

**SA 09.01.10 20.00 Uhr / SO 10.01.10 16.00 Uhr**

Großer Saal, Abonnement F, 2. Konzert

## **Konzerthausorchester Berlin**

**Mark Wigglesworth**

**Paul Watkins** Violoncello

### **Benjamin Britten (1913 – 1976)**

»Sinfonia da Requiem« op. 20

Lacrymosa. Andante ben misurato – Dies Irae. Allegro con fuoco – Requiem aeternam. Andante molto tranquillo

### **William Walton (1902 – 1983)**

Konzert für Violoncello und Orchester

Moderato

Allegro appassionato

Tema ed improvvisazioni. Lento – Allegro moderato

Pause

### **Dmitri Schostakowitsch (1906 – 1975)**

Sinfonie Nr. 10 e-Moll op. 93

Moderato

Allegro

Allegretto

Andante - Allegro

Mit freundlicher Unterstützung von  **Русский Берлин**  
Russischsprachige Wochenzeitung für Berlin

Handy ausgeschaltet? Vielen Dank!

# Britten: Pazifistische Musik

**Entstehung** 1940

**Uraufführung** 29.3.1941 New York

**Besetzung** Piccolo, 2 Flöten, 2 Oboen, Englischhorn, 3 Klarinetten, Bassklarinetten, Alt-Saxophon (ad lib.), 2 Fagotte, Kontrafagott, 6 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagzeug (Große und Kleine Trommel, Becken, Xylophon), 2 Harfen, Klavier, Streicher

**Dauer** ca. 20 Minuten



Benjamin Britten

Wohl nur selten stehen Auftrag und Werk in solch einem Gegensatz wie in diesem Fall. 1940 wurde in Japan das 2600jährige Jubiläum des Kaiserreiches begangen. Aus gegebenem Anlass trat die japanische Regierung an Komponisten verschiedener Nationen mit der Bitte heran, Orchestermusiken für die Feierlichkeiten beizusteuern. Der Italiener Ildebrando Pizzetti und der Ungar Sándor Veress schrieben etwa eigens Sinfonien, Richard Strauss verfasste seine »Japanische Festmusik« op. 84. Die über das British Council vermittelte Wahl Benjamin

Britten zum britischen Autor mutet mehr als seltsam an: Führte Japan doch schon seit mehreren Jahren einen blutigen Krieg in China, und galt Britten doch schon damals als überzeugter Pazifist. Dass die japanischen Verantwortlichen seinen Beitrag, die »Sinfonia da Requiem«, im Endeffekt ablehnten, verwundert da weitaus weniger. Offiziell war die durch Werk- und Satzbezeichnungen gegebene Implikation »rein christlicher« Liturgie der Grund, allgemein aber musste der Trauertone in »heroischen« Zeiten als deutliche Provokation empfunden werden.

Uraufgeführt wurde die Komposition am 29. März 1941 von den New Yorker Philharmonikern unter John Babirolli in der Carnegie Hall – knapp acht Monate vor dem japanischen Angriff auf Pearl Harbor. In Japan erklang sie erstmalig im Februar 1956. Der Verbindlichkeiten des Auftrags ledig, widmete Britten das Werk schließlich seinen 1934 beziehungsweise 1937 verstorbenen Eltern: »Meine erste Symphonie (da Requiem), in Gedenken an Mum & Pop, bezahlt von der japanischen Regierung – eine schöne Verbindung – meinst Du nicht auch?«, schrieb er an seine Schwester Beth.

Als das bewusste Ansinnen an Britten heran getragen wurde, befand sich dieser schon seit mehreren Monaten in Amerika. Ende April 1939 hatte er sich, den kommenden Krieg in Europa ahnend, zusammen mit seinem Freund Peter Pears auf die Überfahrt begeben. Von Quebec ging es zunächst nach Montreal, später nach New York, wo beide im für viele Künstler offenen Haus des Dichters Wystan H. Auden ein neues Heim fanden. Zurück in England, im Frühjahr 1942, verweigerte Britten umgehend den Kriegsdienst sowie patriotische Vereinnahmungen irgendwelcher Art. Zur Akzeptanz dieser umstrittenen Entscheidung trugen seine gewachsene Bekanntheit, aber eben auch die Affäre um die »Sinfonia da Requiem« bei. Als Ersatz erklärte sich Britten bereit, ohne Gage vor Kriegsleidenden zu spielen.

