

18., 19. und 20. Mai 2018
Semperoper

10. SYMPHONIEKONZERT

Christian

THIELEMANN

Denis

MATSUEV



SÄCHSISCHE
STAATSKAPELLE
DRESDEN



18., 19. und 20. Mai 2018
Semperoper

10. SYMPHONIEKONZERT

Christian

THIELEMANN

Denis

MATSUEV

Kunst zählt zu den wichtigsten Kulturgütern unserer Gesellschaft und setzt immer wieder neue Impulse, die uns inspirieren und zum Nachdenken anregen. Wir freuen uns daher ganz besonders, als Partner der Semperoper Dresden Kunst und Kultur zu fördern und so einen Beitrag leisten zu können.

VOLKSWAGEN

AKTIENGESELLSCHAFT



10. SYMPHONIEKONZERT

FREITAG	SAMSTAG	SONNTAG	SEMPEROPER
18.5.18	19.5.18	20.5.18	DRESDEN
20 UHR	11 UHR	20 UHR	

Christian Thielemann **Dirigent**

Denis Matsuev **Klavier**

Schöpferische Gipfel

»Die Kirschen werden hier nicht süß«, spielt Brahms gegenüber Freunden auf den herben Charakter seiner vierten Symphonie an – was kaum darüber hinwegtäuscht, dass es sich hier um einen der wichtigsten und ausgefeiltesten Beiträge innerhalb der Gattung handelt. Das beharrliche, immerhin dreißigjährige Schürfen am Material lässt in Liszts zweitem Klavierkonzert die Intuition zur Konzentration gerinnen, so wie auch der geheimnisvolle Hornruf zu Beginn von Webers 1826 entstandener »Oberon«-Ouvertüre.

PROGRAMM

Carl Maria von Weber (1786-1826)

Ouvertüre zu »Oberon«

Adagio sostenuto – Allegro con fuoco

Franz Liszt (1811-1886)

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 A-Dur

Adagio sostenuto assai – Allegro agitato assai –

Allegro moderato – Allegro deciso –

Marziale, un poco meno allegro – Allegro animato

PAUSE

Johannes Brahms (1833-1897)

Symphonie Nr. 4 e-Moll op. 98

1. Allegro non troppo

2. Andante moderato

3. Allegro giocoso

4. Allegro energico e passionato – Più Allegro

Kostenlose Konzerteinführungen jeweils 45 Minuten vor Beginn
im Opernkeller der Semperoper



Christian Thielemann

CHEFDIRIGENT DER
SÄCHSISCHEN STAATSKAPELLE DRESDEN

Die Saison 2017/2018 ist Christian Thielemanns sechste Spielzeit als Chefdirigent der Sächsischen Staatskapelle Dresden. Über Stationen an der Deutschen Oper Berlin, Gelsenkirchen, Karlsruhe, Hannover und Düsseldorf kam er 1988 als Generalmusikdirektor nach Nürnberg. 1997 kehrte der gebürtige Berliner in seine Heimatstadt als Generalmusikdirektor der Deutschen Oper Berlin zurück, bevor er das gleiche Amt von 2004 bis 2011 bei den Münchner Philharmonikern innehatte. Neben seiner Dresdner Chefposition ist er seit 2013 Künstlerischer Leiter der Osterfestspiele Salzburg, deren Residenzorchester die Staatskapelle ist. Intensiv widmete er sich den Komponistenjubilaren Wagner und Strauss. Aber auch Werke von Bach und Henze, Rihm und Gubaidulina dirigierte er am Pult der Staatskapelle Dresden. Zudem leitete er Neuproduktionen u. a. von »Manon Lescaut«, »Elektra« und »Der Freischütz«. Bei den Osterfestspielen Salzburg dirigierte er u. a. »Parsifal«, »Arabella«, »Otello«, »Die Walküre« und »Tosca«. Eine enge Zusammenarbeit verbindet ihn mit den Berliner und Wiener Philharmonikern sowie mit den Bayreuther Festspielen, die er seit seinem Debüt im Sommer 2000 (»Die Meistersinger von Nürnberg«) alljährlich durch maßstabsetzende Interpretationen prägt. Von 2010 an war er musikalischer Berater auf dem »Grünen Hügel«, im Jahr 2015 wurde er zum Musikdirektor der Festspiele ernannt. Im Zuge seiner vielfältigen Konzerttätigkeit folgte er Einladungen der großen Orchester in Amsterdam, London, New York, Chicago und Philadelphia und gastierte außerdem in Israel, Japan und China.

