



Dmitri Schostakowitsch Sinfonie Nr. 12 (Das Jahr 1917) d-Moll op. 112

Als Dmitri Schostakowitsch Anfang der 1960er Jahre seine 12. Sinfonie vollendete, befand sich die Sowjetunion in einer Phase politischer und gesellschaftlicher Veränderungen. Die Jahre nach Stalins Tod hatten Hoffnungen auf Öffnung geweckt, zugleich verhärteten sich die Fronten des Kalten Krieges. Kultur wurde in dieser Situation zu einem Feld politischer Symbolik, auf dem Loyalität erwartet, aber auch subtil verhandelt wurde. Dass Schostakowitsch 1960 in die Kommunistische Partei eintrat, gehört zu diesem Spannungsfeld und ist weniger als eindeutiges Bekenntnis denn als Teil eines fragilen Arrangements zwischen Künstler und Staat zu verstehen.

Die 1961 entstandene 12. Sinfonie trägt den Untertitel „Das Jahr 1917“ und ist dem Andenken Lenins gewidmet. Diese äußeren Merkmale legten eine bestimmte Lesart nahe: Musik als historisches Bekenntnis, als Bestätigung des revolutionären Ursprungs des sowjetischen Staates. Gerade im Westen wurde das Werk daher lange als konformistische Auftragsarbeit verstanden. Doch eine solche Deutung greift zu kurz, denn Schostakowitsch knüpft mit seiner Sinfonie nicht primär an aktuelle politische Parolen an, sondern an einen geschichtlichen Wendepunkt, der für ihn – und für viele russische Künstler – weit über die spätere Realität der Sowjetunion hinausweist. So markiert das Jahr 1917 nicht nur den Beginn eines neuen politischen Systems, sondern auch einen tiefen Einschnitt in die russische Geschichte insgesamt. Schostakowitsch interessiert sich hierbei weniger für die Gegenwart seines Staates als für die Frage, wie Geschichte erinnert und musikalisch erzählt werden kann. So betrachtet steht er mit seiner 12. Sinfonie in einer Linie russischer Komponisten des 19. Jahrhunderts, wie insbesondere Modest Mussorgsky, dessen Sinn für historische Dramaturgie und kollektive Psychologie Schostakowitsch zutiefst bewunderte. Der ausgeprägt „russische“ Tonfall der Sinfonie verweist auf diese Tradition und nicht einfach auf den sozialistischen Realismus im engeren Sinne.

Das Werk vertont gewissermaßen zentrale Stationen der Oktoberrevolution von 1917: Die vier Sätze gehen ohne Unterbrechung ineinander über und erzeugen den Eindruck eines kontinuierlichen, unaufhaltsamen Verlaufs. Die Musik schildert keine abstrakten Stimmungen, sondern orientiert sich an konkreten historischen Bildern. Der 1. Satz evoziert die Atmosphäre des vorrevolutionären Petrograds, geprägt von Unruhe und Erwartung. Optimismus, Entschlossenheit und militärischer Stolz werden von Bläserfanfaren und lautem Schlagzeug umgesetzt. Im 2. Satz schildert Schostakowitsch das Leben Lenins im Exil-Unterschlupf in Rasliw. Die Musik

wirkt angespannt nachdenklich, fast unheimlich. Dunkle Klangfarben dominieren, statt heroischer Stimmung herrschen Unsicherheit und innere Spannung, als würde sich etwas Entscheidendes ankündigen. Der 3. Satz (Aurora) wirkt wie ein musikalischer Sonnenaufgang. Die Stimmung ist reflektierend, fast meditativ, und gibt dem Hörer Zeit, die Ereignisse der vorherigen Sätze nachzuvollziehen. Oder spielt Schostakowitsch mit der Doppelbedeutung auch auf den Panzerkreuzer Aurora an, dessen Schuss aus der Bugkanone den Sturm auf das Winterpalais eröffnet, mit dem die Oktoberrevolution von 1917 begann? Noch über diese mögliche historische wie symbolische Doppeldeutung nachdenkend wird der Zuhörer in das Finale katapultiert, dessen heroische Klangwelt den Sieg der Revolution musikalisch zu feiern scheint. Auf den ersten Blick wirkt die Musik des 4. Satzes (Der Morgen der Menschheit) ungewöhnlich eindeutig, fast dokumentarisch, triumphal. Und doch klingen die Höhepunkte hohl und mechanisch, als würden sie einem äußeren Zwang folgen.

