

25. – 28.6.2026
**17. INTERNATIONALE
SCHOSTAKOWITSCH
TAGE
GOHRISCH**



FESTIVALPROGRAMM

25. – 28.6.2026

17. INTERNATIONALE
SCHOSTAKOWITSCH
TAGE
GOHRISCH



IN KOOPERATION MIT DER
Kammermusik der
Sächsischen Staatskapelle Dresden

SCHIRMHERRIN
Irina Antonowna Schostakowitsch
KÜNSTLERISCHER LEITER
Tobias Niederschlag

Sämtliche Konzerte werden für den Rundfunk aufgezeichnet.
Ein Rückblick auf das Festival wird am Freitag, den 13. November 2026
ab 20:03 Uhr bei MDR Kultur gesendet.

LIEBE FREUNDINNEN UND FREUNDE DER MUSIK VON DMITRI SCHOSTAKOWITSCH,

der Freistaat Sachsen hat das Jahr 2026 landesweit zum „Jahr der jüdischen Kultur“ erklärt, um jüdisches Leben und seine Geschichte einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. An diesem Themenjahr mit dem Titel TACHELES beteiligen sich die Internationalen Schostakowitsch Tage Gohrisch in ihrer 17. Ausgabe: Dmitri Schostakowitsch hat vielfach den Einfluss der jüdischen Musik auf sein eigenes Schaffen unterstrichen und sie bedingungslos unterstützt. Dafür stehen Kompositionen wie die 13. Sinfonie „Babi Jar“ ebenso wie der Liedzyklus „Aus jiddischer Volkspoesie“.

Große Bedeutung hatten für Schostakowitsch in diesem Kontext die Werke seines Vorbildes Gustav Mahler wie auch die seines engen Freundes Mieczysław Weinberg – beide sind im diesjährigen Programm vertreten. Eine Entdeckung ist die Musik des weißrussischen Komponisten Lew Abeliowitsch, der während des Zweiten Weltkrieges mit Weinberg aus Warschau nach Moskau floh und dessen Kompositionen hierzulande völlig unbekannt sind. In enger Abstimmung mit dem Pianisten Rostislav Krimer, der den Nachlass betreut, stellen wir einige Kammermusikwerke von Abeliowitsch als Europäische Erstaufführungen vor! Der TACHELES-Schwerpunkt eröffnet uns darüber hinaus die Möglichkeit, Musik von Felix Mendelssohn Bartholdy einzubinden. Für dessen Streichoktett haben wir ein einzigartiges Ensemble aus namhaften Künstlerinnen und Künstlern zusammengestellt, die Sie auch in anderen Konzerten erleben können.

Zum ersten Mal begrüßen wir die legendäre Pianistin Elisabeth Leonskaja, die noch mit Schostakowitsch arbeitete und den Schostakowitsch-Preis erhalten wird. Zudem lassen Wiederbegegnungen mit Gidon Kremer und der Kremerata Baltica, Nils Mönkemeyer, Vadim Gluzman oder dem Quatuor Danel hoffentlich auch Ihre Herzen höherschlagen. Die Aufführungsmatinee unseres „Patenorchesters“, der Sächsischen Staatskapelle Dresden, leitet Ingo Metzmacher – auch er ein prominenter Debütant in unserer Konzertscheune.

Freuen Sie sich mit uns auf emotionale Begegnungen und Entdeckungen im Sinne des TACHELES-Mottos „Jüdisch – Sächsisch – Mentshlich“!

Tobias Niederschlag

Künstlerischer Leiter
Internationale Schostakowitsch Tage Gohrisch

SHOSTAKOVICH DISCOVERIES

Das preisgekrönte Album *Shostakovich Discoveries* der Deutschen Grammophon vereint Weltersteinspielungen und Raritäten von Dmitri Schostakowitsch – größtenteils aufgenommen bei den Internationalen Schostakowitsch Tagen Gohrisch.

Bei den International Classical Music Awards wurde es gleich doppelt ausgezeichnet: als „Album des Jahres“ sowie in der Kategorie „Premiere Recordings“.

Fast 80 Minuten faszinierende, weitgehend unbekannte Musik, interpretiert von Künstlern wie Daniil Trifonov, Gidon Kremer, Nils Mönkemeyer und Thomas Sanderling – ein Muss für Schostakowitsch-Fans und ein besonderes Festival-Souvenir.



CDs AUCH HIER VOR ORT ERHÄLTlich



DREI FRAGEN AN TOBIAS NIEDERSCHLAG

Die Preisträgerin des diesjährigen Internationalen Schostakowitsch Preises ist die Pianistin Elisabeth Leonskaja. Wie ist es zu dieser Begegnung und Auszeichnung gekommen?

Tobias Niederschlag: Elisabeth Leonskaja ist eine legendäre Pianistin, man könnte auch sagen eine Grande Dame des Klavierspiels unserer Tage. Aber sie ist auch eine der immer seltener werdenden Zeitzeuginnen, die noch mit Schostakowitsch zusammengearbeitet haben. Als junge Studentin war sie mit dem Geiger Oleg Kagan mehrfach bei Schostakowitsch zu Hause, und sie arbeiteten gemeinsam an seinen Kammermusikwerken, auch an den damals allerneuesten, etwa der Violinsonate, die ja auch in diesem Jahr wieder auf dem Programm steht (allerdings in einer Orchesterfassung). Wenn man liest und hört, wie sie darüber berichtet, merkt man sofort, dass das sehr prägende Eindrücke für sie waren – obwohl die Musik Schostakowitschs in ihrer späteren großen Karriere gar nicht so im Fokus stand. Sie konzentrierte sich mehr auf das klassische und romantische Repertoire, ist aber stets eine ganz wunderbare und wissende Schostakowitsch-Interpretin geblieben. Das hat sie immer wieder unter Beweis gestellt, und das wird man sicher

auch beim diesjährigen Festival erleben können, wo wir sie zum ersten Mal bei uns begrüßen. Darauf freuen wir uns sehr!

Das Abschlusskonzert setzt auf „jüdische Begegnungen“ von Mahler bis Schostakowitsch – gerade der Liedzyklus „Aus jiddischer Volkspoesie“ entstand als Mahnmal gegen den grassierenden Antisemitismus in der Sowjetunion. Was sagen uns diese Werke heute noch?

Sie zeigen fünf Komponisten von einer besonders menschlichen Seite: Wer hätte gedacht, dass das enfant terrible Sergej Prokofjew sich 1919 in den USA mit der Komposition einer „Ouvertüre über hebräische Themen“ beschäftigen würde? Niemand, am



Tobias Niederschlag

Foto: Grit Hartung



SÄCHSISCHE
STAATSKAPELLE
DRESDEN

SAISON 26/27



Beethoven
200 &
Vier Tage,
Neun Sinfonien.



Im Dialog mit
der Tradition

www.staatskapelle-dresden.de

allerwenigsten der Komponist selbst. Oder dass Alfred Schnittke in den 1980er Jahren für sein einziges Klavierquartett auf ein Fragment von Gustav Mahler zurückgreifen würde, der hundert Jahre vorher als Student am Wiener Konservatorium ein eigenes Klavierquartett nur unvollständig zu Papier brachte? Vielen ist wahrscheinlich auch nicht bewusst, dass der böhmisch-deutsche Komponist Erwin Schulhoff um 1920 in Dresden mit dem Dadaismus in Kontakt kam, was sein Schaffen nachhaltig prägte. Sein Leben fand 1942 in einem deutschen Konzentrationslager ein tragisches Ende.

Es war mir wichtig, mit dem diesjährigen Programm ein Zeichen zu setzen – in einer Zeit, in der der Antisemitismus in Mitteleuropa und auch in Deutschland wieder zunehmend um sich greift. Deshalb haben wir die Initiative des Freistaates Sachsen für ein Themenjahr der jüdischen Kultur unter dem Stichwort TACHELES sehr gern aufgegriffen. Auch Schostakowitsch empfand zeitlebens eine große Loyalität für seine jüdischen Mitbürgerinnen und Mitbürger. Sein Liedzyklus „Aus jiddischer Volkspoesie“ steht deshalb bewusst am Ende dieses Festivals – ein Werk, das er 1948 auf dem Höhepunkt der antisemitischen „Säuberungen“ in der Sowjetunion komponierte und das, natürlich, erst einmal in der Schublade verschwinden musste. Leider hat es bis heute nicht den Stellenwert im Repertoire, den es meiner Meinung nach verdient. Es zeigt Schostakowitsch von einer sehr verletzlischen Seite, die für mich auch etwas sehr Wahrhaftiges hat.

Musik hier in der Scheune zu hören ist ja immer sehr eindrücklich, haben Sie einen besonderen Scheunen-Moment, den Sie mit uns teilen möchten?

Es gibt natürlich viele Scheunen-Momente, an die ich mich gern erinnere. An einen denke ich aber besonders häufig zurück: an das allererste Orchesterkonzert, das die Staatskapelle Dresden hier 2010 gespielt hat. Da muss ich ganz ehrlich sagen, bei der Kammerinfonie in der Barschaffassung, die damals Michail Jurowski dirigierte, beim ersten Tutti-Ausbruch in diesem Werk – da hat es mich wirklich geflasht! Ich hatte eine Gänsehaut, weil das ein so intensives Erlebnis war und gleichzeitig auch eine Bestätigung für das, was wir gehahnt und immer gehofft hatten: dass dieser Raum ganz, ganz wunderbar klingt! In dem Moment, als er vollständig vom Klang der Staatskapelle erfüllt war, hatten wir die Gewissheit. Das werde ich nie vergessen. Und es war wie ein Initialmoment für dieses Festival, denn in diesem Moment war auch klar, dass hier etwas Längerfristiges und Wunderbares entstehen kann.

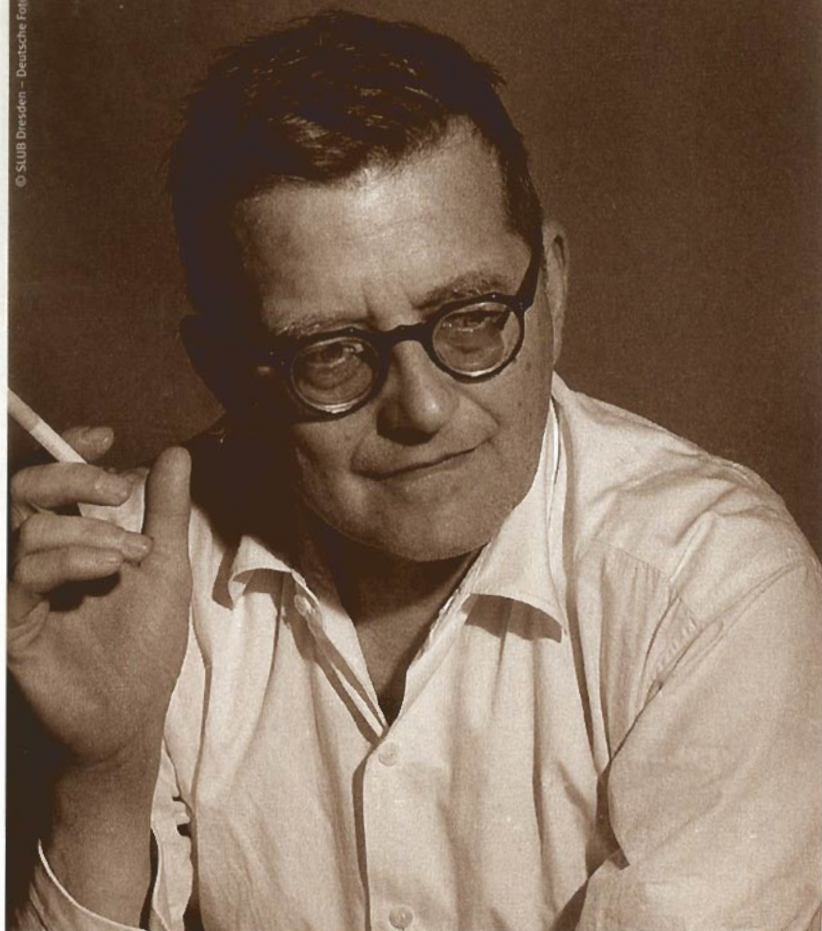


FRIEDERIKE KÜBLER

* 4. Mai 1947 † 12. August 2025

Gerade in der Anfangsphase unseres Vereins und Festivals trug Friederike „Rike“ Kübler als Vorsitzende ganz maßgeblich dazu bei, die Internationalen Schostakowitsch Tage Gohrlich dauerhaft zu etablieren. Ihre Begeisterung und ihr Engagement wurden von allen am Festival Beteiligten – vor und hinter den Kulissen – hochgeschätzt und bewundert. Wir haben mit ihr eine kluge, mutige und unermüdliche Mitstreiterin und Freundin verloren, deren Wirken wir als Vorbild in unseren Herzen bewahren werden.

Der Vorstand des Vereins „Schostakowitsch in Gohrlich e. V.“



DMITRI SCHOSTAKOWITSCH,

geboren am 25. September 1906 in Sankt Petersburg, gestorben am 9. August 1975 in Moskau, gilt als der bedeutendste Komponist der ehemaligen Sowjetunion. Sein reiches Schaffen, in dem sich persönliche und gesellschaftliche Verhältnisse in bedrückender Weise spiegeln, ist auf internationalen Podien und im Repertoire führender Künstler präsent. Im Kurort Gohrisch in der Sächsischen Schweiz komponierte Schostakowitsch 1960 mit dem 8. Streichquartett eines seiner wichtigsten Werke. 50 Jahre später war der Anlass gereift, ihm zu Ehren ein Schostakowitsch-Festival auszurichten. Es ist das einzige regelmäßig stattfindende weltweit und zeigt: Das Erbe ist noch nicht voll erschlossen bzw. nicht umfänglich bekannt. Auch der 17. Jahrgang der Schostakowitsch-Tage wartet mit wenig Bekanntem und Neuheiten auf.





WILKOMMEN



Foto: Oliver Kille

PROGRAMMÜBERSICHT

DONNERSTAG, 25. JUNI 2026, 19.30 UHR

ERÖFFNUNGSKONZERT SCHOSTAKOWITSCH NEU GEHÖRT!

Kremerata Baltica
Vineta Sareika Violine
Gidon Kremer Violine und
künstlerische Leitung

**Werke von Dmitri Schostakowitsch,
Pēteris Vasks und Mieczysław
Weinberg**

➔ SEITE 16

FREITAG, 26. JUNI 2026, 11 UHR

BUCHVORSTELLUNG MIT MUSIK UND FILM SCHOSTAKOWITSCH PRIVAT

Elena Yakovich Autorin
Onutė Gražinytė Klavier

Arnt Cobberts Verleger
Alexander Gurdon Moderation

Werke von Dmitri Schostakowitsch

➔ SEITE 27

FREITAG, 26. JUNI 2026, 19.30 UHR

KAMMERABEND SCHOSTAKOWITSCH & MENDELSSOHN I

Quatuor Danel
Marc Danel Violine
Gilles Millet Violine
Vlad Bogdanas Viola
Yovan Markovitch Violoncello

**Werke Dmitri Schostakowitsch,
Felix Mendelssohn Bartholdy und
Mieczysław Weinberg**

➔ SEITE 28

SAMSTAG, 27. JUNI 2026, 11 UHR

KAMMERMATINEE ENTDECKUNGEN

Elli Choi Violine
Nils Mönkemeyer Viola
Friedrich Thiele Violoncello
Rostislav Krimer Klavier

**Werke von Dmitri Schostakowitsch,
Lew Abeliowitsch und Mieczysław
Weinberg**

➔ SEITE 34

SAMSTAG, 27. JUNI 2026, 15 UHR

KAMMERMUSIK UND PREISVERLEIHUNG GIPFELTREFFEN

Elisabeth Leonskaja Klavier
Quatuor Danel
Marc Danel Violine
Gilles Millet Violine
Vlad Bogdanas Viola
Yovan Markovitch Violoncello

**Werke von Robert Schumann
und Dmitri Schostakowitsch**

➔ SEITE 50

SAMSTAG, 27. JUNI 2026, 19.30 UHR

REZITAL UND KAMMERMUSIK SCHOSTAKOWITSCH & MENDELSSOHN II

Elisabeth Leonskaja Klavier
Vadim Gluzman Violine
Madara Pētersone Violine
Susanne Branny Violine
Marija Strapcāne Violine
Nils Mönkemeyer Viola
Marcello Enna Viola
Sebastian Fritsch Violoncello
Magdalēna Cepke Violoncello

**Werke von Dmitri Schostakowitsch
und Felix Mendelssohn Bartholdy**

➔ SEITE 56

SONNTAG, 28. JUNI 2026, 11 UHR

AUFFÜHRUNGSMATINEE

SCHOSTAKOWITSCH NEU
GEHÖRT II

Sächsische Staatskapelle Dresden

Ingo Metzmacher Dirigent

Vadim Gluzman Violine

Werke von Arvo Pärt, Mieczysław
Weinberg und Dmitri Schostakowitsch

➡ SEITE 62

SONNTAG, 28. JUNI 2026, 15 UHR

ABSCHLUSSKONZERT

JÜDISCHE BEGEGNUNGEN

Paul Moosbrugger Klarinette

Elea Nick Violine

Elli Choi Violine (Prokofjew)

Nils Mönkemeyer Viola

Sebastian Fritsch Violoncello

Onutė Gražinytė Klavier

Rostislav Krimer Klavier (Schulhoff)

Sarah Gilford Sopran

Hagar Sharvit Mezzosopran

Lukas Schmidt Tenor

Werke von Sergej Prokofjew,
Gustav Mahler, Alfred Schnittke,
Erwin Schulhoff und Dmitri
Schostakowitsch

➡ SEITE 70

Die Konzerteinführungen mit
Dr. Alexander Gurdon und
Felix Kriewald (25.6.) finden
jeweils eine Stunde vor Konzertbeginn
im Saal der Gemeindeverwaltung
Gohrisch statt (ausgenommen
Buchvorstellung am 26. Juni und
Preisverleihung am 27. Juni).



@schostakowitschtage

Die Internationalen Schostakowitsch
Tage sind jetzt auch auf Instagram!
Folgen Sie uns und teilen Sie Ihre
Fotos und Eindrücke.