Die drei nahtlos ineinander übergehenden Sätze der Sinfonia verweisen mit ihren Titeln auf Teile der Totenmesse: *Lacrymosa* (Tränenvollster aller Tage ...), *Dies irae* (Tag der Rache, Tag der Sünden ...) und *Requiem aeternam* (Ewige Ruhe gib ihnen, Herr ...). Es fällt schwer, nicht von einer Antizipation des großen Unheils zu sprechen. In eindeutiger Programmatik schlägt die Musik den Bogen von Verzweiflung über die Schrecken des Jüngsten Gerichts hin zu versöhnender »Entwaffnung«. Zum Aufbau hat Britten selbst einige Anmerkungen gemacht: »*Lacrymosa*: Ein langsam schreitendes Lamento in beharrlichem 6/8-Rhythmus mit starkem tonalen Zentrum auf D. Es gibt drei Hauptmotive: 1. ein synkopierte, sequenzierte Thema, vorgestellt von den Celli und beantwortet vom Solo-Fagott; 2. ein breites Thema, basierend auf einem Dur-Sept-Intervall; 3. wechselnde Akkorde von Flöten und Posaunen, umrissen von Klavier und Harfe. Der erste Abschnitt des Satzes pulsiert ruhig, der zweite führt in einem langen Crescendo zum Höhepunkt auf Grundlage des ersten Cello-Themas. Ohne Pause folgt das *Dies irae*: Eine Art Totentanz mit gelegentlichen

Anklängen eines ruhigen Marsches. Das beherrschende Motiv des Satzes wird gleich zu Beginn von den Flöten vorgetragen und schließt eine wichtige Tremolo-Figur ein. Andere Motive sind eine Repe-titionsfigur in den Trompeten, eine langsame, weiche Melodie des Saxo-phons und eine lebhafter synkopierte in den Blechbläsern. Der Aufbau des Satzes entspricht einer Reihe von Höhepunkten, deren letzter der machtvollste ist, die Musik gewissermaßen zersetzt und direkt ins Requiem aeternam führt: Sehr ruhig, vor dem Hintergrund von Solo-streichern und Harfe, führen die Flöten die ausgreifende D-Dur-Kantilene ein – Hauptmotiv des ganzen Satzes. Die fließende Melodie, die die Streicher im Mittelabschnitt spielen, wächst zu einem kurzen Höhepunkt an, aber die Linie vom Satzbeginn wird bald wieder aufge-griffen, und das Werk endet ›still‹ mit einem lang ausgehaltenen Klarinetten-ton.«

## Walton: Cello-Persönlichkeit

**Entstehung** 1955/56

**Uraufführung** 25.1.1957 Boston

**Besetzung** 2 Flöten (2. auch Piccolo), 2 Oboen (2. auch Englischhorn), 2 Klarinetten (2. auch Bassklarinette), 2 Fagotte

(2. auch Kontrafagott), 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagzeug (Vibraphon, Xylophon, Becken, Große Trommel), Celesta, Harfe, Streicher

**Dauer** ca. 25 Minuten

Natürlich ist es vermessen, die Musik Großbritanniens über lange Zeit nur mit der sprichwörtlichen Wüste oder dem großen schwarzen Loch gleichsetzen zu wollen. Schon gar nicht stimmt diese Sicht in Bezug auf das florierende britische Opern- und Konzertleben, von dem bekanntlich etwa auch Händel, Haydn oder Mendelssohn zu profitieren wussten. Dennoch – oder gerade dieser gigantischen »Musik-Import-Quote« wegen – bemisst sich die Lücke, die in unserer Wahrnehmung nach Purcell klafft, nicht nach Jahrzehnten, sondern nach Jahrhunderten. Erst zwischen den 1870er und 1920er Jahren machten Komponisten



