizkonzert des Abonnentenorchesters

Zur guten Tradition hat sich das alljährliche Benefizkonzert des Abonnentenorchesters des DSO im Großen Sendesaal im Haus des Rundfunks entwickelt. Unter der Leitung von Heinz Radzischewski findet es am 7. März erneut statt, diesmal zu Gunsten des Kinderhauses Berlin-Mark Brandenburg e. V. und der Carl-Bolle-Schule Berlin. Auf dem Programm stehen Werke von Brahms, Dvořák, Sarasate, Schostakowitsch u. a. Karten zu 10 € sind beim DSO-Besucherservice erhältlich, telefonisch unter 030. 20 29 87 11 oder per E-Mail an tickets@dso-berlin.de.

Nähere Informationen zum Programm unter
dso-berlin.de/aboorchester

Die Künstler



INGO METZMACHER

war von 2007 bis 2010 Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin. Nach ersten Stationen beim Ensemble Modern in Frankfurt und an der dortigen Oper sowie am Théâtre de la Monnaie in Brüssel wurde der gebürtiger Hannoveraner 1997 zum Generalmusikdirektor der Hamburgischen Staatsoper ernannt, wo er während acht Spielzeiten zahlreiche international beachtete Aufführungen leitete. Danach war er Chefdirigent an der Nederlandse Opera in Amsterdam. Im Dezember 2014 wurde er zum neuen Intendanten der KunstFestSpiele Herrenhausen ab 2016 berufen. Höhepunkte der letzten Jahre waren seine Auftritte bei den Salzburger Festspielen, am Grand Théâtre de Genève, am Royal Opera House in London, am Opernhaus Zürich sowie an der Wiener und Berliner Staatsoper. Zudem gab er zahlreiche Konzerte mit international führenden Orchestern. Zu seinen Projekten in dieser Spielzeit gehören Konzerte mit den Wiener Philharmonikern, dem Chicago Symphony Orchestra, der New Japan Philharmonic sowie dem SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg. Nebst ›Lady Macbeth von Mzensk‹ an der Wiener Staatsoper leitet er ›Die Soldaten‹ an der Mailänder Scala sowie eine Neuproduktion von ›Ariadne auf Naxos‹ an der Berliner Staatsoper.

ALEKSANDRA KURZAK

absolvierte ihr Gesangstudium an der Musikhochschule Breslau, später an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg, wo sie parallel im Opernstudio der Staatsoper ausgebildet wurde. Die Preisträgerin von Wettbewerben in Warschau, Helsinki, Barcelona und Kanton trat bereits als Studentin an der Seite ihrer Mutter und Lehrerin Jolanta Żmurko als Susanna in Mozarts ›Figaro‹ am Breslauer Opernhaus auf. 2009 wurde ihr der Dokortitel verliehen. Von 2004 bis 2007 gehörte sie zum Ensemble der Hamburgischen Staatsoper. Mit 27 Jahren debütierte sie an der New Yorker Metropolitan Opera in Offenbachs ›Les Contes d'Hoffmann‹ und am Londoner Royal Opera House in Mozarts ›Mitridate‹ sowie 2010 an der Mailänder Scala in Verdis ›Rigoletto‹. Gastengagements brachten die Sopranistin u. a. an die Berliner Staatsoper, das Teatro Regio in Parma und das Théâtre du Capitole in Toulouse, an die Bayerische Staatsoper, den Palau de les Arts in Valencia, an die Wiener Staatsoper, das Lyric Opera House in Chicago und zu den Salzburger Festspielen. Aleksandra Kurzak arbeitet regelmäßig mit Dirigenten wie Ivor Bolton, James Conlon, Sir Andrew Davis, Christoph von Dohnányi, René Jacobs und Ingo Metzmacher zusammen. Seit 2011 ist sie exklusiv bei der Plattenfirma DECCA unter Vertrag.