Vineta Sareika



Gidon Kremer

DONNERSTAG | 25. JUNI 2026 | 19.30 UHR
 KONZERTSCHEUNE GOHRISCH

ERÖFFNUNGSKONZERT

SCHOSTAKOWITSCH NEU GEHÖRT I

Kremerata Baltica

Vineta Sareika Violine (Vasks)

Gidon Kremer Violine und künstlerische Leitung

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975)

Kammersinfonie c-Moll op. 110a/b
 Bearbeitung des 8. Streichquartetts
 für Streichorchester und Pauken,
 basierend auf den Fassungen
 von Rudolf Barschai und Abram
 Stasewitsch (1960/1967/1961)

1. *Largo*
2. *Allegro molto*
3. *Allegretto*
4. *Largo*
5. *Largo*

Pēteris Vasks (*1946)

Einsamer Engel (Vientuļais eņģelis)
 Meditation für Violine und
 Streichorchester (1999/2006)

Dmitri Schostakowitsch

„Lebyadkin Verses – Reimagined“
 für Violine, Streicher und Schlagzeug
 von Yevgeniy Sharlat (1974/2025)

1. *Die lichte Persönlichkeit*
2. *Die Liebe des Hauptmanns Lebyadkin*
3. *Die Kakerlake*
4. *Der Wohltätigkeitsball der Gouvernanten*

Mieczysław Weinberg (1919–1996)

„Romanze“ – Bearbeitung für Violine,
 Vibraphon und Streicher von Andrei
 Pushkarev (um 1960/2018)

Adagio

Dmitri Schostakowitsch

Fünf Fragmente aus den Suiten
 für Jazzorchester Nr. 1 und Nr. 2
 Bearbeitung für Violine, Streicher und
 Schlagzeug von Andrei Pushkarev
 (1934/1938/2025)

1. *Polka (Suite 1)*
2. *Foxtrott (Suite 1)*
3. *Kleine Polka (Suite 2)*
4. *Walzer (Suite 2)*
5. *Finale (Suite 2)*

PAUSE

18.30 Uhr
 Konzerteinführung
 im Saal der
 Gemeindeverwaltung
 Gohrlich



Gidon Kremer und Kremerata Baltica

Kremerata Baltica

Besetzung am 25. Juni 2026

1. Violine

Stella Zake
Madara Pētersone
Dainius Peseckas
Marija Strapcāne
Saulē Buikaitē
Triinu Piirsalu

2. Violine

Alīna Vižine
Linas Valickas
Rūdolfs Miķelsons
Arina Bardova
Monika Sapiegaitē

Viola

Jevgēnija Frolova
Marta Rācene
Ivan Grytsyshyn
Nikita Gerkusov

Violoncello

Magdalena Ceple
Pēteris Čirkšis
Kristeris Šimanis
Rūta Balčiūtē

Kontrabass

Iurii Gavryliuk
Kristaps Pētersons

Schlagzeug

Andrei Pushkarev
Pavel Beliaev

ENTDECKERLUST

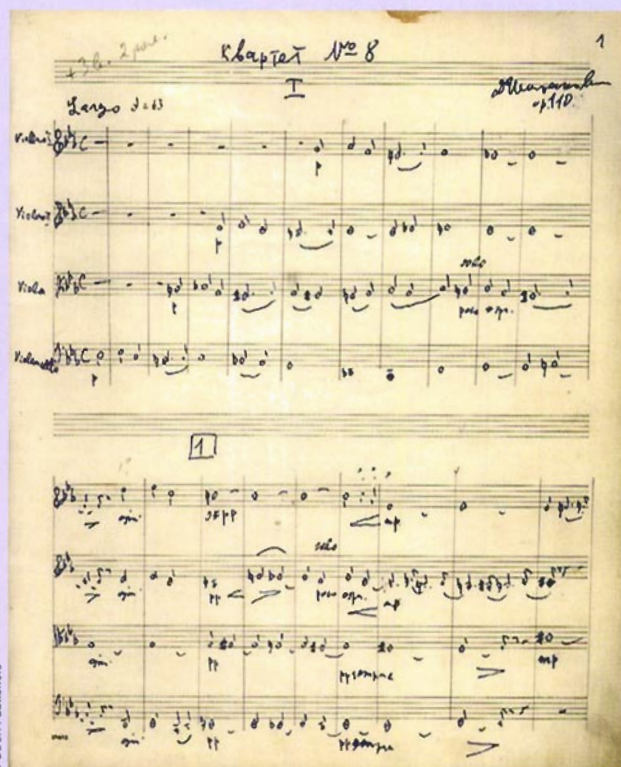
Schostakowitschs 8. Streichquartett c-Moll nimmt in seinem ohnehin gewichtigen Kammermusikschaffen eine herausragende Rolle ein. Es ist nicht nur sein wahrscheinlich bekanntestes Werk (ja, nach dem großen, berühmten Walzer Nr. 2 aus der Suite für Variété-Orchester), es ist autobiografisch betrachtet wohl auch sein wichtigstes. „Ich dachte daran, dass nach meinem Tod wohl niemand ein Werk zu meinem Gedächtnis komponieren wird. Daher beschloss ich, ein solches Werk selbst zu komponieren“, schreibt Schostakowitsch am 19. Juli 1960 an seinen Freund Isaak Glikman.

Während der Komposition des achten Quartetts ist Schostakowitsch dort, wo auch Sie gerade sind: in Gohrisch. Wahrscheinlich wussten Sie das schon, denn in Gohrisch gehört Schostakowitsch längst zur DNA des Ortes. Als Schostakowitsch im Juli 1960 dieses Quartett schreibt, sitzt er an dem kleinen Teich im Innenhof des Gästehauses des Ministerrates der DDR. Heute ist es das Gelände des Parkhotels Albrechtshof, nur wenige Gehminuten von der Konzertscheune entfernt (Papstdorfer Str. 131) – ein Besuch dieses unwirklichen Ortes ist wirklich jedem zu empfehlen.

Eigentlich soll Schostakowitsch 1960 in Dresden die Musik zum Propagandafilm „Fünf Tage – Fünf Nächte“ schreiben, über die Rettung der Dresdner Kunstschätze durch die Rote Armee bzw. als Legitimierung der russischen Beutekunst. Doch der biografische Kontext erdrückt ihn fast: Nur kurz zuvor hatte Nikita Chruschtschow von ihm verlangt, bald Vorsitzender des Komponistenverbandes zu werden. In diese Partei eintreten zu müssen, die ihm so viel Leid angetan hat, treibt Schostakowitsch an den Rand des Suizids. Hier in Gohrisch findet er die Töne für diese Verzweiflung und innere Emigration.

Musikalisch bestehen diese Töne vor allem aus seinen vier Initialen D-Es-C-H, die er hier autobiografisch zur Hauptmelodie erklärt. In nur drei Tagen schreibt er das Streichquartett runter und verwendet so viele Zitate aus seinen eigenen Werken, wie sonst in keinem anderen. Die zittrige und ungelenke Handschrift in den Noten berichtet von dieser Hektik auf der kleinen Bank am Teich, mit den Notenblättern auf den Knien. Und auch die vermeintliche Idylle des naturhaften Innenhofs trägt: Direkt hinter Schostakowitschs Bank ist die Einfahrt zum Gebäudekomplex, die stets von mehreren Polizisten bewacht wird, während er am Teich sitzt und komponiert. Eine Schostakowitsch-Szenerie par excellence.

Dieses Quartett hören wir heute in der Bearbeitung durch den Dirigenten, Arrangeur und engen Schostakowitsch-Freund Rudolf Barschai, der dieses Quartett behutsam und ohne eine einzige neue Note zur Kammersinfonie erweiterte. 2010 wollte Barschai seine Kammersinfonie bei den allerersten Schostakowitsch-Tagen hier in Gohrisch selbst dirigieren, leider musste er krankheitsbedingt absagen und verstarb wenige Wochen später, so dass ihm



auch der Internationale Schostakowitsch Preis nur posthum verliehen werden konnte.

Über die Entstehung der Kammer-sinfonie schrieb er: „Kurz nach der Uraufführung des 8. Streichquartetts 1960 beauftragte mich der Musikverlag Peters, es für Streichorchester zu bearbeiten. Da ich Schostakowitschs Ansichten über

Bearbeitungen jeder Art kannte (offen gesagt: Er stand ihnen ziemlich skeptisch gegenüber), bemühte ich mich zunächst um seine Zustimmung. Als ich die Partitur beendet hatte, zeigte ich sie ihm. Sie gefiel ihm sehr, und mit dem ihm eigenen Humor und voller Überschwang rief er: „Also, das klingt ja besser als das Original. Wir werden dem Stück einen neuen Namen geben: Kammer-sinfonie op. 110a.“

Barschai folgt Schostakowitschs Quartettvorlage bis ins Detail. Das volle Streichorchester mit seinen zusätzlichen Kontrabässen verleiht seiner Bearbeitung einen satteren, sinfonischen Klangeindruck. Gleichzeitig differenziert Barschai den Klang des ursprünglichen Streichquartetts: Die Stimmgruppen des Streichorchesters sind mitunter in sich neu geteilt und ermöglichen so subtilere Klagschattierungen. Bereits 1961 hatte Abram Stasewitsch das 8. Streichquartett für Streichorchester und Pauken bearbeitet, im heutigen Konzert hören wir eine Mischfassung aus beiden Arrangements.

Mit Pēteris Vasks' „Einsamer Engel“ folgt eine Meditation aus dem Jahr 1999, die der lettische Komponist, der im April dieses Jahres seinen 80. Geburtstag feierte, für Gidon Kremer schrieb und seiner verstorbenen Mutter widmete. Das Stück basiert auf dem fünften Satz aus Vasks' 4. Streichquartett und entfaltet

die Vision eines Engels, der einsam über die Welt fliegt, die Solovioline scheint über gedämpften Streicherflächen in lang gezogenen melodischen Linien förmlich zu schweben. Eine musikalische Idee von tröstender Stille entfaltet sich, die charakteristisch ist für Vasks' Zugehörigkeit zu den neuen Minimalisten der osteuropäischen Musik, neben Arvo Pärt und Henryk Górecki.

Die „Romanze“ von Mieczysław Weinberg ist ein besonderes Stück aus den 1960er Jahren: Wie viele andere sowjetische Komponisten, schrieb auch Weinberg Musiken für Zirkusveranstaltungen. In allen großen Zirkussen von Moskau



© DSCH Publishers

über Petersburg bis nach Kyjiw traten Live-Orchester auf, die eigene Werke in Auftrag gaben, die von der Regierung und den Zirkusbetreibern gut bezahlt wurden. Die vorliegende „Romanze“ ist so ein Stück, weich und elegisch im Ton, melancholisch und träumerisch in der kompositorischen Anlage. Dieses Stück entführt in eine Parallelwelt, die schon damals die harten Begleitumstände der Sowjetunion vergessen ließ.

Die Suiten für Jazzorchester Nr. 1 und 2 zeigen Schostakowitsch von einer überraschenden und anderen Seite als zu Beginn des Konzerts. Die erste Suite entstand 1934 im Auftrag der sowjetischen Jazz-Kommission, die den „sowjetischen Jazz“ auf professionelles Niveau heben wollte. Schostakowitsch, damals trotz seines Alters bereits ein prominenter Name, sollte andere Komponisten zur Mitwirkung animieren. Das Ergebnis ist bemerkenswert: Mit ausgefallener Instrumentation – im Original mit Saxophonen, Banjo und

Hawaiigitarre – reflektiert die Musik den Überschwang und die Dekadenz der 1920er Jahre, weicht aber bewusst und parteikonform von echtem amerikanischem Jazz ab. Die zweite Suite von 1938 ging im Zweiten Weltkrieg verloren und wurde nur durch einen wiederentdeckten Klavierauszug wieder aufführbar, heute hören wir beide Suiten im Arrangement von Andrei Pushkarev, der auch als Schlagzeuger in der Kremerata Baltica spielt. Beide Suiten zeigen Schostakowitsch als Meister der Unterhaltungsmusik, der selbst in scheinbar leichter Musik seine charakteristische Mischung aus Charme und unterschwelliger Ironie nicht verleugnen kann – zwischen Tanzsaal und bitterem Kommentar auf die Absurditäten des sowjetischen Kulturbetriebs.

DREI FRAGEN AN DIE ARRANGEURE

**YEVGENIY SHARLAT,
ARRANGEUR DER „LEBYADKIN
VERSES – REIMAGINED“**

Es ist ein spannendes Projekt, einen Liederzyklus ohne Gesangsstimme zu arrangieren. Wie gehen Sie dabei vor? Und Schostakowitschs „Lebyadkin“ ist ja zugleich humorvoll, satirisch und tiefgründig – wie spiegelt sich das in Ihrem „Reimagined“-Konzept wider?

Yevgeniy Sharlat: Ich habe Schostakowitschs sparsamen, scharfzüngigen Umgang mit diesen Texten schon lange bewundert. Das brachte mich vor etwa 16 Jahren dazu, eine instrumentale Fassung – für Violine und Klavier – zu schreiben, in der die Musik selbst stärker in den Vordergrund rückt. Die Violinstimme

beschränkte sich dabei nicht nur auf die vokale Linie, sondern griff auch zahlreiche Elemente der Begleitung auf. Als Gidon Kremer mich bat, das Stück für die Kremerata Baltica zu bearbeiten, nahm ich dies zum Anlass, neue klangliche Farben zu entwickeln und den Fokus noch stärker auf den schwarzen Humor, den Surrealismus und die Grausamkeit zu richten, die Dostojewskis betrunkenen Hauptmann prägen. Dadurch ist weit mehr als ein bloßes Arrangement entstanden: Mein Ziel war es, den sardonischen Ton des Textes einzufangen und in einigen Fällen – besonders in der „Kakerlake“ – das Geschehen regelrecht auszumalen, indem ich zusätzliche klangliche Schichten einfüge, die in Schostakowitschs Originalfassung nicht vorhanden sind.

Was hören Sie in diesen vier Gedichten?

Die „Strahlende Persönlichkeit“ ist eine nihilistische Vision eines Revolutionärs, der sich erhebt, um das Regime zu stürzen – und nimmt damit bereits den späteren Aufstieg der Bolschewiki vorweg. „Die Liebe des Hauptmanns Lebyadkin“ ist eine unheimliche, pseudo-sentimentale und stotternde Serenade über eine der tragischen Heldinnen des Romans. „Die Kakerlake“ zeigt sich als eine absurde Parabel über die zerstörerische Macht der Natur, in der Gott es nicht vermag, die summenden Fliegen vor einer Kakerlake zu schützen. Und der „Gouvernantenball“ wird zu



Yevgeniy Sharlat

einer entmenslichenden Verspottung des niedrigen gesellschaftlichen Status von Frauen.

Haben Sie eine Lieblingsstelle innerhalb dieser vier Lieder?

Eigentlich das gesamte Stück „Die Kakerlake“! Es war eine große Freude, die summenden Fliegen musikalisch darzustellen, die Gott um Schutz vor der Kakerlake anflehen. Die Schlagzeuger spielen dabei auf einer mit Wasser gefüllten Salatschüssel. Im Gedicht leert ein Mann namens Nikifor – der die Natur verkörpert – die Schüssel mit den Fliegen und der Kakerlake erbarungslos im Spülbecken aus. Ich musste fünf oder sechs Geschäfte für Küchenbedarf in Helsinki aufsuchen, um eine Schüssel mit dem richtigen Klang zu finden...

ANDREI PUSHKAREV, ARRANGEUR DER JAZZ-SUITEN

Die Idee, Schostakowitschs Jazz-Suiten neu zu orchestrieren, ist ja sowohl reizvoll als auch angesichts dieses ja eher leichten Schostakowitsch sicherlich keine leichte Aufgabe. Wie entstand das neue Klangkonzept für die beiden Suiten?

Andrei Pushkarev: Es ist nicht meine erste intensive Beschäftigung mit der Musik Dmitri Schostakowitschs. Zuvor habe ich bereits die Violinsonate op. 134 (gemeinsam mit Michail Zinman) sowie den „Antiformalistischen Rajok“ bearbeitet. Darüber hinaus habe ich zahlreiche Arrangements für Gidon Kremer und das Kammerorchester Kremerata Baltica

geschrieben. Das Klangkonzept für diese neuen Fassungen – Streicher und Schlagzeug – ergab sich daher beinahe von selbst.

Werden jeweils alle drei Sätze der beiden Suiten aufgeführt, oder mussten Sie Kürzungen vornehmen?

Nein, ich habe weder Kürzungen vorgenommen noch in das musikalische Material Schostakowitschs eingegriffen. Die Partituren wurden vollständig und unverändert übernommen. Die beiden Bearbeitungen entstanden im Jahr 2025. Sie wurden vom Kronberg Festival in Hessen in Auftrag gegeben.

Haben Sie ein Lieblingsstück aus diesen Suiten?

Mein Lieblingsstück ist der „Foxtrott“ aus der 1. Jazz-Suite. Und meine liebste Passage darin ist natürlich das Vibraphon-Solo in der Mitte des Satzes!



Erstmals berichtet Dmitri Schostakowitschs
Witwe aus ihrem Leben



Hardcover, 155 Seiten
ISBN 978-3-89773-970-3

Als seine dritte Ehefrau war Irina Antonowna Schostakowitsch dem großen Komponisten in seinen letzten dreizehn Lebensjahren eine wichtige Stütze und kreative Partnerin. Aus den Interviews, die die Filmemacherin Elena Yakovich 2021 mit ihr führte, entstand dieses Buch.

FREITAG | 26. JUNI 2026 | 11 UHR
KONZERTSCHEUNE GOHRISCH

BUCHVORSTELLUNG MIT MUSIK UND FILM

SCHOSTAKOWITSCH PRIVAT

Elena Yakovich

„Zu zweit. Irina Antonowna Schostakowitsch –
Mein Leben mit Dmitri Schostakowitsch“ (2025)

Buchvorstellung mit der Autorin **Elena Yakovich**,
dem Verleger **Arnt Cobbers** u. a.