William Walton. Gemälde von Michael Ayrton

wie Granville Bantock, Arnold Bax, Arthur Bliss, Edward Elgar, Gustav Holst, John Ireland, Charles Villiers Stanford, Arthur Sullivan, Ralph Vaughan Williams oder eben William Walton auf sich aufmerksam. Freilich kennt man – Hand aufs Herz – heute von den meisten wenig mehr als den Namen. Die Materialentwicklung infolge der Zweiten Wiener Schule und der Serialisten trug international das ihre zur Verdrängung bei. Im nationalen Maßstab – kein Vorwurf selbstverständlich – stellte nach 1945 bald Benjamin Britten die anderen in den Schatten. In seiner Porträt-Sammlung britischer Komponisten hat Meinhard Saremba dem Walton-Artikel ein Zitat des Dirigenten und Komponisten Constant Lambert (1905-1951) vorangestellt: »Die Revolutionäre selbst sind die letzten, die merken, wenn sie – erzwungen durch Zeit und Umstände – allmählich zu Konservativen geworden sind.« Und eine Seite weiter heißt es dann: »Als Walton an dem verregneten Sonntagnachmittag des 26. Juni 1927 an einer ›Hommage to Elgar‹ zu dessen 70. Geburtstag ... teilnahm ..., vermochte er kaum zu ahnen, dass er fünfzig Jahre später in Londons Royal Festival Hall

selbst das Objekt einer vergleichbaren Ehrung sein würde – nur diesmal als Repräsentant der Dinosaurier.«

William Walton, der einen künstlerischen Werdegang vom enfant terrible zum geadelten »Staatskomponisten« nahm, brauchte sich auf der Höhe seines Ruhms nicht über Mangel an Aufträgen zu beschweren. Seine Solokonzerte – für Viola (1928/29), Violine (1938/39) und Violoncello (1955/56) – schrieb er für keine Geringeren als Lionel Tertis, Jascha Heifetz und Gregor Piatigorsky. An letzteren vermeldete Walton etwas augenzwinkernd über das Cellokonzert: »Nach meiner Ansicht ist es das beste meiner nunmehr drei Solokonzerte. Aber sagen Sie das bloß nicht Jascha ...« In ihren Lebenserinnerungen bestätigte Waltons Frau später eine gewisse Vorliebe ihres Gatten für diese Komposition, wenn ihm auch jedes »Instrument, für das er schrieb, stets zu einer realen Persönlichkeit wurde.« Die Einblicke, die das Cello in sein Seelenleben gewährt, reichen in Waltons Konzert von melancholischer Beredsamkeit (Moderato) über nervöse Leidenschaft (Allegro appassionato) bis zu einem weiten Gefühlsspektrum im finalen Variationssatz. Ist das Orchester in den ersten beiden Sätzen vor allem Sekundant, setzt es im letzten passagenweise seine eigene Stimme den zwischengeschalteten Solokadenzen des Protagonisten entgegen. Stilistisch kontrastiert Walton gemäß dieser Dramaturgie die neoromantische Tonsprache der Rahmenteile mit einem moderneren Scherzo. Wenn das Werk vermutlich auch nicht zu einer Revision der (Vor-)urteile der Nachwelt führt, erweist es sich im Konzertleben doch lebendiger, als es ein Gruß aus der Urzeit – siehe obiges Zitat – erwarten lassen könnte.

# Schostakowitsch: Selbstbehauptung

**Entstehung** 1953

**Uraufführung** 17.12.1953 Leningrad

**Besetzung** Piccolo, 2 Flöten (2. auch Piccolo), 3 Oboen (3. auch Englischhorn), 3 Klarinetten (3. auch Es-Klarinette), 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagzeug (Holztrommel, Triangel, Becken, Tamtam, Tamburin, Xylophon), Streicher