In dieser Spannung mag eine der zentralen Aussagen des Werks liegen: Die Sinfonie vollzieht Triumphgesten, ohne ihnen inneres Leben zu verleihen. Jubel erscheint als Pflichtübung, nicht als Ausdruck überzeugter Begeisterung. Für Hörerinnen und Hörer, die mit der russischen Opern- und Musiktradition vertraut sind, öffnen sich hier Assoziationsräume: an Szenen erzwungener Zustimmung, an historische Rituale, in denen Macht sich selbst bestätigt. Die Musik kommentiert nicht offen, aber sie stellt aus – und lässt das Ausgestellte inhaltslos erscheinen.

Schostakowitsch gelingt damit ein Balanceakt. Er schreibt ein Werk, das den offiziellen historischen Rahmen akzeptiert, ohne ihn emotional zu (er-)füllen. Die 12. Sinfonie ist weder offene Anklage noch affirmatives Denkmal. Sie wirkt vielmehr wie eine Chronik, die Distanz wahrt und gerade dadurch Fragen aufwirft. Geschichte erscheint als Abfolge von Ereignissen, nicht als verheißungsvolle Erzählung mit eindeutigem Ziel.

Im internationalen Kontext des Kalten Krieges gewinnt diese Haltung zusätzliche Bedeutung. Während in der Sowjetunion selbst instrumentale Musik kaum außerhalb ideologischer Erwartungen existieren konnte, entwickelte sich in den USA ein Musikleben, das bewusst auf Pluralität, Experiment und Gegenwärtigkeit setzte. Dort wurde Geschichte zunehmend nicht mehr monumental verklärt, sondern reflektiert, gebrochen, medial vermittelt. Werke wie John Adams’ über zehn Jahre später entstandene Oper *Nixon in China* zeigen einen grundlegend anderen Umgang mit politischem Stoff: Ereignisse werden als Inszenierungen betrachtet, Macht als Schauspiel, Erinnerung als wandelbarer Prozess.

Vor diesem Hintergrund wirkt Schostakowitschs Sinfonie wie ein steinernes Monument – von außen gesehen scheinbar eindeutig, innerlich betrachtet jedoch von Rissen durchzogen. Die Sinfonie verweigert einfache Antworten und zeigt, wie Musik unter politischen Bedingungen zugleich sprechen und schweigen kann. Gerade darin liegt ihre anhaltende Faszination.



■ In Kaiserslautern geboren, studierte **Trần Đình Lam** Dirigieren bei Mark Stringer und Uros Lajovic an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien und vertiefte seine Ausbildung durch Meisterkurse u. a. bei Jorma Panula, Daniel Harding, Péter Eötvös, Simon Halsey, Gijs Leenaars und Stefan Parkman.

Erste Engagements führten ihn als Assistent von Iván Fischer zum Budapest Festival Orchestra und zum Konzerthausorchester Berlin sowie als Assistent von Reinhard Goebel zur Bayerischen Kammerphilharmonie. 2014 bis 2021 war er als Chordirektor und Kapellmeister am Theater Kiel engagiert, wo er ebenfalls den Philharmonischen Chor Kiel leitete. Dort konnte er sich ein breites Repertoire erarbeiten und dirigierte neben Familienkonzerten auch Vorstellungen von Werken wie *Il viaggio a Reims*, *Sweeney Todd*, *My Fair Lady* und *Schwanensee*. Im Herbst 2016 folgte er einer Einladung ans Festspielhaus Baden-Baden und leitete dort die Kinderadaption von *L’Italiana in Algeri*. 2019 debütierte er beim Vietnam National Symphony Orchestra in Hanoi und eröffnete im Rahmen eines feierlichen Festaktes mit dem Rundfunkchor Berlin das Futurium.