EWA WOLAK

studierte Gesang und Bratsche an der Musikakademie Krakau. Nach dem Diplom, das sie mit Auszeichnung abschloss, perfektionierte sie ihre Ausbildung als DAAD-Stipendiatin an der Hochschule für Musik in Karlsruhe. Sie ist Preisträgerin namhafter Wettbewerbe, u. a. des Internationalen Gesangswettbewerbs ›s-Hertogenbosch‹ und des Maria Callas Grand Prix in Athen. 1998 wurde sie mit dem Kulturpreis der Europäischen Union ausgezeichnet. Ihre Konzerttätigkeit führte Ewa Wolak nach Südkorea, Israel, Japan, in die USA und zu Festivals in ganz Europa. Sie sang auf Krzysztof Pendereckis Einladung bei der ›European Chimey Foundation‹ in Belgien, beim Warschauer Herbst, den Tiroler Festspielen Erl sowie dem Vilnius-Festival, gastierte bei den Händel-Festspielen in Göttingen und Halle, am Nationaltheater Mannheim, an den Opernhäusern in Montpellier, Toulouse und Helsinki sowie an der Komischen und Deutschen Oper Berlin. Seit 1998 ist Ewa Wolak am Staatstheater Karlsruhe engagiert, wo ihr 2011 der Titel ›Kammersängerin‹ verliehen wurde. In jüngster Zeit war sie dort in der Titelpartie von ›Carmen‹, als Anna in ›Die Trojaner‹, als Fricka und Erda im ›Ring des Nibelungen‹, an der Deutschen Oper Berlin in Wagners ›Rheingold‹ und ›Siegfried‹ sowie in Verdis ›Maskenball‹ zu hören.



TOMASZ KONIECZNY

wurde 1972 im polnischen Łódź geboren. Nach seiner Ausbildung und Tätigkeit als Schauspieler studierte er Gesang an der Chopin-Akademie in Warschau und bei Christian Elsner in Dresden. Sein Sänger-Debüt gab er 1997 an der Oper Posen in Mozarts ›Figaro‹. Engagements führten ihn in den Folgejahren u. a. nach Leipzig, St. Gallen, Chemnitz und Mannheim, wo er 2002 festes Ensemblemitglied am Nationaltheater wurde und 2004 den Arnold-Petersen-Preis verliehen bekam. 2005 sang Tomasz Konieczny an der Deutschen Oper am Rhein die Partie des Osmin in ›Die Entführung aus dem Serail‹, 2006 den Wotan in ›Das Rheingold‹. Seit 2006 gehört er zum Ensemble dieses Hauses und erarbeitete sich hier wichtige Partien seines Stimmfachs. Bei den Budapester Wagner-Tagen ist Tomasz Konieczny ebenfalls seit 2006 regelmäßig zu Gast. Nach seinen Erfolgen als Alberich, als Jochanaan und Wotan an der Wiener Staatsoper wird er dort in den nächsten Jahren nicht nur im ›Ring‹ zu erleben sein, sondern auch als Amfortas, Jack Rance, Mandryka und Kurwenal. Außerdem gastiert er u. a. an der Bayerischen Staatsoper München und bei den Salzburger Festspielen. Tomasz Konieczny ist darüber hinaus ein gefragter Interpret im Konzertfach. Sein Repertoire umfasst die Oratorien von Bach bis ins 20. Jahrhundert.