**Dauer** ca. 50 Minuten

Nach den Shdanow-Beschlüssen von 1948, in denen seine Achte und Neunte Sinfonie offiziell kulturpolitisch verdammt wurden, hatte der Sinfoniker Schostakowitsch jahrelang geschwiegen, statt dessen mit der bombastischen Filmmusik zu »Der Fall von Berlin« und dem Oratorium »Das Lied von den Wäldern« den ästhetischen Normen des Personenkultes Tribut gezollt. Keineswegs zufällig entstand seine Zehnte dann im Sommer und Herbst des Jahres 1953, also wenige Monate nach Stalins Tod. Schostakowitsch konnte nicht umhin, einen Kommentar zu dieser Zäsur in der sowjetischen Geschichte abzugeben. Die Diskussionen, die seine neue Sinfonie auslöste, hatten zwar nicht mehr den stigmatisierenden Charakter früherer Kampagnen, übertrafen aber jene noch an Ausmaß und Heftigkeit. Äußerungen von Komponisten, Kritikern und Konzertbesuchern füllten die Seiten der »Sowjetskaja Muzyka«, innerhalb des Komponistenverbandes wurde an drei Versammlungstagen über das neue Werk öffentlich debattiert. Die Beiträge reichten von der Behauptung der genialen Unfehlbarkeit Schostakowitschs bis hin zu wüsten Beschimpfungen. Dmitri Schostakowitsch selbst machte in seinem Referat nur einige trockene analytische Bemerkungen und kam dann zum lakonischen Schluss: »Sagen möchte ich nur noch eines: In diesem Werk wollte ich menschliche Empfindungen und Leidenschaften wiedergeben.«

Ähnlich wie Gustav Mahler hielt Schostakowitsch in seinen Werken an klassischen Formungsprinzipien fest, um mit ihnen zu experimentieren



Schostakowitsch 1953, während der Arbeit an der 10. Sinfonie in Komarovo

und sie zu unterlaufen. Ein Beispiel dafür ist die Umschichtung der einzelnen Sätze. Oft eröffnet er seine Sinfonien durch breit angelegte, langsame Teile; das Scherzo tritt häufig an zweite Stelle. Und ähnlich wie bei Gustav Mahler geschehen diese Abweichungen von der Norm nicht um ihrer selbst willen, sondern sind inhaltlichen Intentionen geschuldet. Schostakowitschs langsame Einleitungssätze – man denke neben der Zehnten zum Beispiel an die Sechste und Achte – sind stets erschütternde Trauermusiken. Gleichsam aus dem Nichts heraus beginnt das Moderato mit dem bedrückenden Dunkel der tiefen Streicher. Ein Bild grüblerischer Versunkenheit. Und dieses selbstquälerische Nachdenken kommt zu keinem guten Ergebnis. Schwer lastende Depressionen und bedrängende Erinnerungen werden den ganzen Satz hindurch nicht weichen. »Die Zehnte Sinfonie hat, ebenso wie manche Episoden der Vierten und Achten Sinfonie, etwas von Tragödie und einer Beichte an sich« (Natalja W. Lukjanowa). Die Trauerklänge des Anfangs erfahren stärkere Rhythmisierung, ehe die Klarinette ein elegisches Thema aufstellt, das, ins wehmütig Tänzerische gewendet, auf andere Orchester Teile übergeht. In der Durchführung kulminiert die Entwicklung über aggressiven Trommelrhythmen. Durch Einwüfe der Bläser mit Akzenten

versehen, behauptet sich Streicherunisono. Nach erschöpftem Zusammensinken ziehen wieder tänzerische Episoden vorbei. Schließlich kehrt der Satz zum Lamento-Charakter zurück. Am Ende artikuliert sich nur Stille, bleibt Erstarrung.

Wie eine Katastrophe bricht das Allegro-Scherzo herein. Über stampfenden Rhythmen erheben sich wilde, südlich-folkloristisch gefärbte Melodien. Das gesamte Orchester ist am Amok-Lauf »heidnischer« Ungezähmtheit beteiligt. Die Kraft fasziniert, die Gewalt stößt ab. »Der zweite Satz«, verlautete Schostakowitsch später, »ist, grob gesagt, ein musikalisches Porträt von Stalin. Natürlich enthält der Satz auch noch sehr viel anderes. Aber er basiert auf diesem Porträt.«