Trần Đình Lam war Fellow Conductor am National Arts Center in Kanada, Stipendiat der Richard Wagner Stiftung Bayreuth, Preisträger des Schleswig-Holstein Musik Festivals und wurde beim Operettenwettbewerb für Junge Dirigenten in Leipzig mit dem Publikumspreis ausgezeichnet. Er lebt und arbeitet in Berlin und in der Prignitz, wo er sich seit 2024 mit „Prignitzbrot“ als Bäcker selbständig gemacht hat.

Das Berliner Sibelius Orchester dirigierte er im Winterprojekt 2023/24 zum ersten Mal und hat seit September 2025 längerfristig dessen Leitung übernommen.

Berliner Sibelius Orchester

Mitspielen?

Du beherrscht dein Instrument, möchtest viele nette Menschen kennenlernen und mit ihnen Musik machen? Dann kontaktiere bitte Kathrin: kathrin@sibeliusorchester.de

Das Orchester probt während des Semesters dienstags ab 19:15 Uhr. Weitere Informationen findest du auf unserer Website www.sibeliusorchester.de oder auf Facebook.

Danksagung

Das Berliner Sibelius Orchester dankt ganz herzlich den vielen Förderern, die unsere Proben und Konzerte möglich machen, insbesondere der Evangelischen Kirchengemeinde Berlin-Dahlem, der Katholischen Pfarrei St. Marien in Berlin-Friedenau, der Katholischen Schule Liebfrauen und dem Schillergymnasium in Berlin-Charlottenburg sowie radio3 des RBB. Herzlichen Dank auch an Juan Pechuan Ramirez für die tolle Probenarbeit.



Berliner Sibelius Orchester

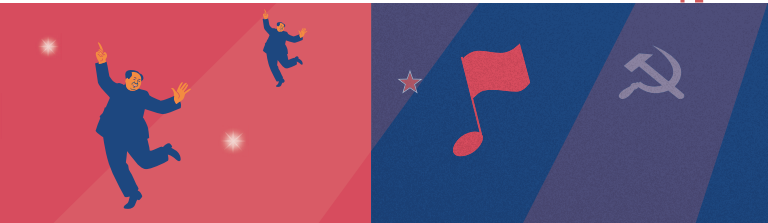


Sonntag, 18. Januar 2026, 15:30 Uhr
Philharmonie Berlin Großer Saal

John Adams The Chairman Dances und This is prophetic aus der Oper „Nixon in China“	Trần Đình Lam Dirigent
--	----------------------------------

Samuel Barber Knoxville: Summer of 1915 op. 24	Aphrodite Patoulidou Sopran
--	---------------------------------------

Dmitri Schostakowitsch
Sinfonie Nr. 12 (Das Jahr 1917) d-Moll op. 112



■ Rund 100 Konzerte in Berlin und Umgebung und Reisen nach Israel, Frankreich, Mexiko, Finnland und Kanada, zwölf Chefdirigenten sowie mehrere Hundert Mitspielerinnen und Mitspieler – das ist die Bilanz des Berliner Sibelius Orchesters nach über 40 Jahren seines Bestehens. Das einstige Jugend-Sinfonieorchester wurde 1980 von Andreas Peer Kähler gegründet, um sich besonders der Pflege skandinavischer Musik zu widmen.

Seither hat sich das Repertoire des Klangkörpers stetig erweitert, nicht zuletzt dank künstlerischer Impulse durch Dirigenten wie Vladimir Jurowski, Gernot Schulz, Werner Thärichen, Lukas Reinitzer, Marc Piollet, Oud Joffe, Henry Weit, Leo Siberski, Hermann Bäumer, Bernhard Epstein, Stanley Dodds und Simon Rössler. Zu Gast waren in den letzten Jahren u. a. Aurélien Bello, Elias Grandy, Catherine Larsen-Maguire, Andreas Wittmann, Mariano Domingo und Johannes David Wolff.