Dr. Alexander Gurdon Moderation

Onutė Gražinytė Klavier

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975)

„Aphorismen“ – Zehn Stücke
für Klavier op. 13 (1927)

1. *Rezitativ*
2. *Serenade*
3. *Nocturne*
4. *Elegie*
5. *Trauermarsch*
6. *Etüde*
7. *Totentanz*
8. *Kanon*
9. *Legende*
10. *Wiegenlied*

Diese Veranstaltung findet
ohne Pause statt.



Elena Yakovich



Quatuor Danel

FREITAG | 26. JUNI 2026 | 19.30 UHR
KONZERTSCHEUNE GOHRISCH

KAMMERABEND

SCHOSTAKOWITSCH & MENDELSSOHN I

Quatuor Danel

Marc Danel Violine

Gilles Millet Violine

Vlad Bogdanas Viola

Yovan Markovitch Violoncello

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975)

Streichquartett Nr. 4 D-Dur op. 83 (1949)

1. *Allegretto*
2. *Andantino*
3. *Allegretto*
4. *Allegretto*

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847)

Streichquartett a-Moll op. 13 MWV R 22 (1827)

1. *Adagio – Allegro vivace*
2. *Adagio non lento*
3. *Intermezzo. Allegretto con moto – Allegro di molto*
4. *Finale. Presto – Adagio non lento*

PAUSE

Mieczysław Weinberg (1919–1996)

Streichquartett Nr. 6 op. 35 (1946)

1. *Allegro semplice*
2. *Presto agitato*
3. *Allegro con fuoco*
4. *Adagio*
5. *Moderato comodo*
6. *Andante maestoso*

18.30 Uhr
Konzerteinführung
im Saal der
Gemeindeverwaltung
Gohrisch

JÜDISCHE SPUREN

Die drei Streichquartette dieses Konzertabends verbindet mehr als ihre gemeinsame Gattung, sie erzählen von jüdischen Schicksalen in unterschiedlichen Epochen – von Mendelssohns Kampf um Anerkennung, musikalisch und trotz antisemitischer Vorbehalte im 19. Jahrhundert, bis zur existenziellen Bedrohung jüdischer Künstler unter Stalin und Hitler im 20. Jahrhundert. Es ist ein Programm, das von Freundschaft, Verfolgung und musikalischem Widerstand erzählt.

Dmitri Schostakowitschs Streichquartett Nr. 4 D-Dur entsteht im Dezember 1949, ein Jahr zuvor war Schostakowitsch erneut wegen seiner Musik als „Formalist“ denunziert und seiner Professur enthoben worden. Die sowjetische Kulturpolitik hatte sogar die Schulbücher für den Musikunterricht umschreiben lassen, um den ehemaligen Volkshelden und Komponisten der antifaschistischen „Leningrader Sinfonie“ nun als volksschädlich markieren zu können. Gleichzeitig entfesselt Stalin seine antisemitischen Verfolgungen: Schostakowitschs Freund Solomon Michoels, Leiter des Jüdischen Theaters und eine der zentralen Figuren der jüdischen Intelligenzija, wird 1948 auf Stalins Befehl ermordet. Der Komponist Mieczysław Weinberg, der nicht nur Schostakowitschs enger Freund war sondern auch der Schwiegersohn Michoels', wird im Februar 1953 wegen angeblich „jüdischem und bürgerlichem Nationalismus“ eingekerkert und gefoltert. Bedingt durch einen Brief Schostakowitschs an Lawrenti Beria, einen der grausamsten Chef-Organisatoren dieser politischen Säuberungsaktionen, und Stalins plötzlichen Tod im März 1953, kommt Weinberg jedoch wieder frei.

In dieser Zeit schreibt Schostakowitsch mehrere Werke mit jüdischen Themen – den Liederzyklus „Aus jiddischer Volkspoesie“, dem Sie im Abschlusskonzert unseres Festivals begegnen können, das 1. Violinkonzert und das 4. Streichquartett. Alle hielt er bis nach Stalins Ableben in der Schublade zurück. Innerhalb des 4. Streichquartetts treffen wir etwa im Andantino des zweiten Satzes auf einen von Elegie getragenen Trauergesang, der sich bis ins Dramatische steigert. Das Allegretto des dritten Satzes greift diese Anspannung als Motor auf, pulsierende und durchgehende Achtelbewegungen werden zu einem Nervengerüst, das nervös im Untergrund nie zur Ruhe kommt. Besonders das Finale verarbeitet als Material nun jüdische Klezmer-Melodien, wobei sich auch hier die musikalischen Kombinationen mehr als Kollisionen zeigen, bevor das Streichquartett nahezu im Nichts verklingt.

Felix Mendelssohn Bartholdys Streichquartett a-Moll entstand 1827, als der achtzehnjährige Komponist zwei Schicksalsschläge zu verarbeiten hatte: den Tod Ludwig van Beethovens und seine erste unerwiderte Liebe. Betty Pistor – mit vollem Namen Friederica Dorothea Elisabeth Pistor – war eine Nachbarin der Familie Mendelssohn gewesen und Sängerin in Carl Friedrich Zelters Ber-

liner Singakademie, wo Mendelssohn ihr im Frühjahr 1827 erstmals bei einer Probe begegnet war. Die unerwiderte Liebe hatte sich zunächst in einem Lied niedergeschlagen, das mit der Frage „Ist es wahr?“ beginnt – zugleich eine Anspielung und Gegenfrage auf Beethovens berühmtes Motto „Muss es sein?“ aus seinem letzten Streichquartett. Dieses Motiv macht Mendelssohn nun zum verbindenden Element seines a-Moll-Streichquartetts, wo sich beide Verluste nun verweben: Das Anfangsmotiv aus dem fragenden Lied wird zu einem der musikalischen Kerngedanken des Streichquartetts und zu einer Art Liebesbekenntnis nicht nur für Betty, sondern auch an Beethovens Musik. Die Bezüge zu Beethovens spätem a-Moll-Quartett op. 132 sind so deutlich, dass manche Zuhörer bei der Uraufführung Mendelssohns Werk für eine Komposition Beethovens hielten – was den jungen Komponisten natürlich mit stolzer Genugtuung erfüllte. Mendelssohn hatte sich trotz des Widerstands seines eigenen Vaters, der Beethovens Spätwerk für „unverständlichen Schrecken“ hielt, besonders intensiv mit dessen späten Streichquartetten auseinandergesetzt. Doch hinter diesem musikalischen Frühwerk verbirgt sich auch die Last einer doppelten Identität: Als getaufter Jude kämpfte Mendelssohn zeitlebens gegen antisemitische Vorurteile. Seine Musik sollte für sich sprechen – und in diesem Quartett spricht sie bereits mit außergewöhnlicher Reife von Liebe, Trauer und der Suche nach der eigenen Stimme.

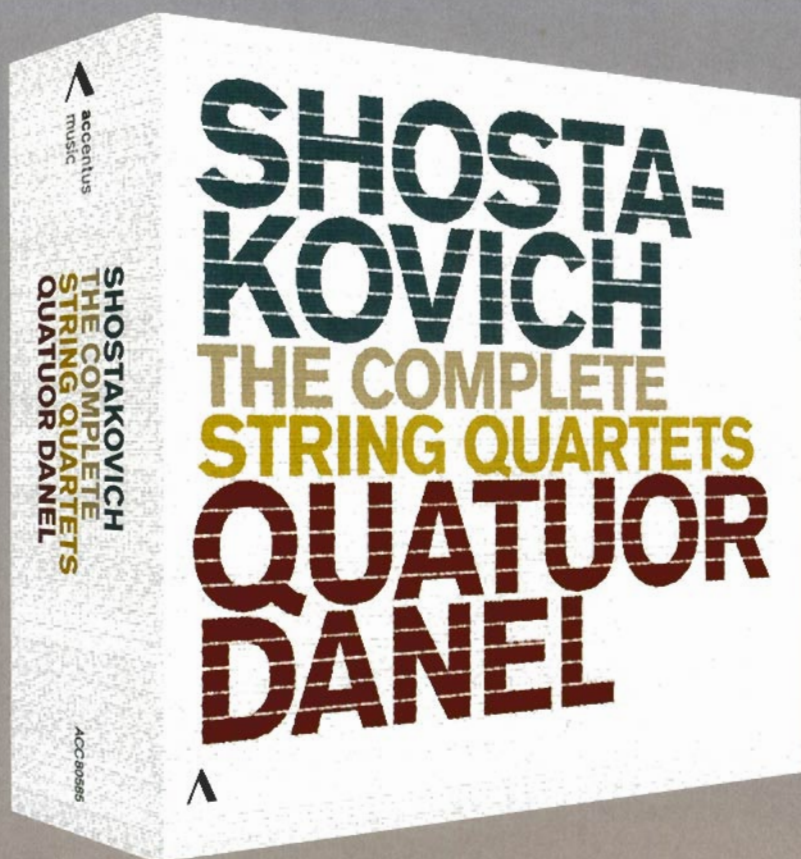
© Wikimedia



Felix Mendelssohn Bartholdy,
Gemälde von Eduard Magnus, 1846

SCHOSTAKOWITSCH

DIE KOMPLETTEN STREICHQUARTETTE



Die 15 Streichquartette von Dmitri Schostakowitsch stehen im Gesamtwerk des Komponisten so gewichtig da wie seine Symphonien und gehören zu den kammermusikalischen Hauptwerken des 20. Jahrhunderts. Mit der hier vorliegenden Gesamteinspielung des Quatuor Danel werden nun neue Maßstäbe gesetzt. Entstanden sind die Live-Aufnahmen bei einem viel gepriesenen, gewaltigen Werk-Zyklus im Mendelssohn-Saal des Gewandhauses im Jahre 2022.

6-CD-BOX



accentus music

www.accentus.com

Mieczysław Weinbergs Streichquartett Nr. 6 entsteht 1946, unmittelbar nach Kriegsende. Weinberg, 1919 als Sohn eines Musikers in Warschau geboren, war 1939 vor der Wehrmacht geflohen und hatte seine Familie zurücklassen müssen. Erst 1966 erfährt er mit Gewissheit, dass seine Eltern und seine Schwester im Konzentrationslager Trawniki ermordet worden waren. In Moskau findet er Zuflucht bei Schostakowitsch, der ihm 1943 nach Erhalt seiner 1. Sinfonie geschrieben hatte: „Kommen Sie nach Moskau!“, woraus diese lebenslange Freundschaft entstehen sollte. Schostakowitsch zeigt Weinberg jedes Werk vor der Veröffentlichung – und umgekehrt. Weinberg beschreibt es später: „Viele meiner Werke beziehen sich auf das Thema Krieg. Ich habe mir das Thema nicht ausgesucht. Es wurde mir vom Schicksal diktiert, dem tragischen Schicksal meiner Lieben. Ich betrachte es als meine moralische Pflicht, über den Krieg zu schreiben.“

Das sechste Quartett ist durchdrungen von dieser moralischen Verpflichtung. Der erste Satz beginnt mit einer volksliedhaften Melodie von scheinbarer Unschuld, bevor eine unheilvolle Marschmelodie einen aufziehenden Sturm ankündigt. Die große Form der sechs Sätze greift weit aus und vermag ungewöhnliche Akzente zu setzen, wie etwa durch die Verdopplung der schnellen Sätze: Hatte der schnelle und pulsierende zweite Satz noch auf eine Erholung hoffen lassen, so offenbart das direkt folgende „Allegro con fuoco“ die wahre Raserei, die als Auslöser hinter diesem Satz gesteckt hatte. Erst der Gesang des langsamen vierten Satzes schafft es mit seiner beklommenen Schönheit, den Blick verletzlich nach innen zu wagen. Das Finale schließlich könnte von seinen musikalischen und dramatischen Dimensionen her fast schon ein eigenes Streichquartett sein, mit großer Gestik geht Weinberg hier seinen Themen auf den Grund und verarbeitet sie teils manisch, teils behutsam, bis die Anspannungen sich lösen und aufrichtiger Hoffnung Platz machen können.



SAMSTAG | 27. JUNI 2026 | 11 UHR
KONZERTSCHEUNE GOHRISCH

KAMMERMATINEE

ENTDECKUNGEN

Elli Choi Violine
Nils Mönkemeyer Viola
Friedrich Thiele Violoncello
Rostislav Krimer Klavier

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975)

Klaviertrio Nr. 1 c-Moll op. 8 (1923)

Andante – Allegro

Lew Abeliowitsch (1912–1985)

Aria für Viola und Klavier (1973)

EUROPÄISCHE ERSTAUFFÜHRUNG

Adagio

Mieczysław Weinberg (1919–1996)

Streichtrio op. 48 (1950)

1. *Allegro*
2. *Andante*
3. *Moderato assai*

PAUSE

Lew Abeliowitsch

Klaversonate Nr. 2 (1974)

EUROPÄISCHE ERSTAUFFÜHRUNG

1. *Adagio – Allegro molto*
2. *Andante*
3. *Allegro molto*
4. *Allegro non troppo*

Dmitri Schostakowitsch

Impromptu für Viola und Klavier (1931)

Adagio – Allegro

Lew Abeliowitsch

Klaviertrio (1955)

EUROPÄISCHE ERSTAUFFÜHRUNG

1. *Adagio – Allegro molto*
2. *Andante*
3. *Allegro molto*
4. *Allegro non troppo*

10 Uhr
Konzerteinführung
im Saal der
Gemeindeverwaltung
Gohrisch

STIMMEN AUS DEN SCHATTEN

Am 21. Juni 1941 erhielten zwei junge Komponisten ihr Diplom am Konservatorium in Minsk: Mieczysław Weinberg und Lew Abeliowitsch. Beide hatten 1939 vor den Nazis aus Warschau fliehen müssen, beide studierten bei Wassili Solotarjow Komposition, beide waren jüdisch. Nur einen Tag nach ihrer Abschlussfeier überfiel Nazi-Deutschland die Sowjetunion – und erneut begaben sich beide auf die Flucht, für Weinberg sollte Moskau sein neues Zuhause werden, für Abeliowitsch nur eine Station, bevor er zurück nach Minsk ging.

Die Familien beider Komponisten wurden im Holocaust ermordet, die Freundschaft zwischen Weinberg und Abeliowitsch, die ein Leben lang hielt, und die zu ihrem Mentor Dmitri Schostakowitsch bilden das emotionale Zentrum dieses Konzerts.

Dmitri Schostakowitschs Klaviertrio Nr. 1 c-Moll op. 8 entstand im Herbst 1923, als der Siebzehnjährige am Petrograder Konservatorium studierte und nebenher als Stummfilmpianist im Kino „Goldenes Band“ sich und seine Familie durchbrachte. Das einsätzliche Werk, sein erstes Kammermusikstück überhaupt, widmete er einer Jugendliebe, die er während eines Kuraufenthalts auf der Krim kennengelernt hatte – die Verbindung aus Krankheit, Liebe und Komposition ist eine der wichtigsten programmatischen Achsen in seinem Schaffen, neben den vielzitierten politischen Anspielungen. Jahrzehntlang galt das Werk als verloren, bis das Autograph erst nach Schostakowitschs Tod

wieder auftauchte, wobei allerdings einige Momente des Schlusses fehlten, so dass sein Schüler Boris Tischtschenko die fehlenden 22 Takte der Klavierstimme für die Erstveröffentlichung 1982 ergänzte. Das Werk zeigt bereits die charakteristische Doppelbödigkeit des jungen Schostakowitsch: Kontrastierende Themenkomplexe werden in einer Montagetechnik gegeneinander ausgespielt, die an seine Arbeit als Filmmusiker erinnert, während gleichzeitig der Unterton ironischer Ambivalenz bereits präsent ist.

Weinbergs Streichtrio entstand 1950, fünf Jahre nach Kriegsende, in einer Zeit, als er noch nicht die Gewissheit über das Schicksal seiner Familie hatte. Das fünfzehnminütige Werk balanciert immer wieder zwischen Anklängen an



Schostakowitsch vor 100 Jahren – 1926



Wassili Solotarjow, Professor am Konservatorium in Minsk, mit seinen Absolventen S. Nisnewitsch, Mieczyslaw Weinberg (vorne rechts), Wladimir Olownikow, D. Lucas, R. Selizki und Lew Abelowitsch (2. Reihe, 2. von links). Minsk, 1941

jüdische Musik und einfachen Volksweisen. Das Andante des mittleren Satzes zeigt sich hierbei von besonderem musikalischem Einschlag mit gleitenden Portamenti als folkloristischem Stilmittel. Insgesamt steht dieses Streichtrio in seiner Ambivalenz aus Erinnerung und akutem Schmerz für die typische Klangsprache Weinbergs.

Schostakowitschs Impromptu für Viola und Klavier wurde erst 2017 im Nachlass des Bratschisten des Moskauer Beethoven-Quartetts Wadim Borissowski in Moskau entdeckt – ein kurzes, unscheinbares Stück vom 2. Mai 1931, gewidmet dem Bratschisten des Leningrader Glasunow-Quartetts Alexander Michailowitsch Rywkin, „in Erinnerung an unsere Begegnung“, wie es Schostakowitsch auf den Noten vermerkte. Das Gelegenheitswerk, das vermutlich wie eine Art künstlerischer Gruß funktionierte, teilt sich in ein gesangliches Adagio und ein anschließendes Allegro, das stilistisch an eine Hommage russischer Tänze erinnert. Das Impromptu ist neben der Bratschensonate von 1975, Schostakowitschs allerletztem Werk, sein einziges bekanntes Solowerk für Viola. Es wurde 2018 mit den Interpreten des heutigen Konzertes und in Anwesenheit von Irina Antonowna Schostakowitsch in der Gohrischer Konzertscheune uraufgeführt.

Doch der Hauptkomponist des heutigen Konzerts ist unweigerlich Lew Abelowitsch, mit drei gewichtigen Werken aus seinem kammermusikalischen Schaffen, die wir heute als Europäische Erstaufführungen erleben dürfen. Umso dankbarer sind wir dem Pianisten, Dirigenten und Abelowitsch-Experten Rostislaw Krimer, dass er die folgenden Einführungen übernommen hat.