Im Allegretto tritt der Komponist mit dem Tonsymbol d-es-c-h, den Initialen seines Namens (D. SCH.) selbst auf. Die Musik zeigt ihn als Getriebenen, als Mitläufer, mit Maske und Narrenkappe, mit ratlosem Blick in den Spiegel; sie offenbart autobiographische Bekenntnisse, wie sie Schostakowitsch in verbaler Form wohl nicht möglich gewesen wären. Dynamisch verhalten, in ausgedünnter Instrumentation beginnt der Satz mit tänzerischen Flosken. Fröhlichkeit kommt jedoch kaum auf. Holzbläser führen erstmals das d-es-c-h-Motiv ein. Von den Violinen übernommen, wird es zum Ausgangspunkt für absteigende Skalen. Ein Horn-Thema wechselt mit schicksalsgeladenen Streicherakkorden, die uns in die Stimmung des ersten Satzes zurückversetzen. Ganz plötzlich gibt D. SCH. den Tanzbär an der Kette. Doch aus dem Tanz wird Kampf, von Signalmotiven bestimmt. Ganz zaghaft nur klingt, vom Solo-Horn hinterfragt, das Schostakowitsch-Monogramm danach noch einmal an.

Streicher und Holzbläser dialogisieren in der ausgedehnten Andante-Einleitung des Finales, alles unter dem Schleier von Melancholie und Resignation verborgen. Hellere Melodiebildungen prägen zunächst das galoppierende Allegro. Wieder bricht die Gewalt ein, diesmal aber von den vier Schlägen des d-es-c-h in die Schranken gewiesen. Eine endgültige Konfliktlösung wird noch verweigert. In den musikalischen Neuaufbau schieben sich erinnernd die Noten-Verweise auf das »Ich«. »Bis zum letzten Moment vollzieht sich die Handlung, und die endgültige Bekräftigung wird von Schostakowitsch sozusagen ›in Klammern‹ gesetzt. ›Der Vorhang fällt‹ in dem Moment, in dem der auf der Bühne gebliebene Held sich langsam auf die Rampe zubewegt« (Natalja W. Lukjanowa). Mit einer kurzen, wilden Coda – wiederum mit dem d-es-c-h-Motiv verwoben – findet das Werk sein Ende.

Von Schostakowitschs Eintritt in die Kommunistische Partei der Sowjetunion, sieben Jahre später, überliefert Solomon Volkow folgende Episode: »Am 14. September 1960 zog die öffentliche Sitzung des Komponistenverbandes, die für die Aufnahme Schostakowitschs in die Partei einberufen war, eine große Menge Menschen an, die irgend etwas Ungewöhnliches erwarteten ... Schostakowitsch murmelte seinen vorbereiteten Text, ohne die Augen vom Papier zu heben, außer in dem einen Augenblick, in dem er plötzlich dramatisch die Stimme erhob: ›Für alles Gute an mir bin ich‹ – (Jeder erwartete die übliche und obligatorische Formel ›der geliebten Kommunistischen Partei und der sowjetischen Regierung‹, aber Schostakowitsch rief:) – ›meinen Eltern verpflichtet!‹«

## Porträt der Mitwirkenden



### **Mark Wigglesworth**

Geboren in Sussex, absolvierte Mark Wigglesworth sein Musikstudium in Manchester sowie im Fach Dirigieren an der Royal Academy of Music in London. Noch als Student gründete er das Premiere Ensemble, ein Orchester, das in jedem Programm ein neues Werk vorstellte. Kurz nach dem Studium gewann er den Kondrashin International Conducting

Competition in den Niederlanden.

1992 wurde er Associate Conductor des BBC Symphony Orchestra, Erster Gastdirigent des Swedish Radio Symphony Orchestra und Music Director des BBC National Orchestra of Wales. Höhepunkte dieser Zeit waren mehrfach Einladungen zu den BBC Proms, die Aufführung der 10. Sinfonie von Mahler beim Amsterdam Mahler Festival 1995 sowie ein sechsteiliger Zyklus für das Fernsehen der BBC mit dem Titel «Everything To Play For». Neben der Arbeit mit den wichtigsten Orchestern Großbritanniens ist Mark Wigglesworth regelmäßig zu Gast bei den renommiertesten Klangkörpern Europas, der USA und Australiens. Eine ständige Zusammenarbeit verbindet ihn mit dem New World Symphony. Mark Wigglesworth fühlt sich der Ausbildung junger