Erfahren Sie mehr auf unserer Website www.sibeliusorchester.de

und folgen Sie uns auf Facebook

Impressum
Texte: Hermann Meller (Adams und Barber); Christoph Dunmann (Schostakowitsch)
Übersetzungen: Hermann Meller (Liedtexte)
Redaktion: Imke Wartenberg · Grafik: Saskia Ziese, ArtAdventure.eu
Fotos: Peter Adamik (Berliner Sibelius Orchester), Pepe Lange (Trần Đình Lam), Daniel Nartschik (Aphrodite Patoulidou)

Berliner Sibelius Orchester e.V.
c/o Dr. Christian Müller-Götzmann, Strelitzer Str. 72, 10115 Berlin



John Adams (* 1947)
The Chairman Dances (Foxtrot for Orchestra)
und This is prophetic (Pat’s Aria) aus der Oper
„Nixon in China“

Samuel Barber (1910–1981)
Knoxville: Summer of 1915 op. 24

Adagio ma non troppo – Andante un poco mosso –
Allegro agitato – Allegretto – Meno mosso –
Come prima, un poco mosso

(Pause von ca. 20 Minuten)

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975)
Sinfonie Nr. 12 (Das Jahr 1917) d-Moll op. 112

- I. Revolutionäres Petrograd: Moderato – Allegro – Più mosso
- II. Rasiw: Adagio
- III. Aurora: Allegro
- IV. Die Morgenröte der Menschheit: Allegretto – Moderato

John Adams:
The Chairman Dances
Pat’s Aria aus „Nixon in China“

Ein Präsident der USA steigt aus dem Flugzeug und singt eine Arie. Der Große Vorsitzende Mao tanzt einen Foxtrott. Seine Frau, die heimliche Herrscherin Chinas, erscheint als Koloratursopran, assistiert von drei Sekretärinnen (das kennt man doch irgendwoher?). Außenminister und Sicherheitsberater singen im Duett. Und das Publikum ist begeistert. Wie geht das zu? Minimal Music macht’s möglich! Und zwar in Gestalt der Oper *Nixon in China* des Komponisten John Adams, Jahrgang 1947, der als einer der wichtigsten Komponisten der Minimal Music gilt. *Nixon in China* ist eine der wenigen zeitgenössischen Opern, die sich seit ihrer Uraufführung 1987 auf den Spielplänen der Welt gehalten haben. Doch mehr noch: sie erfreut sich anhaltender Beliebtheit beim Publikum – wie die Minimal Music überhaupt.

Minimal Music wurde in den 60er Jahren des letzten Jahrhunderts von Komponisten wie Steve Reich und Philip Glass entwickelt; John Adams ist sozusagen ein Minimalist der zweiten Generation. Der Erfolg der Minimal Music beruht darauf, dass sie in radikaler Abkehr von der seinerzeit vorherrschenden atonalen und seriellen Musik wieder auf Grundelemente der abendländischen Musik zurückgreift: auf Rhythmus und tonale Harmonik. Charakteristisch für Minimal Music ist nach den Worten von John Adams die Schaffung großer, ausdrucksvoller Strukturen durch die Repetition kleiner Elemente. Diese Musik hat ihre Wurzeln gleichermaßen im Jazz wie in der Musik der französischen Impressionisten und der russischen Moderne, und sie greift auch sonst ganz ungeniert auf traditionelle Formen und Techniken zurück, ohne jedoch irgendwie epigonal oder reaktionär zu wirken. Minimal Music galt und gilt vielen als Befreiung der Neuen Musik aus der atonalen Zwangsjacke, und zwar durch Komponisten, die nach dem Wort des Dirigenten Edo de Waart einfach „der Meinung waren, dass Musik nicht häßlich sein muss, um zeitgenössisch zu sein.“