„EIN EIGENSTÄNDIGER KOSMOS“

ZU LEBEN UND WERK VON LEW ABELIOWITSCH

Von Rostislav Krimer

BIOGRAFISCHES

Lew Moissejewitsch Abeliowitsch (1912-1985) war ein polnisch-jüdisch-belarussischer Komponist, dessen Leben und Werk sowohl die tragischen als auch die heroischen Kapitel des 20. Jahrhunderts eindrucksvoll widerspiegeln. Geboren in eine jüdische Familie in Wilna (heute Vilnius, Litauen), studierte er am Warschauer Konservatorium, wo er gemeinsam mit Mieczysław Weinberg in einer Klasse war – eine Freundschaft und künstlerische Verbindung, die ihr Leben lang bestehen blieb.

Als 1939 der Zweite Weltkrieg begann, flohen Abeliowitsch und Weinberg vor dem Holocaust nach Osten und fanden Zuflucht in Minsk. Dort setzten sie am Belarussischen Staatlichen Konservatorium ihr Studium in der Kompositionsklasse von Wassili Solotarjow fort und erhielten ihre Diplome am 21. Juni 1941 –

nur einen Tag, bevor das nationalsozialistische Deutschland die Sowjetunion überfiel. Erneut musste Abeliowitsch fliehen – diesmal vor der nationalsozialistischen Verfolgung.

Er wurde weiter ins Landesinnere der Sowjetunion evakuiert und setzte anschließend seine Studien am Moskauer Konservatorium bei Nikolai Mjaskowski fort; zugleich kam er in den engeren Kreis um Dmitri Schostakowitsch. Nach der Ermordung Solomon Michoels' und dem Beginn antisemitischer „Säuberungen“ gegen jüdische Intellektuelle in der UdSSR traf Abeliowitsch jedoch die schwierige Entscheidung, Moskau zu verlassen und nach Minsk zurückzukehren – eine Entscheidung, die ihn möglicherweise vor dem Schicksal Weinbergs bewahrte, der 1953 verhaftet wurde. Abeliowitsch blieb



Lew Abeliowitsch

für den Rest seines Lebens in Minsk und wurde dort zu einer zentralen Persönlichkeit des belarussischen Musiklebens sowie zu einer Brücke zwischen osteuropäischen, jüdischen und sowjetischen Traditionen.

Lew Abeliowitsch war nicht nur Zeuge der Geschichte, sondern auch ein unmittelbar von ihr Betroffener. Seine gesamte Familie kam im Ghetto ums Leben, und er selbst wurde zum Flüchtling, verlor Heimat und Angehörige – bewahrte jedoch Würde, Tiefe und Individualität in seiner Kunst. Seine Musik ist ein Zeugnis dessen, was er erlebte: erfüllt von verborgenen Symbolen, Anspielungen und Erinnerungsmotiven, die sowohl Trauer als auch Widerstandskraft ausdrücken. Wie viele seiner Zeitgenossen musste er direkte Bezüge zum Holocaust verschleiern und widmete seine Werke stattdessen „den Opfern des Faschismus“ oder „den Helden des Großen Vaterländischen Krieges“.

Sein Œuvre umfasst vier Sinfonien, Klaviersonaten, ein Klavierkonzert, Liedzyklen auf Russisch, Belarussisch, Jiddisch und Polnisch sowie eine große Zahl kammermusikalischer Werke. Seine Kompositionen verbinden lyrische Ausdruckskraft, dramatische Spannung und strukturelle Klarheit – ein Spiegel der Einflüsse seiner Lehrer, zugleich aber unverkennbar die Stimme eines Komponisten, dessen Leben von den Tragödien seiner Zeit geprägt wurde.

Abeliowitsch verband eine enge persönliche und künstlerische Beziehung mit Mieczysław Weinberg und Dmitri Schostakowitsch. Mit Weinberg teilte er nicht nur ähnliche Lebenserfahrungen – Flucht, Ausbildung, persönliche Verluste –, sondern auch tiefen gegenseitigen Respekt. Weinberg widmete Abeliowitsch seine 3. Klaviersonate (1946), während Abeliowitsch seinen Klavierzyklus „Fresken“ (1972) Weinberg zueignete. Die beiden sprachen häufig Polnisch – ihre Muttersprache – und blieben bis ans Ende ihres Lebens enge Freunde.

Das musikalische Vermächtnis Lew Abeliowitschs ist nicht nur ein Kapitel osteuropäischer Geschichte – es ist eine lebendige Brücke zwischen Ost und West, zwischen einer tragischen Vergangenheit und einer klingenden Gegenwart.

ARIA FÜR VIOLINE UND KAMMERORCHESTER (1973)

Die 1973 komponierte Aria gehört zur reifen Schaffensphase Lew Abeliowitschs – einer Zeit der inneren Sammlung und künstlerischen Bilanz. Sie zählt zu seinen intimsten und zutiefst menschlichen Werken, gleichsam zu einem musikalischen Vermächtnis.

Im Kern ist diese Aria ein Gebet – ein Gebet für all jene, die im Holocaust umkamen, für eine verlorene Generation, für Millionen unschuldiger Leben. Zugleich ist sie eine stille Bitte um das Leben selbst – ein Leben, in dem Trauer nicht ohne Hoffnung bleibt und Schmerz von einem Schimmer des Lichts durchdrungen ist.

Die Violine spricht hier als Stimme der Seele – klagend, erinnernd, betend. Ihr Part ist ein Bekenntnis ohne Theatralik, in dem jede Phrase eine tiefe emotionale Bedeutung trägt. Die Aria nimmt im Werk Abeliowitschs eine besondere Stellung ein. Diese lichtdurchdrungene und philosophisch verfeinerte Komposition ist zu einem Symbol seiner Weltanschauung geworden: Persönliches Leid ist untrennbar mit den Tragödien der Geschichte verbunden – und Mitgefühl sowie menschliche Würde erscheinen als entscheidende Quellen innerer Stärke. Die Musik ist zugleich Trost und Zeugnis.

KLAVIERSONATE NR. 2 (1974)

Lew Abeliowitschs 2. Klaviersonate gehört zu den tiefgründigsten und persönlichsten Werken des Komponisten. 1974 entstanden, markiert sie einen Punkt reifer Reflexion und wirkt wie eine musikalische Bilanz seines Lebens und seines künstlerischen Weges. Das Hauptthema basiert auf Material aus seiner 1. Klaviersonate, die während des Zweiten Weltkriegs entstand. Allein diese Verbindung unterstreicht die Beziehung zwischen zwei entscheidenden Momenten im Leben des Komponisten – der Kriegserfahrung selbst und ihrer Reflexion drei Jahrzehnte später.

Dieses Werk ist nicht nur eine musikalische Form, sondern ein philosophisches und tragisches Bekenntnis. Es handelt nicht allein von den Katastrophen des 20. Jahrhunderts und dem Holocaust, sondern auch von der menschlichen Existenz überhaupt. Der Mensch – mit seinem Schmerz, seinen Ängsten, seiner Erinnerung und seinem Mut – steht im Zentrum dieser Sonate.

I. Adagio – Allegro molto: Die Sonate beginnt mit einem kraftvollen Akkord, wie mit einer Explosion – und stürzt unmittelbar in eine Welt der Erschütterung und Tragik, erfüllt von dramatischer Spannung. Diese Intensität und Ausdruckskraft lassen an Prokofjews 6. Klaviersonate denken – nicht im Stil, sondern in der Größe des inneren Konflikts und der emotionalen Tiefe. Das Seitenthema bildet dazu einen scharfen Kontrast: nachdenklich, beinahe distanziert, von philosophischem Charakter. So entsteht ein innerer Dialog zwischen Leiden und Reflexion, Aufschrei und Stille.

II. Andante: Der zweite Satz ist langsam, introvertiert, philosophisch. Er schafft einen Moment der Ruhe und der Selbstbetrachtung. Offene Dramatik fehlt hier – stattdessen herrscht eine tiefe, intime Stille, die nur gelegentlich von fragenden, meditativ wirkenden Gesten durchbrochen wird. Die Musik nimmt einen kammermusikalischen, beinahe bekenntnishaften Charakter an.

III. Scherzo als „Totentanz“: Der dritte Satz der Sonate Nr. 2 ist formal nicht als Scherzo bezeichnet, entspricht jedoch in Funktion und Charakter eindeutig diesem Genre. Es handelt sich nicht um ein Scherzo im klassischen oder neoklassischen Sinn, sondern um eine groteske und dämonische Bewegungsform –

eine Art danse macabre. Ständige Taktwechsel, plötzliche Unterbrechungen und gewaltsame Brüche der Textur berauben die Musik ihres stabilen Pulses. Die Zeit fließt nicht mehr gleichmäßig: Sie stolpert, zerbricht und setzt sich neu zusammen. Dadurch entsteht das Bild eines gewaltsamen Tanzes, in den die Musik selbst gegen ihren Willen hineingezogen scheint. Besonders wichtig ist das plötzliche Eindringen eines separaten Themas im Takt 32. Es erscheint wie ein Fremdkörper innerhalb der wirbelnden Textur, verweigert die organische Integration und unterbricht den Bewegungsfluss, um eine andere Ebene musikalischer Realität sichtbar zu machen. Auf diese Weise hört der dritte Satz auf, bloß virtuos oder ironisch zu sein. Er wird zum Bild einer Welt, in der Ordnung zusammengebrochen ist und Bewegung selbst zur Form existenzieller Gewalt geworden ist.

IV. Finale – Fuge: Das Finale der Sonate Nr. 2 ist als Fuge gestaltet – eine Gattung, die an sich bereits höchste strukturelle Organisation und intellektuelle Konzentration verkörpert. Nach der Katastrophe des ersten Satzes, dem gebetsartig-kontemplativen Raum des zweiten und dem grotesken „Totentanz“ des dritten Satzes wird die Fuge zum Bild äußerster innerer Sammlung und Notwendigkeit. Doch das Finale führt nicht zu einem traditionellen Triumph. In den letzten Takten kehrt statt einer konventionellen Coda der tragische Grundkomplex mit seiner charakteristischen Ostinatobewegung zurück. Diese Rückkehr ist keine bloße Wiederholung. Sie erklingt vielmehr als Akt der Erinnerung: Die ursprüngliche tragische Geste erscheint erneut, trägt nun jedoch den gesamten Weg des Erlebten in sich. Die Sonate endet mit zwei massiven Akkordschlägen, die strukturell mit jenen verwandt sind, welche das Werk eröffneten. Zu Beginn eröffneten sie das Drama; am Ende werden sie zu dessen endgültigem Abschluss. Dadurch entsteht eine groß angelegte Bogenform: Der lokale Bogen des ersten Satzes wird in eine höhere formale Ebene eingebettet, in der die gesamte Sonate durch dieselbe Klanggeste versiegelt wird – vom ersten Schlag der Katastrophe bis zu ihrem bewusst ertragenen und tragisch angenommenen Ende.

Die 2. Klaviersonate Abeliowitschs ist nicht nur eines der zentralen Werke seines Klavierschaffens. Sie ist eine Komposition, in der sich sein individuelles musikalisches System mit besonderer Deutlichkeit offenbart: zweischichtige Tonalität, polychordale Modalität, terzbasierte Strukturen, tragisches Ostinato, Spiegelarchitektur und groß angelegte zyklische Form. Ihr musikalisches Material entstand während der Kriegsjahre, in der entscheidenden Wendepunktphase des Lebens des Komponisten und während seiner Studienzeit bei Mjaskowski, während ihre endgültige Gestalt erst in der Nachkriegszeit erreicht wurde. Die Sonate vereint daher zwei historische Ebenen in sich: die unmittelbare Erfahrung der Katastrophe und deren spätere künstlerische Reflexion. Gerade diese Verbindung macht die 2. Sonate zu einem der bedeutendsten Werke Abeliowitschs – zu einer Komposition, in der persönliches Schicksal, historische Erinnerung und streng organisierte musikalische Sprache eine un-

trennbare künstlerische Einheit bilden. Abeliowitschs 2. Klaviersonate ist ein musikalischer Monolog der Seele – ein bekenntnisthafter und kompromissloser künstlerischer Statement, entstanden an der Schnittstelle von persönlicher Erinnerung und historischem Trauma. Sie verbindet Tradition und Innovation, strukturelle Strenge und emotionale Tiefe, Tragik und Philosophie. Damit ist sie ein eindrucksvolles Dokument ihrer Zeit – und zugleich eine zeitlose Reflexion über den Menschen, der selbst im Angesicht großen Leids Würde und Stimme bewahrt.

KLAVIERTRIO (1955)

Das Trio für Violine, Violoncello und Klavier, 1955 komponiert, nimmt im kammermusikalischen Schaffen Lew Moissejewitsch Abeliowitschs einen besonderen Platz ein. Bereits in diesem frühen Werk lässt sich die Herausbildung einer musikalischen Sprache beobachten, die später seinen reifen Stil prägen sollte – eine Verbindung von narrativer Entwicklung, innerer Dramatik und zutiefst persönlichem Ausdruck. Trotz der emotionalen Intensität der Partitur zeigt das Trio noch nicht jene äußerste tragische Verdichtung und klagend-pathetische Atmosphäre, die für Abeliowitschs spätere Werke charakteristisch werden sollte. Vielmehr verbindet sich das Tragische hier mit einem Gefühl menschlicher Wärme, lyrischer Zerbrechlichkeit und inneren Lichts. Das Trio markiert eine wichtige Etappe in der Entwicklung der künstlerischen Stimme des Komponisten.

Das Werk ist Eva Efron, Boris Afanasyev und Boris Skoblo gewidmet – herausragenden Vertretern der belarussischen Aufführungstradition Mitte des 20. Jahrhunderts. Eva Efron, Schülerin von Konstantin Igumnov am Moskauer Konservatorium, war eine bedeutende Pianistin. Ihr Ehemann Boris Ignatjewich Afanasyev war Geiger, Dirigent und einer der Begründer der belarussischen sinfonischen und kammermusikalischen Aufführungsschule; er wirkte als Konzertmeister des Staatlichen Sinfonieorchesters der BSSR (Weißrussische Sozialistische Sowjetrepublik) und später als Künstlerischer Leiter der Belarussischen Staatlichen Philharmonie. Boris Germanowich Skoblo war ein herausragender Cellist, langjähriger Solocellist des Staatlichen Sinfonieorchesters von Belarus, erster Interpret zahlreicher Werke belarussischer Komponisten und später Professor am Belarussischen Staatlichen Konservatorium.

Diese Musiker brachten das Trio in der Minsker Philharmonie zur Uraufführung. Damit wurde die Komposition eng mit den führenden musikalischen Kreisen Minsk der 1950er Jahre und mit der Herausbildung der belarussischen kammermusikalischen Aufführungstradition der Nachkriegszeit verbunden.

Die Entstehung des Trios fällt in eine besonders schwierige Phase im Leben des Komponisten. Nach Studium und Tätigkeit in Moskau kehrte Abeliowitsch vor dem Hintergrund der zunehmenden antisemitischen Kampagne der späten

Stalinzeit nach Minsk zurück. In diesen Jahren wurden zahlreiche Vertreter des jüdischen Geisteslebens ermordet, unter ihnen Solomon Michoels – der herausragende Schauspieler und öffentliche Intellektuelle, der zugleich der Schwiegervater von Mieczysław Weinberg war. Bald darauf wurde Weinberg selbst, der zum engsten künstlerischen Umfeld Abeliowitschs gehörte, verhaftet. Diese Ereignisse prägten eine ganze Generation jüdischer Komponisten in der Sowjetunion tiefgreifend und bestimmten die Atmosphäre von Angst, Unsicherheit und Spannung, in der das Trio entstand.

Vor diesem historischen Hintergrund erhält die Komposition eine besonders persönliche Dimension. Die Musik trägt Nachklänge des Holocaust, Erinnerungen an den Krieg und zugleich eine tiefe innere Unruhe in sich, die mit dem Schicksal jüdischer Musiker und Künstler in den späten Stalinjahren verbunden ist. Trotz dieser tragischen Grundierung bewahrt die Partitur jedoch ein bemerkenswertes Gefühl von Menschlichkeit, Lyrismus und innerer Wärme.

Auffallend ist, dass Abeliowitsch die traditionelle dreisätzig Anlage des Klaviertrios zugunsten eines viersätzigen Aufbaus aufgibt, der eher für die Sinfonie charakteristisch ist. Auf diese Weise erweitert er die Grenzen des kammermusikalischen Genres und rückt die Komposition sowohl im Maßstab ihrer Dramaturgie als auch in den Prinzipien ihrer thematischen Entwicklung in die Nähe sinfonischen Denkens.

I. Allegro molto: Der Kopfsatz entfaltet sich als eine Art musikalische Erzählung – eine Geschichte, die sich als innerer Monolog und Lebensreise entwickelt. Dem Satz liegt eine nahezu ununterbrochene ostinate Bewegung im Klavier zugrunde, die den Eindruck von Schritten und unaufhörlicher innerer Bewegung erzeugt. Vor diesem Hintergrund führt das Violoncello ein erzählendes Thema ein, das an eine musikalische Geschichte erinnert. In dieser Hinsicht ruft der Satz die dramaturgische Welt der frühen kammermusikalischen Werke Mieczysław Weinbergs in Erinnerung, mit ihrer charakteristischen Verbindung von Narration, Erinnerung und verborgenem Tragischen. Das thematische Material entwickelt sich allmählich, wie ein Strom von Erinnerungen, in dem sich dramatische Episoden mit Momenten der Innenschau und der lyrischen Reflexion abwechseln.

II. Andante mosso: Der zweite Satz bildet das emotionale und geistige Zentrum des Werks. Seine Klangsprache weckt Assoziationen an die jüdische Gebets-tradition, vor allem an Kol Nidrei („Alle Gelübde“) – das alte Gebet, das die Liturgie von Jom Kippur eröffnet. Die psalmodierende Melodik, der freie rezitativische Charakter und das konzentrierte Empfinden musikalischer Zeit verleihen dem Satz die Qualität einer zutiefst persönlichen geistigen Aussage.

III. Presto scherzando: Der dritte Satz übernimmt innerhalb der sinfonischen Konzeption des Zyklus die Funktion eines Scherzos. Anders als ein traditionelles klassisches Scherzo gewinnt die Musik hier jedoch durch das rasche Presto-Tempo einen beinahe blitzartigen Charakter. Nervöse Motorik, scharfe

Akzente und unerbittlicher Vorwärtsdrang erzeugen ein Gefühl von Unruhe und innerer Spannung. Zugleich enthält das thematische Material intonatorische und rhythmische Elemente, die an volkstümliche Tanzidiome erinnern und der Musik Schärfe, groteske Energie und eine lebendige folkloristische Färbung verleihen. So wird dieser Satz nicht bloß zu einem kontrastierenden Abschnitt, sondern zu einem wichtigen dramaturgischen Bindeglied innerhalb des Zyklus, in dem sich energischer Antrieb mit verborgener Angst und einer sarkastischen Expressivität verbindet, wie sie für die osteuropäische Musikkultur der Nachkriegszeit charakteristisch ist.