Musiker verpflichtet, die er von den ersten Bühnenerfahrungen bis zu ihrer professionellen Karriere begleitet. So arbeitete er seit 1990 mit dem Dutch National Youth Orchestra, dem European Union Youth Orchestra, dem National Youth Orchestra of GB und dem Aspen Music Festival Orchester und gibt Meisterklassen in London, Stockholm und Amsterdam. Neben seiner sinfonischen Tätigkeit ist er ein ebenso gefragter Operndirigent. So war er Music Director der Opera Factory London, leitete Aufführungen in Glyndbourne (»Peter Grimes« »La Bohème«), an der Welsh Opera (»Elektra«, »The Rake's Progress«, »Tristan und Isolde«), der English National Opera (»Così fan tutte«, »Falstaff«), am Théâtre La Monnaie, an der Met (»Le Nozze di Figaro«) sowie im Covent Garden (»Die Meistersinger von Nürnberg«). Zu seinen CD-Einspielungen gehören u. a. die Live-Aufnahmen von Mahlers 6. und 10. Sinfonie mit dem Melbourne Symphony Orchestra für MSO Live.



### **Paul Watkins**

1970 geboren, studierte Paul Watkins bei William Pleeth, Melissa Phelps und Johannes Goritzki und arbeitete mit Dirigenten wie Paavo Berglund, Leonard Slatkin, Sakari Oramo, Mark Elder, Sir Andrew Davis und Sir Charles Mackerras. Als Solist tritt er mit den meisten großen britischen Orchestern auf und ist regelmäßig Gast beim BBC Philharmonic.

Sechs Konzerte gab er bei den Proms, zuletzt spielte er hier Elgars Cellokonzert mit dem BBC Symphony Orchestra unter Leitung von Jiří Bělohlávek. Aktuelle Engagements beinhalten Aufführungen im Concertgebouw mit dem Netherlands Philharmonic unter der Leitung von Chefdirigent Yakov Kreizberg, dem Norwegian Radio Orchestra, dem Melbourne Symphony, Queensland Orchestra, RAI Turin und Aarhus Symphony sowie den Orchestern der walisischen National Opera und der Opera North, Kammermusik-Konzerte mit Daniel Hope in Tokio und mit Menahem Pressler in Indianapolis, Toronto und San Francisco sowie bei Lars Vogts Chamber Music Festival in Heimbach. Tournées führten ihn nach Italien und Prag mit dem BBC Philharmonic sowie nach China und dem Fernen Osten mit dem BBC Scottish Symphony Orchestra. Zu seinen Aufnahmen zählen allein in dieser Saison drei CDs mit Cellowerken von Martinů, Miklós Rózsa und Britten.

## Porträt der Mitwirkenden

Als engagierter Kammermusiker ist Paul Watkins seit 1997 Mitglied des Nash Ensemble. Er gab Rezitals und Kammermusikabende, u. a. mit Vadim Repin, Alexander Kerr, Daniel Hope, Jamie Laredo und Isabelle van Keulen. Er ist außerdem ein erfolgreicher Dirigent und Music Director des English Chamber Orchestra. Im Jahr 2002 gewann er den Leeds Dirigentenwettbewerb und leitete seitdem zahlreiche Orchester weltweit.

Paul Watkins spielt ein Violoncello von Jean-Baptiste Vuillaume, Paris 1846.

## IMPRESSUM

**Herausgeber** Konzerthaus Berlin

**Intendant** Prof. Dr. Sebastian Nordmann

**Text** Andreas Hitscher

**Redaktion** Tanja-Maria Martens

**Titelfoto** Christian Nielinger

**Abbildungen** Benjamin Ealovega, Nina Large, Archiv Konzerthaus Berlin

**Satz und Reinzeichnung** [www.graphiccenter.de](http://www.graphiccenter.de)

**Herstellung** REIHER Grafikdesign & Druck

2,00 €

Die Intendanz möchte darauf hinweisen, dass das Fotografieren sowie die Nutzung ton- und videotechnischer Geräte nicht zulässig sind.