Nixon in China hat den welthistorisch bedeutsamen Staatsbesuch des US-Präsidenten Richard Nixon in der Volksrepublik China 1972 zum Gegenstand. Auf den ersten Blick staunt man, dass ein Thema der Zeitgeschichte auf der Opernbühne reüssiert, zumal einige der Protagonisten – Präsident Nixon, Sicherheitsberater Kissinger, der Große Vorsitzende Mao und seine Frau Chiang Ching, treibende Kraft der verheerenden Kulturrevolution – den damaligen Opernbesuchern sicher nicht sympathisch waren. Dieser Erfolg von *Nixon in China* verdankt sich dem für die Minimal Music charakteristischen Aufgreifen bewährter musikalischer Formen, vertrauter Harmonien

und packender Rhythmen, deren sinnlicher Reiz sich dem Publikum unmittelbar erschließt. Dabei ist hier nichts bloße Stilkopie. *Nixon in China* ist im Grunde eine Opera Seria, aber in modernem Gewand, mit einer typischen Haupt- und Staatsaktion, deren Figuren Arien und Ensembles singen wie zu Mozarts Zeiten; doch all dies wird nicht dogmatisch, sondern spielerisch gehandhabt: im lustvollen Ausleben der wiedergewonnenen Freiheit, tonal zu komponieren, mit vollendeter Beherrschung des musikalischen Materials, und nicht zuletzt auch mit einem kräftigen Schuss Ironie, die die Protagonisten der Oper – die ja 1987 fast alle noch lebten – auf menschliches Maß reduziert, aber dadurch eben auch als Menschen erlebbar macht.

Das rund zwölfminütige Orchesterstück *The Chairman Dances* ist nach den Worten von John Adams so etwas wie eine Aufwärmübung für die Komposition von *Nixon in China*. 1985 hatte Adams von der Librettistin Alice Goodman das Szenario für den dritten Akt erhalten, und er konnte es nach eigenem Bekunden kaum erwarten, mit der Arbeit an der Oper zu beginnen. Da kam es gerade recht, dass er damals noch einen Kompositionsauftrag für das Milwaukee Symphony Orchestra zu erfüllen hatte. So entstand *The Chairman Dances* als eine Tanzszene für den Großen Vorsitzenden Mao und seine Frau Chiang Ching, die Teil einer surrealen Schlusszene der Oper sein sollte, in der Mao zunächst nur als zwölf Meter hohes Portrait an der Wand präsent ist. Der Partitur ist folgendes Szenario vorangestellt:

„Chiang Ching, besser bekannt als Madame Mao, platzt uneingeladen in das Staatsbankett herein. Zuerst sieht man sie dort stehen, wo sie den Kellnern am meisten im Weg ist. Nach ein paar Minuten holt sie eine Schachtel Papierlaternen hervor und hängt sie im Saal auf. Dann zieht sie sich aus bis auf ein langes Kleid, das vom Hals bis zu den Knöcheln hauteng anliegt und einen Schlitz an der Hüfte hat. Sie gibt dem Orchester ein Zeichen zu spielen und beginnt allein zu tanzen. Mao ist begeistert. Er steigt aus seinem Porträt herunter, und sie tanzen gemeinsam Foxtrott. Sie sind wieder in Yenan und tanzen zur Musik eines Grammophons ...“

„Melodien, bald schmeichelnd und sentimental, bald schwelgerisch und ausgreifend, schweben über einem lebhaften Gewebe aus energiegeladenen Motiven.“ So charakterisiert John Adams seine Musik zu dieser Szene. Auf einen bewegten ersten Abschnitt, in dem man unschwer die konfus hin und her eilenden Kellner erkennen kann, folgen Melodien, die man sich ohne weiteres in einem Foxtrott der 30er Jahre vorstellen könnte – nur dass in der Dance Band auch Ravel und Strawinsky mitspielen. Der nostalgische Charme dieser Musik reflektiert die Erinnerung der beiden Tänzer an ihre ersten gemeinsamen Jahre, aber auch die Vergangenheit

von Chiang Ching als Filmschauspielerin im glamourösen Shanghai der Vorkriegszeit. Am Ende des Stückes ist die imaginäre Grammophonplatte, zu deren Musik Mao und Chiang Ching tanzen, abgespielt, und man hört nur noch die Nadel in der Leerrille beim Auslaufen der Platte ...