RUNDFUNKCHOR BERLIN

zählt als dreifacher Grammy-Preisträger zu den herausragenden Chören der Welt. Sein breit gefächertes Repertoire, ein flexibles, reich nuanciertes Klangbild, makellose Präzision und packende Ansprache machen den Profichor zum begehrten Partner bedeutender Orchester und Dirigenten sowie zum gefragten Gast auf allen wichtigen Festivals. Internationales Aufsehen erregt das Ensemble mit seinen interdisziplinären Konzertformaten, in denen es neue Erlebnisweisen von Chormusik erschließt. Jährliche Community-Events wie das »Mitsingkonzert« oder die »Liederbörse« bewegen Menschen jeden Alters und Hintergrunds, aktiv in die Welt der professionellen Chormusik einzutauchen. Seit 2001 wird der Rundfunkchor Berlin von Simon Halsey geleitet, der dieses Amt zur Saison 2015|16 an Gijs Leenaars übergibt. In diesem Jahr feiert er sein 90-jähriges Bestehen. Mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin verbindet ihn eine intensive Partnerschaft. – Der Schweizer Dirigent **Nicolas Fink** arbeitet mit den führenden Chören Europas. Mit dem Rundfunkchor Berlin steht er als langjähriger Assistent Simon Halseys in besonders enger künstlerischer Beziehung. Dirigenten wie Sir Simon Rattle, Marek Janowski und Thomas Hengelbrock schätzen seine musikalische Vorbereitungsarbeit.



Das DEUTSCHE SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

wurde 1946 als RIAS-Symphonie-Orchester gegründet. Von 1956 an nannte es sich Radio-Symphonie-Orchester Berlin (RSO), seit 1993 trägt es seinen heutigen Namen. Das DSO hat sich durch sein Engagement für zeitgenössische Musik, die Sicherheit in musikalischen Stilen vom Barock bis zur Gegenwart, mit seinen Rundfunkproduktionen sowie durch bedeutende Persönlichkeiten, die es an sich zu binden verstand, einen exzellenten Ruf erworben. Ferenc Fricsay, Lorin Maazel, Riccardo Chailly, Vladimir Ashkenazy, Kent Nagano und Ingo Metzmacher definierten als Chefdirigenten die Maßstäbe im Repertoire und im Klangideal. Seit September 2012 ist Tugan Sokhiev Chefdirigent und Künstlerischer Leiter. Nicht nur im Rahmen zahlreicher Gastspiele, sondern auch mit vielfach ausgezeichneten CD-Einspielungen ist das DSO im internationalen Musikleben präsent. 2011 erhielt es für die Produktion von Kaijah Saariahos »L'amour de loin« unter Kent Naganos Leitung einen Grammy Award. 2014 erschien mit Prokofjews »Iwan der Schreckliche« die von der Fachkritik hochgelobte erste gemeinsame CD mit Tugan Sokhiev. Das DSO ist ebenso wie der Rundfunkchor Berlin ein Ensemble der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH in der Trägerschaft von Deutschlandradio, der Bundesrepublik Deutschland, dem Land Berlin und dem Rundfunk Berlin-Brandenburg.

ONO
SPA

Schenken
Sie einen
Day Spa
80 €

du kommst
zurück zu dir

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

ONO
SPA

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

**Chefdirigent und
Künstlerischer
Leiter**
TUGAN SOKHIEV

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

Ehrendirigenten
Günter Wand †
Kent Nagano

1. Violinen

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

2. Violinen

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

Bratschen

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

Violoncelli

Mischa Meyer
1. Solo
NN
1. Solo
Dávid Adorján
Solo
Adele Bitter
Andreas
Lichtschlag
Mathias Donderer
Thomas Rößler
Catherine Blaise
Claudia Benker
Leslie Riva-Ruppert
Sara Minemoto

Kontrabässe

Peter Pühn
Solo
NN
Solo
Christine Felsch
stellv. Solo
Gregor Schaetz
Christian Schmidt
Gerhardt Müller-
Goldboom
Matthias Hendel
Ulrich Schneider
Rolf Jansen

Flöten

Kornelia
Brandkamp
Solo
Gergely Bodoky
Solo
NN
stellv. Solo
Frauke Leopold
Frauke Ross
Piccolo

Oboen

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

Klarinetten

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

Fagotte

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

Hörner

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

Trompeten

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

Posaunen

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

Tuba

Johannes Lipp

Harfe

Elsie Bedleem
Solo

Pauken

Erich Trog
Solo
Jens Hilse
Solo

Schlagzeug

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

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

tazpresso

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

taz.die taz

HEUTE IN DER TAZ

Was für eine