IV. Allegretto: Das Finale entfaltet sich als komplexer dramatischer Dialog, geprägt von scharfen Kontrasten und ständigen emotionalen Umschlägen. Tragische Episoden stoßen auf Momente innerer Erhellung und Hoffnung, während eine intensive dramatische Entwicklung mit pointierter, bisweilen beinahe theatralischer Expressivität einhergeht. Die musikalische Textur ist von beharrlichen Ostinato-Figuren und impulsiver Bewegung geprägt, die den Eindruck ununterbrochener innerer Spannung erzeugen. Zugleich treten in der musikalischen Sprache unerwartete Elemente hervor, die an Jazz- und Blues-Idiome erinnern. Das Auftreten solcher Elemente kann auch im breiteren kulturellen Kontext der späten Stalinzeit verstanden werden. In der sowjetischen Musikkultur jener Zeit wurde Jazz häufig mit künstlerischer Freiheit, Individualität und Distanz zu offiziell vorgeschriebenen ästhetischen Normen assoziiert. Ähnliche, subtil eingebettete jazzgefärbte Elemente finden sich in Abeliowitschs Sonaten und anderen Kompositionen und werden zu einem der charakteristischen Ausdruckscodes seiner musikalischen Sprache. In diesem Zusammenhang wirken solche Elemente nicht bloß als stilistische Färbung, sondern als Zeichen persönlicher künstlerischer Unabhängigkeit.

Die Kammermusik nahm in Abeliowitschs Œuvre einen besonderen Platz ein: Gerade in diesem Genre trat seine Begabung für psychologische Tiefe, ausdrucksstarke Intonation und verfeinerte thematische Arbeit besonders deutlich hervor. Heute gewinnt das Trio besondere Bedeutung als Teil des allmählich wiederentdeckten Vermächtnisses von Lew Moissejewitsch Abeliowitsch – eines bedeutenden und dennoch bis heute nicht ausreichend bekannten Komponisten der Sowjetzeit.

DREI FRAGEN AN ROSTISLAV KRIMER

Wann sind Sie der Musik von Lew Abeliowitsch zum ersten Mal begegnet?

Rostislav Krimer: Mit der Musik von Lew Abeliowitsch bin ich wahrscheinlich bereits im Alter von drei Jahren in Berührung gekommen – zunächst bei uns zu Hause und später auch bei ihm selbst zu Hause. Mein Vater gehörte damals zu den ersten Interpreten einiger seiner Werke. Dadurch zählten wir zu den wenigen Menschen, die die Möglichkeit hatten, den Komponisten persönlich kennenzulernen, dessen Freundeskreis aus durchaus nachvollziehbaren Gründen sehr begrenzt war. Ich glaube sogar, mich noch an sein Gesicht erinnern zu können.

Im Laufe der Jahre bin ich seiner Musik immer wieder begegnet. Ich wusste stets, dass er ein großer Komponist war. Wirklich intensiv begann ich mich jedoch erst nach meiner langjährigen Beschäftigung mit Weinbergs Musik mit seinem Schaffen auseinanderzusetzen. Damals führte mich eine ganze Reihe dessen, was ich gerne „zufällige Gesetzmäßigkeiten“ nenne, allmählich zu dem Gedanken, dass es vielleicht meine Aufgabe ist, das Werk Abeliowitschs aus der Vergessenheit zurückzubringen.

Heute betrachte ich die Wiederentdeckung seiner Musik nicht nur als wissenschaftliches oder künstlerisches Projekt, sondern bis zu einem gewissen Grad auch als persönliche Mission. Es hat zudem eine gewisse Symbolkraft, dass die 2. Klaviersonate, die mein Vater bereits 1984 gespielt hat, nun in meiner Interpretation erstmals in Europa erklingen wird.

Wie würden Sie die spezifische Klangsprache seiner Kompositionen beschreiben?

Trotz seiner Nähe zu Weinberg, mit dem er 1939 gemeinsam von Warschau nach Minsk floh, sowie der Tatsache, dass beide zum engsten Kreis um Schostakowitsch gehörten, unterscheidet sich Abeliowitschs musikalische Sprache deutlich von der beider Komponisten. Während meiner Forschungen zu Weinberg stieß ich auf eine bemerkenswerte Tatsache: Weinberg hörte Schostakowitschs Musik erstmals überhaupt erst 1940 in Minsk, als man ihn einlud, in einer Schostakowitsch-Sinfonie die Harfenstimme am Klavier zu spielen. Zu diesem Zeitpunkt hatte er jedoch bereits so bedeutende Werke wie die Sinfonietta und das 2. Streichquartett komponiert.

Dies erinnert daran, dass Ähnlichkeiten zwischen großen Künstlern nicht zwangsläufig auf direkten Einfluss oder Nachahmung zurückzuführen sind. Viel häufiger entstehen sie aus derselben Zeit, einem ähnlichen kulturellen Umfeld und gemeinsamen historischen Erschütterungen. Im Falle Weinbergs und Abeliowitschs war eine solche gemeinsame Tragödie

der Verlust nahezu aller Angehörigen und nahestehenden Menschen im Holocaust.

Beide Komponisten gehörten zum engsten Kreis um Schostakowitsch und bewahrten ihre Freundschaft ein Leben lang. Eine besonders berührende Facette dieser Freundschaft



war, dass Weinberg und Abeliowitsch selbst Jahrzehnte später noch miteinander Polnisch sprachen – die Sprache ihrer Jugend und die Erinnerung an eine Welt, die durch den Krieg zerstört worden war. Dabei fragten sie stets sehr höflich die Anwesenden um Erlaubnis, bevor sie ins Polnische wechselten.

Vielleicht war es gerade diese menschliche Geschichte, die auch mich letztlich zu Abeliowitschs Musik geführt hat. Über Schostakowitsch und Weinberg, dessen vier Kammer-sinfonien wir über viele Jahre hinweg aufgeführt und für Naxos eingespielt haben, erschien der Weg zu Abeliowitschs Werk beinahe unausweichlich.

Doch je tiefer ich in seine Musik eintauchte, desto deutlicher wurde mir, dass ich einem völlig autonomen künstlerischen Kosmos gegenüberstand. Meiner Ansicht nach zeichnet sich Abeliowitsch durch eine außergewöhnliche Eigenständigkeit aus: Seine Musik verfügt über eine eigene harmonische Sprache sowie über ein komplexes System verborgener Codes und Symbole, von denen viele erst noch entschlüsselt werden müssen. Klezmer- und Jazz-Elemente erscheinen in seinen Werken nicht als bloße stilistische Dekoration, sondern eher als verborgenes Manifest, als Form der Erinnerung und der Bewahrung einer eigenen Identität in einer Zeit, in der offenes künstlerisches Bekenntnis oft nicht möglich war. Doch auch dies sind nur einzelne Facetten einer wesentlich größeren und vielschichtigeren künstlerischen Welt.

Je intensiver ich seine Partituren und Manuskripte studiere, desto stärker bin ich davon überzeugt, dass die Musik Lew Abeliowitschs, die dem europäischen Publikum heute nahezu unbekannt ist, zu den bedeutendsten Entdeckungen der kommenden Jahre gehören wird. Sie vereint eine außergewöhnliche Ori-

ginalität des Ausdrucks, emotionale Tiefe und eine unverwechselbare individuelle Stimme, die weder mit Schostakowitsch noch mit Weinberg oder irgendeinem anderen Komponisten verwechselt werden kann.

Wie steht es heute um die Wiederentdeckung Abeliowitschs?

Ich habe den Eindruck, dass die Wiederentdeckung Lew Abeliowitschs gerade erst beginnt, inzwischen jedoch einen unumkehrbaren Charakter angenommen hat. Noch vor wenigen Jahren war sein Name nur einem kleinen Kreis von Spezialisten bekannt, heute wird er bereits in der Forschung diskutiert, und derzeit entsteht meine Dissertation mit dem Titel „Zwischen Holocaust und Repressionen. Zum Klavierwerk von Lew Moissejewitsch Abeliowitsch“.

Nach vielen Jahren der Vorbereitung haben wir mit der Veröffentlichung seiner Gesamtausgabe bei Edition Peters unter meiner Herausgeberschaft ein Projekt begonnen, das ich durchaus als historisch bezeichnen würde. Ich bin Edition Peters für dieses Vertrauen außerordentlich dankbar. Es erscheint mir noch immer kaum fassbar, dass ein Verlag, der Mahler und viele andere große Komponisten veröffentlicht hat, heute Abeliowitsch herausgibt. Oft denke ich daran, wie glücklich ihn diese Nachricht gemacht hätte.

Ebenso danke ich den Schostakowitsch-Tagen in Gohrlich und Tobias Niederschlag für das Vertrauen und die Möglichkeit, Abeliowitschs Musik im Rahmen einer Residenz bei diesem außergewöhnlichen

Festival vorzustellen. Einen symbolträchtigeren Ort könnte ich mir kaum vorstellen: Hier war Schostakowitsch zu Gast, hier wurde Weinbergs Musik vielfach aufgeführt, und hier stellen wir nun auch die Kammermusik Lew Abeliowitschs einem hörerfahrenen und fachkundigen Publikum vor.

Die ersten Konzertaufführungen seiner Werke finden bereits statt. Was mit den Sinfonien geschehen wird und wer sie aufführen wird, kann ich derzeit noch nicht verraten, aber auch dies wird ein Ereignis von historischer Bedeutung sein. Deshalb freue ich mich sehr über diese Entwicklung. Nach vierzig Jahren nahezu vollständigen Vergessens erhält ein großer Komponist durch seine Musik ein neues Leben, und wir hören wieder die Stimme jener Zeit – eine Stimme, die wir heute besonders dringend brauchen, um die Gegenwart besser zu verstehen und die Hoffnung nicht zu verlieren.



© Marco Borggreve

Elisabeth Leonskaja



© Marco Borggreve

Quatuor Danel

SAMSTAG | 27. JUNI 2026 | 15 UHR
KONZERTSCHEUNE GOHRISCH

KAMMERMUSIK UND PREISVERLEIHUNG

GIPFELTREFFEN

Elisabeth Leonskaja Klavier

Quatuor Danel

Marc Danel Violine

Gilles Millet Violine

Vlad Bogdanas Viola

Yovan Markovitch Violoncello

**Verleihung des Internationalen Schostakowitsch
Preises Gohrisch an Elisabeth Leonskaja**

Laudatio: Tobias Niederschlag

Künstlerischer Leiter der Internationalen Schostakowitsch Tage Gohrisch

Robert Schumann (1810–1856)

Klavierquintett Es-Dur op. 44 (1842)

1. *Allegro brillante*
2. *In Modo d'una Marcia. Un poco largamente*
3. *Scherzo. Molto vivace*
4. *Allegro ma non troppo*

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975)

Klavierquintett g-Moll op. 57 (1940)

1. *Präludium. Lento*
2. *Fuge. Adagio*
3. *Scherzo. Allegretto*
4. *Intermezzo. Lento*
5. *Finale. Allegretto*

Dieses Konzert wird aufgezeichnet und am 28. Juli ab 20 Uhr bei Deutschlandfunk Kultur gesendet. Danach steht es für 30 Tage in der Deutschlandfunk App zum Nachhören bereit.

Diese Veranstaltung findet
ohne Pause statt.



Deutschlandfunk Kultur

KLAVIERQUINTETTE ALS LEBENSSPIEGEL

Das Klavierquintett ist eine musikalische Form und Besetzung, die uns heute selbstverständlich erscheint, dabei verdankt es seine Etablierung als eigenständige Gattung ehrlich gesagt nur einem einzigen Werk: Robert Schumanns Klavierquintett Es-Dur aus dem Jahr 1842. Dieses Jahr ist Schumanns später sogenanntes „Kammermusikjahr“, das auf sein Liederjahr 1840 und sein sinfonisches Jahr 1841 folgte (die Musikwissenschaft sortiert gerne kreative Schaffensprozesse in übersichtliche Episoden). In nur wenigen Wochen zwischen Ende September und Mitte Oktober komponiert er das vorliegende Klavierquintett – ein schöpferischer Rausch, der ihn, wie er selbst bekennt, physisch und geistig an seine Grenzen bringt – die psychischen Probleme und Wahnvorstellungen werden ihn bis an sein Lebensende begleiten. Seine Frau Clara notiert im Tagebuch: „Die letzte Woche des Septembermonats ist, was unser äußeres Leben betrifft, sehr still hingegangen; umso mehr aber hat mein Robert mit dem Geist gearbeitet! Er hat ein Quintett vollendet, das mir nach dem, was ich erlauscht habe, wieder herrlich scheint – ein Werk voll Kraft und Frische!“

Die Uraufführung am 8. Januar 1843 im Leipziger Gewandhaus wird zu einem der denkwürdigsten Ereignisse dieses ohnehin an Musikgeschichte nicht armen Ortes: Clara Schumann selbst sitzt am Klavier, der Konzertmeister des Gewandhausorchesters Ferdinand David leitet das Streichquartett. Das Werk wird ein überwältigender Erfolg, nicht nur für Schumann, sondern für eine ganze Gattung und etabliert sie als verbindlichen Standard. Brahms, Dvořák, Franck, Fauré, Schostakowitsch – alle späteren Komponisten von Klavierquintetten orientieren sich an diesem Vorbild.

Musikalisch bemerkenswert ist der Einfluss Felix Mendelssohn Bartholdys, den Schumann abgöttisch verehrte. Mendelssohn hatte vorgeschlagen, den Trauermarsch des zweiten Satzes durch ein lebhafteres Intermezzo zu erweitern, um die Wirkung zu steigern. Schumann folgt dieser Anregung und komponiert den neuen und hochdramatischen Zwischenteil, wodurch sich Tschaikowsky später bemüht sieht, diesen Satz allein schon als „eine ganze Tragödie“ zu beschreiben.

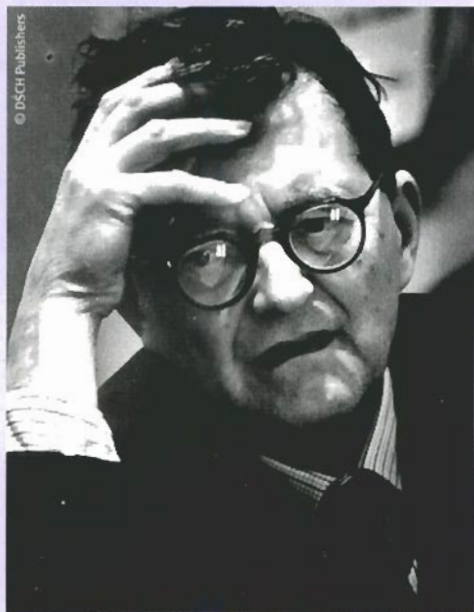
Die Musik dieses Quintetts voller „Kraft und Frische“ illustriert hierbei das Paradoxon von Schumanns musikalischem Wesen. Auch wenn sich an manchen Stellen seiner Werke die Brüche seiner Persönlichkeit zeigen, so lassen doch hier die Spielfreude des Scherzos oder die überbordende Energie des Finales nicht darauf schließen, wie zerrissen Schumanns Innenwelt gewesen sein muss. Insofern zeigt sich vielleicht gerade besagter, vielfältiger Trauermarsch in seinen Gegensätzlichkeiten als Spiegel eines Inneren und Zweideutigen.

Dmitri Schostakowitschs Klavierquintett g-Moll op. 57 entsteht knapp hundert Jahre später, zwischen Juli und September 1940, in einer Zeit höchster politischer Spannung. Ein Jahr vor Hitlers Überfall auf die Sowjetunion komponiert der 34-jährige Schostakowitsch ein Werk, das oberflächlich betrachtet den Forderungen des sozialistischen Realismus entspricht – und der Komponist wird prompt mit dem erstmals verliehenen Stalinpreis 1. Klasse ausgezeichnet.

Die Uraufführung am 23. November 1940 im Kleinen Saal des Moskauer Konservatoriums wird zum Triumph für den kurz zuvor noch öffentlich geächteten Komponisten. Der Erfolg ist so überwältigend, dass das Publikum der folgenden Aufführungen regelmäßig Zugaben einfordert, wodurch manche Rezensenten von einem „fünfsätzigen Werk mit sieben Sätzen“ sprechen.

Doch unter der scheinbar leichten Oberfläche verbirgt sich eine Musik voller unterdrückter Dramatik. Das monumentale Präludium und die streng kontrapunktische Fuge zu Beginn verweisen auf Johann Sebastian Bach – eine bewusste Hinwendung zur absoluten Musik in Zeiten ideologischer Vereinnahmung. Sergej Prokofjew, der das Werk kritisch beäugte, bemerkte: „Was mich an diesem Quintett erstaunt, ist, dass ein so junger Komponist auf der Höhe seiner schöpferischen Kräfte sich so sehr zurückhält und jede Note so sorgsam berechnet.“ Was Prokofjew als Mangel an Risiko interpretiert, macht vielleicht den besonderen Ton Schostakowitschs aus: eine spezifische Mischung aus Trauer, Melancholie, Sarkasmus und Hoffnung, die in ihrer Gebrochenheit diese emotionalen Gegensätze in unterdrückte Leidenschaft transformiert.

Das offizielle Partei-Zeitungsorgan der „Prawda“ feierte nach der Uraufführung das Quintett hymnisch und als gelungene Darstellung „des inneren Reichtums einer großen Persönlichkeit“. Für Schostakowitsch, der 1936 noch als „Vertreter westlicher Dekadenz“ gebrandmarkt worden war, bedeutete dies eine kurze Atempause. Doch die nächsten Verfolgungswellen und erneuten Denunziationen sollten nicht lange auf sich warten lassen.



DREI FRAGEN AN ELISABETH LEONSKAJA

Wie dürfen wir uns Ihre Begegnungen mit Schostakowitsch vorstellen? Welchen Eindruck hat er auf Sie gemacht?