Pat’s Aria ist das musikalische Zentrum der ersten Szene des zweiten Aktes von *Nixon in China*. Nach den politischen Gesprächen und dem Staatsbankett, die den Schwerpunkt des ersten Aktes bilden, folgt der Zuschauer nun Nixons Ehefrau Patricia, genannt Pat, bei der Absolvierung des Damenprogrammes – Besichtigung einer Volkskommune, des Sommerpalastes und der Ming-Gräber. Vor einer Halle des Sommerpalastes singt Pat Nixon eine Arie zu einem Text, dessen Sinn sich nicht unmittelbar erschließt, um es wohlwollend zu formulieren. Man muss hier wohl das erhebliche Maß von Doppelspiel und Ironie in Rechnung stellen, mit dem die Librettistin Alice Goodman beim Verfassen des Operntextes vorgegangen ist. Pat Nixon, gläubige Methodistin, aus einfachen Verhältnissen stammend, immer perfekt frisiert und mit dosierter Eleganz gekleidet, schon in der 50er Jahren zur „Mother of the Year“ und „Nation’s Ideal Housewife“ gekürt, galt damals als die Personifikation der „Frau an seiner Seite“ ohne eigenes Profil und wurde von der Presse nicht nur wegen ihres stoischen Lächelns „Plastic Pat“ genannt. Auf dieser Ebene wäre der Text ihrer Arie die Halluzination der „Idealen Hausfrau“, die von der Begegnung mit einer ihr völlig fremden Gesellschaftsordnung überfordert ist. Man kann in der Arie aber auch die Vision einer warmherzigen Frau sehen, die vor Menschen, die sie nicht versteht, die Möglichkeit einer besseren Zukunft für alle erkennt, und der nur die Metaphern verrutschen, weil sie nun einmal keine Dichterin ist. Am Ende ist wahrscheinlich beides richtig. Die Musik zu Pat’s Aria lässt diese Frage offen; sie changiert zwischen Vision und Halluzination in einer Weise, die typisch für die Minimal Music ist und zu der Faszination beiträgt, die von dieser Musik ausgeht.

Samuel Barber
Knoxville: Summer of 1915

Die lyrische Gesangsszene *Knoxville: Summer of 1915* aus dem Jahre 1947 ist die musikalisch-poetische Schilderung eines Sommerabends im Familienkreis aus dem Munde eines fünfjährigen Jungen. Sie gilt vielen als die „amerikanischste“ Musik Samuel Barbers und erweckt gerade in Amerikanern von jeher nostalgische Gefühle. Schon Eleanor Steber, die Sängerin der Uraufführung, bekannte: „Genau so war meine Kindheit in Wheeling, West Virginia!“. Leontyne Price meinte über das Werk: „Für mich als Südstaatlerin

drückt es alles aus, was ich über meine Herkunft weiß und über meine Mama und meinen Vater ... über meine Heimatstadt ... man riecht den Süden förmlich in diesem Stück.“

Samuel Barber schrieb *Knoxville: Summer of 1915* unter dem Eindruck einer tödlichen Erkrankung seines Vaters. In seiner bedrückten Stimmung fiel ihm ein Text in die Hände, den der Dichter James Agee 1938 erstmals veröffentlicht hatte. Agee verlor als Fünfjähriger seinen Vater durch einen Autounfall. Dieses traumatische Erlebnis hat der Dichter in seinem nachgelassenen Roman *A Death in the Family* verarbeitet. Der Text zu *Knoxville: Summer of 1915* hat einen der letzten Abende Agees mit seinem Vater zum Gegenstand; er wurde später dem Roman als Prolog vorangestellt.

Wohlgermerkt bleibt der Tod des Vaters in dem Text zu *Knoxville: Summer of 1915* unerwähnt. Er wird nur subtil angedeutet in dem Gebet des Kindes für seine Familie und in dem Gefühl der Verlorenheit, das sich durch den ganzen Text zieht. Samuel Barber freilich erkannte dieses versteckte Grundmotiv sofort. Seine künstlerische Reaktion war in seinen eigenen Worten „spontan und intensiv“ – er komponierte den geringfügig veränderten Text Agees in wenigen Tagen und widmete das Werk dem Andenken seines Vaters.

Die unmittelbare, nostalgische Wirkung von *Knoxville: Summer of 1915* ist umso bemerkenswerter, als sowohl der Text Agees als auch die Musik Barbers keineswegs kindlich-schlicht, sondern im Gegenteil höchst komplex sind. Die Dichtung Agees ist nicht als Erinnerung in der Vergangenheitsform gestaltet, sondern im Präsens als unmittelbares Erleben aus dem Munde des Kindes. Neben ganz kindlichen Wendungen („Eine ist meine Mutter, die gut zu mir ist. Einer ist mein Vater, der gut zu mir ist.“) steht eine Vielzahl von hochpoetischen Bildern, die unmöglich von einem Fünfjährigen stammen können. Der Partitur ist ein Satz Agees vorangestellt, der diesen scheinbaren Widerspruch auflöst: „Wir sprechen nun von Sommerabenden in Knoxville, Tennessee, in der Zeit, da ich dort lebte, so erfolgreich vor mir selbst als Kind getarnt.“ Das Ich, das da in einer warmen Sommernacht mit seinen Eltern und Verwandten auf Decken im Gras liegt, ist ein Dichter, der sich in den Körper eines Kindes zurückträumt, und zugleich ein Kind, das den Dichter in sich ahnt: als das Kind am Ende des Stückes zu Bett gebracht wird, erwacht in ihm die angstvolle Sehnsucht nach Selbsterkenntnis.

Samuel Barbers hat diese Synthese der Perspektiven des Dichters und des Kindes kongenial vertont. Seine Musik, die sich dem Text wie ein Handschuh anschmiegt, ist gleichermaßen eingängig und von äußerster harmonischer Differenziertheit, der eine ebenso farbige wie subtile Instrumentierung korrespondiert. Die „Gefühle eines Kindes von Verlassenheit, Ratlosigkeit und Fehlen von

Identität in jenen Grenzwelten zwischen Zwielight und Schlaf“, die Barber in Agees Text erkannte, werden in *Knoxville: Summer of 1915* unmittelbar erlebbar und zugleich verklärt durch die zeitlose Schönheit dieser Musik. Vielleicht liegt darin der Grund für die beglückende Wirkung, die das Stück von jeher auf Musiker wie Hörer ausübt.

■ Die in Thessaloniki geborene Sopranistin **Aphrodite Patoulidou** hat eine internationale Karriere an Opern wie dem Teatro Real Madrid, La Monnaie und der Berliner Staatsoper vorzuweisen, wo sie u. a. als Anne Trulove (*The Rake’s Progress*), Elle (*La Voix Humaine*), Belinda (*Dido and Aeneas*) und Susanna (*Le Nozze di Figaro*) auftrat. In bedeutenden Konzertsälen wie der Philharmonie Berlin oder dem Concertgebouw Amsterdam hat sie u. a. Brittens *Les Illuminations*, Mahler 4 und Viviers *Lonely Child* gesungen. Zusammenarbeitet hat sie etwa mit Kirill Petrenko, Barbara Hannigan, Antonello Manacorda, Dalia Stasevska und Christian Reif, mit Sasha Waltz und Pierre Audi sowie u. a. dem Cleveland Orchestra, dem Concertgebouw Amsterdam, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, den Göteborger Symphonikern, den Münchner Philharmonikern, dem SWR Symphonieorchester und dem Danish Radio Symphony Orchestra. Kürzlich war sie mit dem London Symphony Orchestra auf Tournee durch die renommiertesten Konzertsäle Europas. In der Saison 25/26 kehrt Aphrodite an die Staatsoper Berlin zurück und hat Debüts an der Niederländischen Nationaloper, bei Les Talens Lyrique und gibt Konzerte u.a. mit Tokyo Symphony und Helsinki Philharmonic Orchestra. Mit dem Berliner Sibelius Orchester führte sie bereits im Winter 2025 das Verdirequiem in der Philharmonie auf.



Konzertausblick

■ Dienstag, 23. Juni 2026, 20 Uhr
Philharmonie Berlin

Leoš Janáček: Das schlaue Füchlein – Suite (1937er Version)
· Igor Strawinsky: Feuervogel – Suite (1919er Version), K010c
· Nino Rota: La Strada – Suite dal balletto

Dirigent: Trần Đình Lam