Elisabeth Leonskaja: Mitte der 60er Jahre war ich Studentin am Moskauer Konservatorium. Wir als Studierende sahen und erlebten täglich in den Gängen oder im Konzertsaal des Konservatoriums große Musiker – Lew Oborin, Jacow Flier, David Oistrach (bei ihm war ich öfter in der Klasse), Aram Chatschaturjan, Kirill Kondraschin, Mstislaw Rostropowitsch. Und auch Dmitri Schostakowitsch. Ich erinnere mich an die Generalprobe der 14. Sinfonie. Sie fand im Kleinen Saal des Konservatoriums statt.



Anschließend sprach Dmitri Dmitrijewitsch kurz zum Publikum. Er stand im Parkett direkt an der Bühne. Seine Körpersprache zeigte sein physisches Leiden.

Auch die Premiere der 15. Sinfonie und der Violinsonate im Großen Saal des Konservatoriums sind lebendig und präzise in meiner Erinnerung. Das berühmte Foto – alle drei, Oistrach, Richter, Schostakowitsch fast gleichzeitig durch die Tür auf die Bühne kommend – hat dieses Ereignis festgehalten. Studierende waren bei Schostakowitsch willkommen, ihm seine Werke vorzuspielen – so auch ich gemeinsam mit Oleg Kagan, wir spielten bei ihm zuhause die Violinsonate. Mein Eindruck war, dass Dmitri Dmitrijewitsch äußerst bescheiden war, introvertiert, überaus freundlich, aber nicht familiär (wie etwa Rostropowitsch).

Eine große Überraschung gab es, als wir die Violinsonate und andere seiner Werke im Juni 1975 aufgenommen haben – da war er unerwartet vor Ort und saß alle drei Tage am Regiepult neben dem Aufnahmeleiter. Sein Anblick um diese Zeit weckte Mitleid in mir – man spürte, dass er sehr krank war.

Die traurigste Erinnerung: das Begräbnis im August 1975. Als sich nach vielen offiziellen Reden der Trauerzug zur Grabstelle bewegte, kam, als gerade die erste Erde auf den Sarg fiel, irgendwo von hinten strahlendes C-Dur! Live von einer Blaskapelle, die die Hymne der Sowjetunion spielte. Es war für mich ein Schock.



Elisabeth Leonskaja

Haben Sie eine Lieblingsstelle in seiner 2. Klaviersonate h-Moll? Wie klingt diese für Sie?

Die Klaviersonate Nr. 2 ist ein grandioses Meisterwerk – für mich insbesondere der dritte Satz, die Passacaglia. Die Adagio-Variation (die, so scheint es mir, von ähnlichen Variationen aus Schumanns „Sinfonischen Etüden“ inspiriert ist) ist möglicherweise der stärkste emotionale Moment des ganzen Geschehens.

Sie spielen hier beim Festival auch die beiden großen Klavierquintette von Schumann und Schostakowitsch – wo berühren sich diese beiden Werke?

Ich habe noch nicht darüber nachgedacht und es war auch nicht die Idee, beide Werke wegen Parallelen oder Ähnlichkeiten gegenüberzustellen. Es sind zwei geniale Kammermusikwerke die verschiedenen Epochen angehören, in ihnen sind der klassische Sinn des großen Romantikers Schumann und die hochpoetische Romantik Schostakowitschs zu erleben.



Elisabeth Leonskaja

© Marco Borggreve



Vadim Gluzman

© Marco Borggreve



Madara Pētersonē

© Dainius Pieseklis



Susanne Branny

© Marken fotografie



Marija Strupcāne

© privat



Nils Mönkemeyer

© Irène Zandl



Marcello Enna

© Marken fotografie



Sebastian Fritsch

© Marken fotografie



Magdalena Cepel

© Jevgenija Frolova

SAMSTAG | 27. JUNI 2026 | 19.30 UHR
KONZERTSCHEUNE GOHRISCH

REZITAL UND KAMMERMUSIK

SCHOSTAKOWITSCH & MENDELSSOHN II

Elisabeth Leonskaja Klavier

Vadim Gluzman Violine

Madara Pētersone Violine

Susanne Branny Violine

Marija Strapcāne Violine

Nils Mönkemeyer Viola

Marcello Enna Viola

Sebastian Fritsch Violoncello

Magdalena Ceple Violoncello

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975)

Klaversonate Nr. 2 h-Moll op. 61 (1943)

1. *Allegretto*
2. *Largo*
3. *Moderato con moto*

PAUSE

Dmitri Schostakowitsch

Zwei Stücke für Streichoktett op. 11 (1924/25)

1. *Präludium*
2. *Scherzo*

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847)

Streichoktett Es-Dur op. 20 MWV R 20 (1825)

1. *Allegro moderato ma con fuoco*
2. *Andante*
3. *Scherzo. Allegro legierissimo*
4. *Presto*

18.30 Uhr
Konzerteinführung
im Saal der
Gemeindeverwaltung
Gohrisch

VON KRIEG UND FRIEDEN

Dmitri Schostakowitschs Klaviersonate Nr. 2 h-Moll entstand unter dramatischen Umständen: 1941 hatte Schostakowitsch noch die beginnende Belagerung Leningrads durch die Wehrmacht erlebt und öffentlichkeitswirksam auf dem Dach des Konservatoriums nach Brandherden Ausschau gehalten. Seine musikalische Wirkmacht durch die unter diesen Umständen entstehende 7. Sinfonie C-Dur, die später sogenannte „Leningrader“, glich einem Brandbeschleuniger für die sowjetische Propaganda und wurde zum Durchhaltesymbol eines ganzen Landes. 1942 wurde Schostakowitsch evakuiert, während am 9. August die in Leningrad verbliebenen Musiker sogar eine Aufführung ermöglichen konnten, unter menschenunmöglichen Umständen.



Schostakowitsch auf dem Dach des Leningrader Konservatoriums, 1941

In diesen Kontext fällt die Entstehung der neuen Klaviersonate im Januar 1943, im Osten des Landes in Kuibyschew, im heutigen Samara. Ursprünglich plante Schostakowitsch eine viersätzigige Sonate in cis-Moll – drei Seiten grober Entwürfe zu diesem verworfenen Konzept sind erhalten. Am 17. März 1943 vollendete er schließlich die dreisätzigige Fassung in h-Moll während seiner Genesung in einem Sanatorium in Archangelskoje.

Auf dem Programm der Uraufführung am 6. Juni 1943 in Moskau, bei der Schostakowitsch selbst am Flügel saß, stand auch die Premiere seiner „Sechs Lieder auf englische Dichtungen“ op. 62. Efrem Flaks, Schostakowitschs Gesangspartner für den Liederzyklus, erinnerte sich später, dass der Komponist ungewöhnlich viel Sorgfalt in die Vorbereitung dieser Aufführung investierte, denn es war das erste Mal seit September 1942, dass er öffentlich in Moskau Klavier spielte. Schostakowitsch selbst

bezeichnete die Sonate in einem Brief an Isaak Glikman als Symptom seiner „Graphomanie“, also dem unstillbaren, zwanghaften Bedürfnis, immer weiter zu schreiben – und schlussendlich zu verarbeiten.

Der erste Satz beginnt mit rastlosen Sechzehnteln, die zu einer melodischen Linie führen, welche die Eröffnung der 1. Sinfonie zitiert, als Rückblick auf das eigene Frühwerk, aber auch als Verweis auf seine eigenen persönlichen Anfänge. Es folgt ein marschartig-bedrohliches Thema, das den Rest dieses Kopfsatzes dominiert und ihm klangliche Härte verleiht. Der langsame zweite Satz ist von einer ergreifenden Intensität gekennzeichnet, die tastend nach Halt sucht. Zu Beginn des Finales greift Schostakowitsch auf ein Motiv aus dem Finale seiner Cellosone zurück und variiert es mehrfach als neues Hauptthema. Dieses Selbstzitat – mit seiner motorischen Gestik und lyrischen Entwicklung – wirkt innerhalb der Klaviersonate wie ein bewusstes Echo der eigenen künstlerischen Vergangenheit. Die Variationen dieses Themas jedoch zeigen die drängende, ja fast manische Verarbeitung ein und desselben Gedankens, der schlussendlich ohne Ausweg bleibt.

Schostakowitschs Zwei Stücke für Streichoktett op. 11 entstanden zwanzig Jahre zuvor, 1924/25, zur gleichen Zeit wie seine 1. Sinfonie. Der achtzehnjährige Komponist orientierte sich zwar bei der Besetzung am Vorbild Mendelssohns, doch die Musik selbst könnte kaum unterschiedlicher sein. Wir begegnen einer Verdopplung der traditionellen Form des Quartetts, dies ermöglicht einen weiten Klangraum, der fast schon an ein Streichorchester erinnert. Statt romantischer Euphorie herrscht eine melancholische, fast elegische Grundstimmung vor, und besonders das irrwitzige Scherzo trägt schon ganz den bissigen Grundton Schostakowitschs, der zu einem seiner Markenzeichen werden sollte.

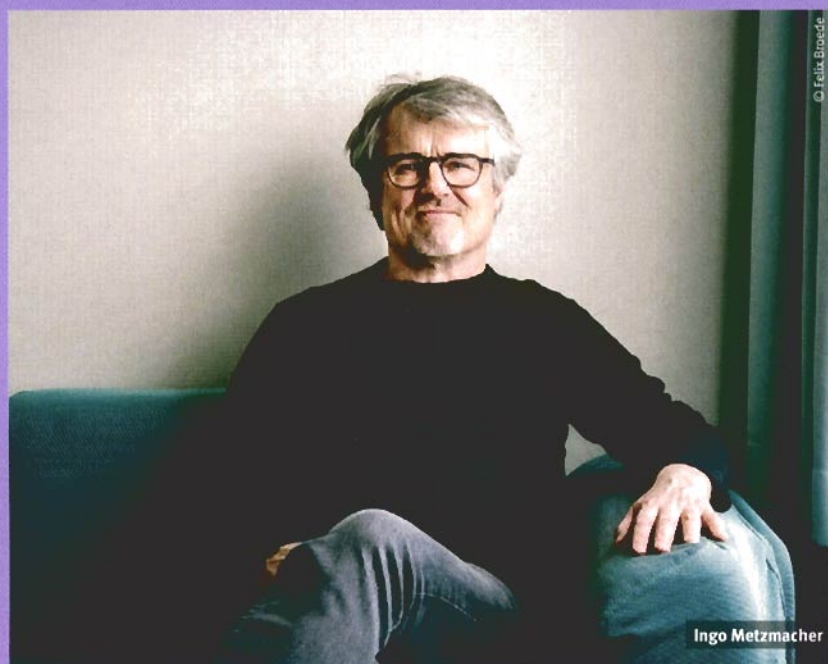
Felix Mendelssohn Bartholdys Streichoktett in Es-Dur trägt ungleich größere Wesenszüge, und auch wenn der sechzehnjährige Mendelssohn bei der Komposition noch jünger als Schostakowitsch bei seinem Oktett war, so handelt es sich hier keineswegs um eine Probierkomposition, sondern um eine der musikalischen Kernaussagen in der Kammermusik des jugendlichen Mendelssohn. Kurz nach dem Streichoktett vollendete Mendelssohn auch die Ouvertüre zum „Sommernachtstraum“, die ihn mit den tänzelnden Elfen, stampfenden Handwerkern und quiekenden Eseln vollends berühmt werden lassen sollte.

Das am 15. Oktober 1825 fertig gestellte Streichoktett steht mit seiner Besetzung aus vier Violinen, zwei Violoncellos und zwei Celli für eine weitgreifende Neuerung in der Kammermusik. Mendelssohn wollte keine bloße Verdopplung eines Streichquartetts, sondern forderte ausdrücklich: „Dieses Oktett muss



Gemälde des sechzehnjährigen Felix Mendelssohn
von Francisco Goya. Paris, 1825

von allen Instrumenten im Stil eines Sinfoniesatzes gespielt werden. Pianos und Fortes müssen streng eingehalten werden und stärker hervorgehoben werden, als dies gewöhnlich bei Werken dieser Gattung der Fall ist.“ Das berühmte Scherzo, dessen elfenhafte Leichtigkeit bereits kurz auf den „Sommer-
 nachtstraum“ vorausweist, trägt als Motto nicht etwa Verse Shakespeares vor sich her, sondern aus Goethes „Faust“: „Wolkenflug und Nebelflor / Erhellen sich von oben. / Luft im Laub und Wind im Rohr; / Und alles ist zerstoßen.“ Im Finale zitiert Mendelssohn dann als hymnische Quintessenz das „Halleluja“ aus Händels „Messias“ – ein achtstimmiges Fugato von beeindruckender kontrapunktischer Stimmführung und Klanglichkeit. Die Uraufführung fand im Rahmen der legendären Berliner „Sonntagsmusiken“ statt, die das Ehepaar Mendelssohn alle zwei Wochen in ihrem Berliner Gartenpalais in der Leipziger Straße 3 veranstaltete – dort, wo heute der Deutsche Bundesrat tagt.



SONNTAG | 28. JUNI 2026 | 11 UHR
KONZERTSCHEUNE GOHRISCH

AUFFÜHRUNGSMATINEE

SCHOSTAKOWITSCH NEU GEHÖRT II

Sächsische Staatskapelle Dresden

Ingo Metzmacher Dirigent

Vadim Gluzman Violine

Arvo Pärt (*1935)

„Cantus in Memory of Benjamin Britten“ für Streichorchester
und eine Glocke (1977)

Mieczysław Weinberg (1919–1996)

Sinfonietta Nr. 2 für Streichorchester und Pauken op. 74 (1960)

1. *Allegro*
2. *Allegretto*
3. *Adagio*
4. *Andantino*

PAUSE

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975)

Sonate für Violine und Orchester nach op. 134

Bearbeitung von Krzysztof Meyer als op. 86 (1968/1995)

DEUTSCHE ERSTAUFFÜHRUNG

1. *Andante*
2. *Allegretto*
3. *Largo*

10 Uhr
Konzerteinführung
im Saal der
Gemeindeverwaltung
Gohrisch



Sächsische Staatskapelle Dresden

Sächsische Staatskapelle Dresden

Besetzung am 28. Juni 2026

1. Violine

Federico Kasík
Ami Yumoto
Martina Groth
Ludovica Nardone
Renate Peuckert
Elea Nick

2. Violine

Lukas Stepp
Annette Thiem
Martin Fraustadt
Paige Kearl
Tilman Büning
Robert Kusnyer

Viola

Stephan Pätzold
Andreas Schreiber
Marie-Annick Caron
Claudia Briesenick

Violoncello

Simon Kalbhenn
Anke Heyn
Titus Maack
Dawoon Kim

Kontrabass

Martin Knauer
Fred Weiche
Thomas Grosche

Flöte

Sabine Kittel
Dóra Varga-Andert

Oboe

Bernd Schober
Sebastian Römisch

Klarinette

Paul Moosbrugger
Christian Dollfuß

Fagott

Thomas Eberhardt
Andreas Börtitz

Horn

Andreas Langosch
Harald Heim

Pauke

Nils Kochskämper

Schlagzeug

Gal Krajčič
Stas Planinšek

Harfe

Astrid von Brück

MEDITATION – ERINNERUNG – VERARBEITUNG

In diesem Konzertprogramm verbinden sich drei Komponisten, die auf unterschiedliche Weise mit Verlust, Erinnerung und der Suche nach musikalischer Wahrhaftigkeit umgehen: Von Pärt's meditativer Trauer über Weinbergs kammermusikalische Intensität der Nachkriegszeit bis zu Schostakowitschs außergewöhnlicher musikalischer Vorstellungskraft in seiner einzigen Violinsonate, die heute in der Orchestrierung Krzysztof Meyers ihre deutsche Erstaufführung erlebt.

Arvo Pärt's „Cantus in Memory of Benjamin Britten“ für Streichorchester und Glocke entsteht als unmittelbare Reaktion auf die Radiomeldung des 5. Dezember 1976, dass am Vorabend der berühmte britische Komponist verstorben war. Pärt zeigt sich noch Jahre später tief erschüttert hiervon: „In den zurückliegenden Jahren haben wir sehr viele Verluste für die Musik zu beklagen gehabt. Warum hat das Datum von Benjamin Britten's Tod – 4. Dezember 1976 – gerade eine Saite in mir berührt? Offenbar bin ich in dieser Zeit reif dafür geworden,

die Größe eines solchen Verlustes zu erkennen. Ich hatte Britten gerade für mich entdeckt. Kurz vor seinem Tod bekam ich einen Eindruck von der seltenen Reinheit seiner Musik. Außerdem hatte ich lange schon den Wunsch gehabt, Britten persönlich kennen zu lernen. Es kam nicht mehr dazu.“

Das etwa sechsminütige Werk eröffnet mit drei Glockenschlägen, bevor die Violinen in hoher Lage mit einer absteigenden a-Moll-Tonleiter einsteigen. Jede nachfolgende Streichergruppe tritt von nun an eine Oktave tiefer hinzu und spielt die absteigende Tonleiter in halber Geschwindigkeit – ein sogenannter Proportionskanon, eine spezielle



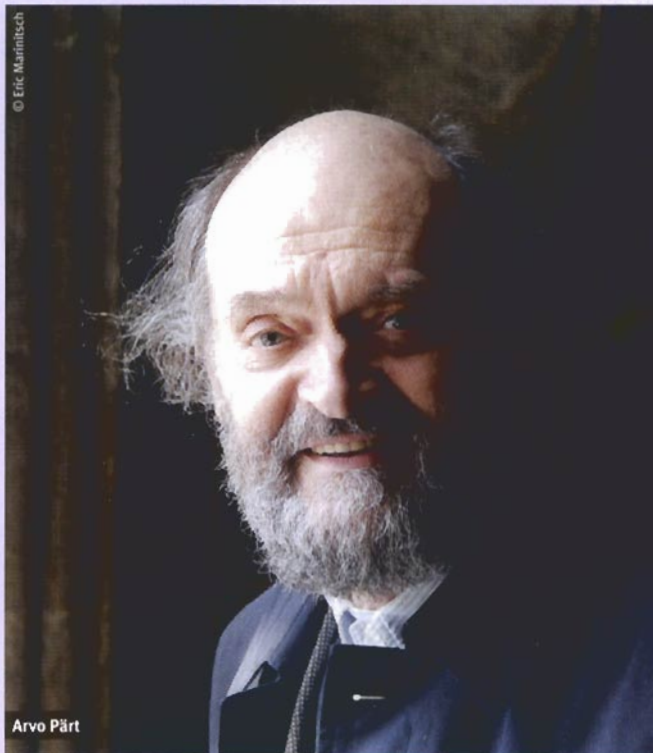
© DSCB Publishers

Form des mehrstimmigen Kanons, der etwa zu Beginn des 16. Jahrhunderts seine Blüte erfuhr und hier nun fünf Ebenen der Melodie in verschiedenen Tempi und Klangschichten erzeugt. Die Uraufführung fand am 7. April 1977 in Tallinn in Pärt's Heimatland statt, eine geplante Aufführung 1978 bei den BBC Proms in London mit dem BBC Symphony Orchestra musste verschoben werden, weil die sowjetischen Behörden Pärt die Ausreise verweigerten. Der Dirigent Gennady Rozhdestvensky sagte daraufhin aus Protest die Aufführung ab, ein Skandal, der hohe Wellen in den internationalen Medien schlug. 1980 schließlich drängte das Sowjetregime den unbequemen Pärt zur Emigration in den Westen, erst nach dem Fall des Eisernen Vorhangs konnte er in seine estnische Heimat zurückkehren.

Mit der heutigen Aufführung soll der 50. Todestag Britzens in diesem Jahr gewürdigt werden – ein Musiker, den auch Schostakowitsch außerordentlich schätzte und zu dem er, als einem der wenigen westlichen Komponisten, freundschaftliche Verbindungen unterhielt.

Mieczysław Weinbergs Sinfonietta Nr. 2 in g-Moll entstand 1960 (also in dem Jahr, in dem sein Freund Schostakowitsch in Gohrisch sein 8. Streichquartett komponierte) und agiert in den kammermusikalischen Dimensionen eines mit Pauken verstärkten Streichorchesters. Die Auseinandersetzung mit Trauer und Gedenken ist ein wiederkehrendes und prägendes Thema in Weinbergs Musik, dessen nahezu gesamte Familie im Holocaust ermordet wurde, zusätzlich gefolgt von den politischen Unterdrückungen des Sowjetstaates, denen er später ausgesetzt war. Das viersät-

© Eric Marini



Arvo Pärt

zige Werk zeigt Weinberg auf der Höhe seiner Ausdruckskraft: Der erste Satz ist von energisch treibender Frische, der zweite antwortet geheimnisvoll über einem untergründig schreitenden Puls. Die Sätze drei und vier entfalten einen gewichtigen Klagegesang hin zu einem Ende, das trotz allen schmerzhaften Gedenkens eine gewisse Ruhe finden kann – auch wenn diese merklich nach Erschöpfung klingt.

Dmitri Schostakowitschs Sonate für Violine und Orchester erklingt heute in der Bearbeitung von Krzysztof Meyer, der als enger Freund des Komponisten in den 1990er Jahren sein wichtigster Biograf im Westen wurde und als einer der einflussreichsten polnischen Komponisten unserer Zeit gilt. Die originale Sonate entstand im Herbst 1968 zu David Oistrachs 60. Geburtstag, dem er eigentlich schon das 2. Violinkonzert ein Jahr zuvor hatte schenken wollen – und zu spät

bemerkte, dass er ein Jahr zu früh dran war. Schostakowitsch schrieb ungewöhnlicherweise jeweils nur eine einzige Sonate für Violine, Bratsche und Cello, insofern kommt diesen solistischen Werken eine besondere Aufmerksamkeit in seinem kammermusikalischen Schaffen zu. Der mittlere Satz dieser Violinsonate zeigt sich von energischer Kraft

und großem rhythmischem Aufbegehren. Gerahmt wird er von zwei nachdenklichen Sätzen: der erste wie ein Tasten und Erfahren im musikalischen Raum, der dritte eine Passacaglia von tiefer Intensität, die die Komplexität und melodische Verschachtelung von Schostakowitschs Spätwerk zeigt.

Krzysztof Meyers Bearbeitung verleiht diesem Werk eine behutsame Intimität, die zugleich den sinfonischen Klangsprachen Schostakowitschs nachspürt, ohne die Essenz dieses Kammermusikwerks zu verlieren. Die Uraufführung der Sonate in der Orchesterfassung fand am 20. Juni 1996 in Seattle (USA) statt. Solist war Dmitry Sitkovetsky, das Orchester „New European Strings“ wurde von Lynn Harrell dirigiert.



DREI FRAGEN AN KRZYSZTOF MEYER

Wie ist der Auftrag, diese Sonate zu orchestrieren, zu Ihnen gekommen?

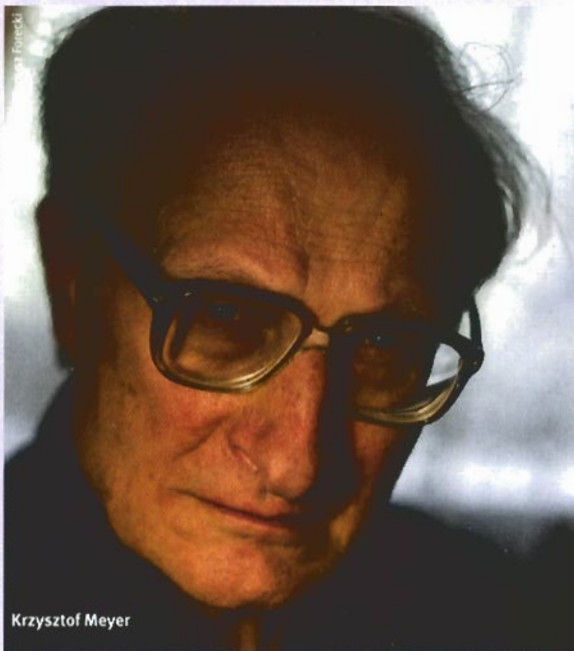
Krzysztof Meyer: Die Idee, die Sonate für Violine und Klavier für Violine und Orchester zu instrumentieren, stammte nicht von mir, sondern vom Geiger Dmitry Sitkovetsky, der mir sagte, er wolle dieses Werk im Rahmen eines sinfonischen Abends mit Orchester aufführen – gewissermaßen als ein drittes Violinkonzert Schostakowitschs. Diese Aufgabe erschien mir äußerst reizvoll, und so nahm ich seinen Vorschlag gerne an.

Die Sonate stammt ja aus dem Revolutionsjahr 1968, hören Sie das in dieser Musik?

Ich glaube nicht, dass sich in diesem Werk irgendwelche politischen Ereignisse widerspiegeln. Warum müssen wir in jedem Werk Schostakowitschs nach derartigen programmatischen Deutungen suchen? „Politische“ Werke Schostakowitschs gibt es (zum Glück) nicht allzu viele, und diejenigen, die er geschrieben hat, sind größtenteils zweitrangige, gelegentliche Kompositionen. Die Violinsonate hingegen ist absolute Musik, die der Komponist anlässlich des 60. Geburtstags von David Oistrach schrieb, des ersten Interpreten der beiden Violinkonzerte.

Was bedeutet dieses Werk musikalisch für Sie?

Es handelt sich um ein beeindruckendes Werk von großer Ideenfülle, das eine Reihe neuer Elemente in seinem Schaffen enthält und gerade deshalb so faszinierend ist. In diesem Stück gibt es Passagen, in denen die Satzstruktur auf ein Minimum reduziert ist (etwa zu Beginn des dritten Satzes), aber auch Abschnitte par excellence sinfonischen Charakters (vor allem im Scherzo). Dadurch entsteht ein breites Ausdrucksspektrum, und es eröffnet sich erneut die faszinierende Klangwelt Schostakowitschs, die einmal mehr die außergewöhnliche klangliche Vorstellungskraft dieses Komponisten bestätigt.



Krzysztof Meyer



Paul Moosbrugger

© Sofija Palimov



Elea Nick

© privat



Elli Choi

© privat



Nils Mönkemeyer

© Irene Zündel



Sebastian Fritsch

© Marken fotografie



Onutė Gražinytė

© Jurga Anusauskienė



Rostislav Krimer

© privat



Sarah Gillford

© Bria Kelly



Hagar Sharvit

© Andrej Grlc



Lukas Schmidt

© Anna Sommerfeld

SONNTAG | 28. JUNI 2026 | 15 UHR
 KONZERTSCHEUNE GOHRISCH

ABSCHLUSSKONZERT

JÜDISCHE BEGEGNUNGEN

Paul Moosbrugger Klarinette

Elea Nick Violine

Elli Choi Violine (Prokofjew)

Nils Mönkemeyer Viola

Sebastian Fritsch Violoncello

Onutė Gražinytė Klavier

Rostislav Krimer Klavier (Schulhoff)

Sarah Gilford Sopran

Hagar Sharvit Mezzosopran

Lukas Schmidt Tenor

Erwin Schulhoff (1894–1942)

„Ironien“ für Klavier zu vier Händen
 op. 34 (1920)

1. *Allegro molto ritmico*
2. *Allegro agitato*
3. *Alla marcia militaristica*
4. *Allegro ma non troppo*
5. *Allegro deciso*
6. *Tempo di Fox*

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975)

„Aus jiddischer Volkspoesie“
 Liedzyklus für Sopran, Alt, Tenor und
 Klavier op. 79 (1948)

1. *Klagelied für ein gestorbenes Kind*
2. *Die fürsorgliche Mutter*
3. *Wiegenlied*
4. *Abschied – Vor einer langen Trennung*
5. *Warnung*
6. *Der verlassene Vater*
7. *Das Lied von der Not*
8. *Winter*
9. *Das schöne Leben*
10. *Lied des Mädchens*
11. *Das Glück*

Sergej Prokofjew (1891–1953)

Ouvertüre über hebräische Themen für
 Klarinette, Streichquartett und Klavier
 op. 34 (1919)

Un poco allegro

Gustav Mahler (1860–1911)

Klavierquartett a-Moll (1876)

1. *Nicht zu schnell – Mit Leidenschaft – Entschlossen*

Alfred Schnittke (1934–1998)

Klavierquartett (1988)
 (nach Skizzen Mahlers zu
 einem Scherzo-Satz)

2. *Scherzo*

PAUSE

14 Uhr
 Konzerteinführung
 im Saal der
 Gemeindeverwaltung
 Gohrisch

JÜDISCHE STIMMEN DES 20. JAHRHUNDERTS

Dieses Konzertprogramm ist eine musikalische Reise durch jüdische Erfahrungen des 20. Jahrhunderts – von Prokofjews spontaner Begegnung mit hebräischen Melodien über Mahlers fragmentarisches Erbe und Schulhoffs dadaistische Ironie bis zu Schostakowitschs musikalisch tragischem Widerstand gegen den sowjetischen Antisemitismus.

Sergej Prokofjews „Ouvertüre über hebräische Themen“ entstand 1919 unter denkbar ungewöhnlichen Umständen. In New York traf der Komponist sechs ehemalige Kommilitonen vom Petersburger Konservatorium, die sich zum jüdischen Ensemble „Zimro“ (hebräisch: „Gesang“) zusammengeschlossen hatten. Unter der Leitung des Klarinettenisten Simeon Bellison tourte das Ensemble im Auftrag der Russischen Zionistischen Organisation und wollte Werke der „Neuen Jüdischen Schule“ bekannt machen. Sie baten Prokofjew um eine Ouvertüre für ihre ungewöhnliche Sextett-Besetzung: Klarinette, Streichquartett und Klavier. Prokofjew



Sergej Prokofjew, Schostakowitsch, Aram Chatschaturjan

sträubte sich zunächst, doch wie er selbst berichtete, „blätterte ich ein Heft mit hebräischen Melodien durch, suchte einige schöne Themen heraus, begann am Flügel zu improvisieren und bemerkte plötzlich, dass unversehens einige Passagen direkt auskomponiert waren. Am nächsten Morgen setzte ich mich daran und am Abend war die Ouvertüre fertig.“ Die Uraufführung fand am 2. Februar 1920 im Bohemian Club in New York

statt, mit Prokofjew selbst am Klavier. Später hat er das Werk, das er offenbar sehr schätzte, auch für kleines Sinfonieorchester bearbeitet.

Gustav Mahlers Klavierquartett in a-Moll ist das einzige erhaltene Kammermusikwerk des Komponisten und stammt aus seiner Wiener Studienzeit um 1876, als er sechzehn Jahre alt war. Von einem ursprünglich geplanten mehrsätzigen Werk sind nur dieser Sonatensatz und ein Fragment eines Scherzos mit 24 Takten erhalten. Mahler selbst erwähnte 1896, dass mit diesem vollständigen Klavierquartett sein bestes Jugendwerk bei einem Wettbewerb in Russland verloren gegangen sei. Der vorliegende erhaltene Satz zeigt bereits die melo-

dische Dichte des Sinfonikers: „So negiert der in düsterem a-Moll versinkende Schluss jede Konvention von Äußerlichkeit, die bei einem Sechzehnjährigen zu erwarten gewesen wäre“, schreibt der Komponist und Musikwissenschaftler Peter Ruzicka, dem die Wiederentdeckung dieses Werks zu verdanken ist.

Alfred Schnittke schuf 1988 ein postmodernes Pendant zu diesem Fragment. Inspiriert von Mahlers Scherzo-Skizzen komponierte er ein eigenständiges Werk, in dem Mahlers Fragment siebzehn Mal in verschiedenen Varianten zitiert wird – jedes Mal abgebrochen durch apokalyptische Ausbrüche und wirbelnde Klangsichten des späten 20. Jahrhunderts. Schnittke selbst beschrieb es als den Versuch, „sich etwas in Erinnerung zu rufen, das nie vollendet wurde“. Am Ende bleibt Mahlers originales Fragment bestehen, gefolgt von jäher Stille.

Erwin Schulhoffs „Ironien“ für Klavier zu vier Händen entstanden 1920 in Dresden und atmen einen dadaistischen, antibürgerlichen und großstädtischen Geist. Die sechs Sätze tragen bezeichnende Titel wie „Alla marcia militaristica“ oder „Tempo di Fox“, wobei der Komponist mit diesen abwechslungsreichen Miniaturen auf seine charakteristische, wirbelnde Stilvielfalt verweist.

Schulhoff, 1894 in Prag als Sohn eines jüdischen Wollwarenhändlers geboren, hatte in Dresden George Grosz kennengelernt, der ihn mit der Dada-Bewegung in Berührung brachte. Die „Ironien“ sind Musik des Protests, des Spotts und der Groteske – ein musikalisches Gegengift sozusagen gegen die Brutalität des Ersten Weltkriegs, den Schulhoff als österreichischer Soldat mit Handverletzungen und Erfrierungen überlebt hatte. 1941 erhielt er die sowjetische Staatsbürgerschaft und gültige Einreisepapiere für die UdSSR. Nur einen Tag später begann der deutsche Überfall auf die Sowjetunion – Schulhoff wurde als politischer Häftling deportiert, erkrankte an Tuberkulose und wurde 1942 im Konzentrationslager Wülzburg durch unterlassene Hilfeleistung ermordet.



Erwin Schulhoff

Dmitri Schostakowitschs Liederzyklus „Aus jiddischer Volkspoesie“ op. 79 entstand im Herbst 1948, auf dem Höhepunkt von Stalins antisemitischen Kampagnen. Schostakowitschs Freund Solomon Michoels, Leiter des Jüdischen Theaters und eine der schillerndsten Figuren des intellektuellen Judentums in

der Sowjetunion, war im Januar 1948 auf Stalins Befehl durch einen fingierten Autounfall umgebracht worden. Jüdische Theater und Verlage mussten schließen, prominente jüdische Künstler kamen in Haft oder „verunglückten“, bevor ihnen der Prozess gemacht werden konnte. In dieser Zeit komponierte Schostakowitsch elf Lieder nach jiddischen Volkstexten in russischer Übersetzung, die vom Leben in den Shtetl erzählen, in jenen freien jüdischen Siedlungen. Schostakowitsch selbst sagte über die jüdische Musik: „Die jüdische Volksmusik kann fröhlich erscheinen und in Wirklichkeit tief tragisch sein. Fast immer ist es ein Lachen durch Tränen.“

So verletzlich wie hier ist Schostakowitsch selten. Schon das Auftaktlied als Klagegesang für ein verstorbene Kind gibt die Richtung der inneren Tragik dieses Liedzyklus vor. Immer wieder durchziehen jüdische Harmonien die melodischen Linien, wie etwa im fünften Lied, der „Warnung“, lieber nicht in die Ferne oder mit anderen zu gehen – zu gefährlich ist es dort, in diesem Draußen. Wie sooft bei Schostakowitsch ist auch hier zwischen den Zeilen eine Bedeutungsebene zu finden. So steht

etwa das klirrende, jammervolle Lied über den „Winter“ durchaus nicht zufällig direkt vor dem Lied über „Das schöne Leben“, in dem es übertrieben glücklich auch um die Verheißungen der Kolchosen geht. Diese letzten drei Lieder verorten sich mit diesem Blickwinkel auf das besungene schöne Leben in der sowjetischen Gegenwart – eine bittere Ironie. Dies wird besonders durch den Karriereaufstieg

im letzten Lied über das „Glück“ deutlich: „Unsre Söhne sind studierte Leut', / sind Ärzte worden, leben in der Hauptstadt heut'“, singen dort die stolzen Eltern. In der Realität bahnte sich zu dieser Zeit bereits Stalins große Ärzteschwörung an, ein antisemitisches Komplott, um Unmengen von jüdischen Ärzten und Intellektuellen ausschalten zu können.

Schostakowitschs öffentliches Mitgefühl und Anteilnahme mit der jüdischen Kultur war fehl am Platz, das Werk blieb bis nach Stalins Tod 1953 in der Schublade und wurde erst am 15. Januar 1955 uraufgeführt, mit Schostakowitsch selbst am Klavier. Dank einer Studioproduktion aus dem Folgejahr 1956 hat sich dieser Eindruck von Schostakowitschs eigener Gestaltung dieses Liedzyklus bis heute erhalten und gibt Einblick in die musikalische Zerrissenheit, die er hier an den Tag legt.



Schostakowitsch in Komarowo, 1943



Onutė Gražinytė

DREI FRAGEN AN ONUTĖ GRAŽINYTĖ

Sie spielen dieses Jahr hier u.a. den Klavierpart aus Schostakowitschs Liedzyklus „Aus jiddischer Volkspoesie“ – wie wirkt dieses Stück auf Sie?

Onutė Gražinytė: Oh, dieser Zyklus war für mich eine echte Entdeckung! Als ich ihn zum ersten Mal mit den übersetzten Texten gehört habe – mein Russisch reicht leider bei weitem nicht aus, um alle Feinheiten und Bedeutungsebenen der Poesie zu erfassen –, saß ich wie erstarrt da, mit Tränen in den Augen, völlig gefesselt von der Welt, die dieses Werk eröffnet. Mich fasziniert seit jeher, wie große Komponisten Sprache in Musik verwandeln. Die russische Sprache besitzt eine außergewöhnliche Ausdruckskraft und Farbigkeit, und Schostakowitsch nutzt sie hier mit großer Sensibilität und Intensität. Für mich ist dies eines seiner schönsten und zugleich vielschichtigsten Werke – ein Meisterwerk der kunstvollen Stilisierung folkloristischer Idiome.

Es ist ja (schönerweise) nicht Ihr erster Aufenthalt hier in Gohrisch – was macht diesen Ort für Sie aus?

Schönerweise! Ich komme immer wieder mit großer Freude nach Gohrisch zurück. Es hat etwas ganz Besonderes, wenn Musikerinnen und Musiker auf der Bühne schwitzen, während ein bis auf den letzten Platz gefülltes Publikum in einer Scheune sitzt und sich – bei 35 Grad – mit

voller Hingabe auf ein oft emotional sehr intensives Programm einlässt. Diese Mischung ist einzigartig! Besonders schätze ich die mutige und neugierige Programmgestaltung des Festivals, die immer wieder neue Perspektiven eröffnet und überraschende, bedeutende Entdeckungen ermöglicht. Außerdem ist Gohrisch für mich ein wunderbarer Ort der Begegnung, an dem man viele inspirierende Kolleginnen und Kollegen sowie Freunde wiedertrifft.

Wenn Sie mit Schostakowitsch zusammen Kammermusik spielen könnten, welches Stück würden Sie gern mit ihm aufführen?

Am liebsten hätte ich die Gelegenheit, eine seiner Proben zu erleben. Ganz gleich, ob bei einem Kammermusikwerk oder einer großen Orchesterpartitur: Es wäre faszinierend zu beobachten, wie er seine eigene Musik formt, wie er spricht, sich bewegt, mit Menschen umgeht und welche Gedanken er zu seinen Werken äußert. Was das gemeinsame Musizieren betrifft, bin ich mir dagegen gar nicht so sicher: Seinen Aufnahmen nach zu urteilen, scheint Schostakowitsch ein eher nervöser Interpret gewesen zu sein. Eine Aufführung mit ihm wäre deshalb vielleicht sogar ein bisschen zu aufregend gewesen!

AUS JIDDISCHER VOLKSGESESIE OP. 79 FÜR SOPRAN, ALT, TENOR UND KLAVIER (1948)

Texte aus einer Sammlung von I. M. Dobruschkin und A. D. Junitzky (hrsg. 1947)
Deutsche Nachdichtung von Jörg Morgener © Hans Sikorski Musikverlag, Berlin

1. Klage über den Tod eines kleinen Kindes

Sonne und Regen,
nun dunkelt es gleich.
Es fallen die Nebel,
der Mond ist so bleich.

Was war's für ein Kindele?
- Ein kleines Jüngele.
Wie war sein Name?
- Moischele, Moischele.
Wie wiegte man das Moischele?
- Im Wiegele.
Was nahm der Kleine?
- Schwarzbrot und Zwiebele.
Wo legt man ihn schlafen?
- Im Grabe.

Ach, mein Kindchen,
im Grabe, im Grabe,
Moischele, im Grabe.
Ach!

2. Wiegenlied / Die fürsorgliche Mutter zur Tante

Schlaf, schlaf, schlaf,
der Vater fährt ins Städtele,
bringt für uns ein Äpfele,
gut ist es fürs Köpfele, bai.

... bringt für uns ein Nüssele,
gut ist es fürs Füssele, bai.

... bringt für uns ein Entele,
gut ist es fürs Händele, bai.

... bringt für uns ein Süppele,
gut ist es fürs Püppele, bai.

... bringt für uns ein Voigele,
gut ist es fürs Äugele, bai.

... bringt für uns ein Häsele,
gut ist es fürs Näusele, bai.
Bai.

3. Söhnchen, schönstes / Wiegenlied

Schlaf, mein Sohn, mein allerschönster,
Licht in dunkler Nacht.
Vater quält sich in Sibirien,
angekettet tief im Schacht.
Schlaf, lju-lju, lju-lju!

Dich in deiner Wiege schaukelnd,
weine ich vor Schmerz.
Später wirst du es verstehen,
was beschwert mein Herz.

In Sibirien fern dein Vater,
wir sind ganz allein.
Du kannst noch einstweilen schlafen,
Schlaf, lju-lju, lju-lju, lju-lju, lju-lju, lju-lju,
lju-lju!

Schmerz und Gram,
die schwarzen Schatten,
lassen mich nicht ruhn.
Schlaf mein Gutes, schlaf mein Söhnchen,
Schlaf, lju-lju, lju-lju, lju-lju, lju-lju, lju-lju,
lju-lju!

4. Abschied / Vor einer langen Trennung

Oh, Awrom, kann ohne dich nicht sein!
Ich ohne dich, du ohne mich,
jeder für sich allein!

Ach, weißt du, wie wir uns am Tore fanden,
was du mir damals heimlich gestanden,
Ach, ach, Riwkelein, gib dein Mündchen,
ich bin dein.

Oh, Awrom, wie wird das Leben sein!
Ich ohne dich, du ohne mich,
Wände und keine Tür.

Ach, weißt du, als wir da spazieren gingen,
was du mir sagtest von schönen Dingen.
Ach, ach, Riwkelein, gib dein Mündchen,
ich bin dein.

Oh, Awrom, kann ohne dich nicht sein!
Ich ohne dich, du ohne mich,
nie mehr ganz glücklich sein.
Ach, weißt du, der rote Rock, den ich
getragen...

Ach, ich war so schön in jenen Tagen.
Ach, ach, Riwkelein, gib dein Mündchen,
ich bin dein / Oh Awrom! Oh Awrom!

5. Warnung

Hör doch, Hasja!
Du darfst nicht gehn mit irgendwem,
Du darfst nicht gehn, lass es bleiben,
lass es bleiben, lass es bleiben!
Doch wenn du gehst,
bis zur Nacht ausgehst,
oh, wirst du weinen später,
Hasja! Hör doch! Hasja!

6. Der verlassene Vater

Da zog Reb Elje den Kaftan an,
eilte zum Leutnant, wo seine Tochter war:
„Zirele, Tochter! Komm heim zu mir.
Ringe und Kleider, die schenke ich dir.
Zirele, Tochter! Kämmе und Kettchen,
ach, nimm sie doch an.
Zirele, Tochter! Und noch dazu einen
stattlichen und bildhübschen Mann.
Zirele, Tochter!“

„Ich brauche weder Kleider noch Kämmе
für mein Haar.
Ich will nur meinen Leutnant,
der führt mich zum Altar.
Bester Herr Leutnant, ich bitte Sie dringend:
Verjagen Sie schleunigst
diesen alten Juden!“

„Zirele, Tochter! Komm heim zu mir!
Zirele, Tochter, komm heim zu mir!
Komm heim zu mir, komm heim zu mir!
Komm doch heim, komm doch heim ...
Zirele, Tochter!“

7. Die große Not / Wiegenlied von der Not

Auf dem Häuschen schläft das Dach
unter Stroh und Schindelchen.
In der Wiege liegt ein Kind,
ohne Hemd und Windelchen.
Hopp, hopp, armes Mäuschen,
Ziege frisst das Stroh vom Häuschen.
Hopp, hopp, armes Mäuschen,
Ziege frisst das Stroh vom Häuschen, oh!

In der Wiege unterm Dach
liegt ein böses Spinnentier,
Saugt mir all mein Leben aus.
Nur die Armut lässt sie mir.
Hopp, hopp, armes Mäuschen,
Ziege frisst das Stroh vom Häuschen.
Hopp, hopp, armes Mäuschen,
Ziege frisst das Stroh vom Häuschen, oh!

Auf dem Dache steht ein Hahn,
und sein Kamm ist feuerrot.
Frau, ach borg' für unser Kinder
irgendwo ein Stückchen Brot.
Hopp, hopp, armes Mäuschen,
Ziege frisst das Stroh vom Häuschen.
Hopp, hopp, armes Mäuschen,
Ziege frisst das Stroh vom Häuschen, oh!

8. Winter

Im Bette liegt Scheindel, mein Schätzchen,
und mit ihr das fiebernde Kind.
Kein einziger Holzspan im Stübchen,
und draußen der eiskalte Wind.

Zu früh brach herein dieser Winter.
Ich hab' keine Kraft mehr zum Schrei'n
So jammert doch, schreit, meine Kinder
Zu früh brach der Winter herein.

9. Das schöne neue Leben / Schönes Leben

Ihr endlosen Felder,
von Wäldern umschlügen,
hab' euch in schwerer Zeit nie besungen.
Denn nicht für mich erblühten die Felder,
und nicht für mich fiel Tau auf die Wälder.

Eng war der Kerker, in dem ich lag,
niemals ein Schimmer vom helllichten Tag.
Verloren mein Lied in den steinernen
Wäldern.
Die Leiden, die Schmerzen,
sie wollten nicht enden.

Jetzt hör' ich die rauschenden Bäche
erklingen,
sie solln jedem Freund einen Gruß
von mir bringen:
Ich lebe im Dorfe, fast wie im Traum,
und vor meinem Fenster steht ein
blühender Baum.

Jetzt wachsen für mich die Halme,
die Ähren,
und köstliche Milch und Honig
mich nähren.
Bin glücklich, kann atmen und singen
nun wieder:
von endlosen Feldern erzählen die Lieder.

10. Lied der Hirtin / Lied eines Mädchens

Auf der Wiese gleich am Walde,
der da traumversunken steht,
hüte ich des Dorfes Herde
von früh bis abends spät.

Und ich sitze auf dem Hügel
mit der Flöte in der Hand,
kann mich gar nicht satt dran sehen:
Vor mir liegt das weite Land.

Dort der Wald, die grünen Bäume,
wie sie hoch und grade stehn!
Da am Feldrand blaue Blumen,
herrlich anzusehn.

Oi, oi, oi, oi, lju-lju, lju-lju, lju-lju!
Oi, lju! Oi, lju! Oi, lju-lju, lju-lju, lju-lju!

Drüben lacht ein schwankes Zweiglein,
dort der Grashalm winkt mir leis.
Freude brennt wie Feuerfunken
mir im Herzen hell und heiß.

Komm, du liebe kleine Flöte,
spielen wollen wir zu zweit,
fröhlich klingen unsre Lieder
über Berg und Täler weit.

Nie mehr klagen soll die Flöte,
Trauer sei ihr unbekannt,
frohe Weisen steigen auf
und fliegen bis zum Himmelsrand.

Oi, oi, oi, oi, lju-lju, lju-lju, lju-lju!
Oi, lju! Oi, lju! Oi, lju-lju, lju-lju, lju-lju!

Ja, ich liebe meine Heimat,
glücklich, glücklich, nehm' ich's wahr!
Liebe Flöte, spiele weiter,
immer fröhlich, hell und klar.

11. Das Glück

Hab' mich bei meinem Manne eingehakt,
bin ich auch alt und alt mein Kavalier,
hab' ich ihn ins Theater doch gebracht:
Ein schöner Platz, Parkett, in Reihe vier!

Den ganzen Abend saßen wir zu zweit,
und waren froh die liebe lange Zeit.
Ich spürte ganz genau:
wie schön und gut geht's doch
des armen Judenschusters Frau.

Oi, oi, oi, oi,
und spürte ganz genau:
wie schön und gut geht's doch
des armen Judenschusters Frau!
O-hoi!

Und unsre Söhne sind studierte Leut', (Oi!)
der ganzen Welt erzähle ich es gern, (Oi!)
sind Ärzte worden,
leben in der Hauptstadt heut' (Oi!)
So leuchtet über uns ein guter Stern.
Oi, oi, oi, oi!

So leuchtet über uns ein Stern,
so leuchtet über uns ein guter Stern.
Sind Ärzte geworden!
Aller Welt erzähl' ich's gern!
So leuchtet über uns ein guter Stern!
Ohoi!

WIR DANKEN HERZLICH



SÄCHSISCHE
STAATSKAPELLE
DRESDEN



Semperoper
Dresden



Kulturraum
Meißen
Sächsische Schweiz
Osterzgebirge



Gohrisch



Ostächsische
Sparkasse Dresden

HOTEL ELBRESIDENZ
AN DER THERME
BAD SCHANDAU



Sachsen
Energie

SCHMEES
cast



PIANO  GÄBLER

Autohaus **PIRNA**
Audi Volkswagen Skoda

STÖVER
VERANSTALTUNGSSERVICE


**ALTE
MEISTER**
Café & Restaurant


OPPACHER
MINERALQUELLEN


CAPRON

EMS Elektro Montagen & Service GmbH
Parkhotel Margaretenhof
Parkhotel Albrechtshof
Stefan Auenmüller
Max Uhlig

Allen Vereinsmitgliedern des Schostakowitsch in Gohrisch e.V.
sowie vielen weiteren Spenderinnen und Spendern

IN KOOPERATION MIT

 **JAHR DER
JÜDISCHEN
KULTUR
IN SACHSEN
2026**



BOOSEY & HAWKES | SIKORSKI
A CONCORD COMPANY

Dr. Olga Digonskaja

LEITENDE ARCHIVARIN SCHOSTAKOWITSCH-
ARCHIV MOSKAU

Daniele Gatti

CHEFDIRIGENT SÄCHSISCHE STAATSKAPELLE
DRESDEN UND TEATRO DEL MAGGIO
MUSICALE FIORENTINO

Gidon Kremer

GEIGER UND KÜNSTLERISCHER LEITER
KREMERATA BALTICA

**Alexander Meraviglia-
Crivelli**

INTENDANT GUSTAV MAHLER
JUGENDORCHESTER

Prof. Krzysztof Meyer

KOMPOSITOR UND EHRENPRÄSIDENT
DEUTSCHE SCHOSTAKOWITSCH
GESELLSCHAFT E. V.

Jan Nast

INTENDANT WIENER SYMPHONIKER

Wolfgang Rothe

KAUFMÄNNISCHER GESCHÄFTSFÜHRER
SÄCHSISCHE STAATSTHEATER DRESDEN

Gabriel Teschner

SENIOR MANAGER, COMPOSER MANAGEMENT
BOOSEY & HAWKES | SIKORSKI

Emmanuel Utwiller

DIREKTOR CENTRE DIMITRI
CHOSTAKOVITCH PARIS

IMPRESSUM**VERANSTALTER**

FestivalKultur Sächsische Schweiz
FEKUSS gGmbH
Geschäftsführung: Christiane Mörke, Karsten Blüthgen
Rottwernsdorfer Str. 45 k, 01796 Pima
www.festivalkultur-sächsische-schweiz.de

VEREIN

Schostakowitsch in Gohrisch e.V.
Neue Hauptstraße 116 b, 01824 Kurort Gohrisch

VEREINSVORSTAND

Tobias Niederschlag, Caroline Urban, Peter Kochan,
Ursula Wagner, Katharina Riedeberger, Stephan Pätzold,
Bernhard Kury
Ehrenvorsitzende: Friederike Kübler¹

FESTIVAL

Künstlerischer Leiter: Tobias Niederschlag
Assistentin des Künstlerischen Leiters: Caroline Urban
Festivalbüro: Christiane Mörke, Karsten Blüthgen,
Caroline Urban, Katharina Riedeberger, Catrin Richter
Koordination Staatskapelle:
Stephan Pätzold, Bernhard Kury
Protokoll und Sponsoring: Ursula Wagner
Presse: Matthias Claudi
Übersetzerin/Dolmetscherin: Brigitte Triems
Tonaufzeichnungen: Romualdas Urba, Stefan Folprecht

KAMMERMUSIK DER**SÄCHSISCHEN STAATSKAPELLE DRESDEN**

Verantwortlich: Astrid von Brück, Thomas Eberhardt
und Simon Kalbhenn



Kammermusik der
Sächsischen Staatskapelle
Dresden

Gegründet 1854 als
Tonkünstler-Verein zu Dresden

KONZERTLEITUNGEN

Dr. Alexander Gurdon, Felix Kriewald (25.6.)

TEXTE UND REDAKTION

Dr. Alexander Gurdon (wenn nicht anders angegeben)

GESTALTUNG UND LAYOUT

schech.net | www.schech.net

© Internationale Schostakowitsch Tage Gohrisch,
Juni 2026

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

Während unserer Veranstaltungen werden Foto- und
Filmaufnahmen erstellt, die in allen Arten von Medien
veröffentlicht werden können. Die Personendarstellung
erfolgt dabei zufällig. Mit dem Erwerb bzw. Besitz einer
Eintrittskarte für unsere Veranstaltungen erfolgt die
Einwilligung zur unentgeltlichen Veröffentlichung, ohne
dass es einer ausdrücklichen Erklärung der betroffenen
Person oder Personengruppe bedarf.

WWW.SHOSTAKOWITSCH-TAGE.DE

**Die 18. Internationalen
Schostakowitsch Tage
finden vom
24. bis 27. Juni 2027
im Kurort Gohrisch
statt.**



Gefördert durch das Sächsische Staatsministerium
für Wissenschaft, Kultur und Tourismus.

Die Internationalen Schostakowitsch Tage Gohrlich werden
mitfinanziert durch Steuermittel auf Grundlage des vom
Sächsischen Landtag beschlossenen Haushalts.

WWW.SHOSTAKOWITSCH-TAGE.DE

 schostakowitschtage

 schostakowitsch.tage