Christian Thielemanns Diskographie als Exklusivkünstler der UNITEL ist umfangreich. Zu seinen jüngsten Einspielungen mit der Staatskapelle zählen u. a. die Aufnahmen der Symphonien Nr. 3, 4 und 1 von Anton Bruckner sowie die Symphonien und Solokonzerte von Johannes Brahms. Mit den Wiener Philharmonikern legte er eine Gesamteinspielung der Symphonien Beethovens vor. Er ist Ehrenmitglied der Royal Academy of Music in London sowie Ehrendoktor der Hochschule für Musik »Franz Liszt« Weimar und der Katholischen Universität Leuven (Belgien). 2015 erhielt er den Richard-Wagner-Preis der Richard-Wagner-Gesellschaft der Stadt Leipzig. Im Herbst 2017 wurde sein Vertrag als Chefdirigent der Staatskapelle Dresden bis 2024 verlängert.





Denis Matsuev

CAPELL-VIRTUOS 2017 | 2018

DER SÄCHSISCHEN STAATSKAPELLE DRESDEN

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

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

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

Carl Maria von Weber

* 18. oder 19. November 1786 in Eutin

† 5. Juni 1826 in London

Ouvertüre zu »Oberon«

Adagio sostenuto – Allegro con fuoco

ENTSTEHUNG

Anfang April 1826

URAUFFÜHRUNG

12. April 1826 in der Covent Garden Opera, London unter Webers Leitung

BESETZUNG

2 Flöten, 2 Oboen,
2 Klarinetten, 2 Fagotte
4 Hörner, 2 Trompeten,
3 Posaunen, Pauken
und Streicher

DAUER

ca. 10 Minuten

»EINE GLÜCKLICHE INDIVIDUALISIERUNG DES TONSTÜCKES«

Webers »Oberon«-Ouvertüre

Die Schwindsucht lässt ihm kaum noch Zeit. Webers Wille, seiner Familie noch möglichst viele Mittel für ein einigermaßen gesichertes Leben zu hinterlassen, drängt ihn, im Sommer 1824 einen gut bezahlten Auftrag für die Covent Garden Opera in London anzunehmen. Außerdem hofft er auf weitere Einnahmen durch dortige Konzerte. Die Wahl des Opernstoffes fällt auf »Oberon«, der auf Christoph Martin Wielands gleichnamiger Verserzählung beruht sowie auf Motiven aus Shakespeares »Sommernachtstraum«. Im Frühjahr 1825 beginnt Weber in Dresden mit der Arbeit, die sich zunächst bis in den September hineinzieht. Während dieser Zeit notiert er in sein Tagebuch: »Schlechte Nacht. sehr unwohl. Schweiß. – Abends wieder Fieber. – Unwohl, nichts tun können.« Anfang Dezember reist er nach Berlin, um dort seine »Euryanthe« einzustudieren und unter seiner Leitung aufzuführen. Trotz eines »vollständigen und glänzendsten Triumph[s], den je ein Componist in Berlin feierte«, so Weber an seine Frau, fühlt er sich dem Zusammenbruch nahe. Als er von der anstehenden strapaziösen Reise nach London redet, entgegnet er der wohlmeinenden Warnung: »Ich erwerbe in England ein gut Stück Geld, das bin ich meiner Familie schuldig, aber ich weiß sehr gut – ich gehe nach London, um da – zu sterben.« Noch kurz vor Abreise bittet ihn der Hofrat Böttiger in Dresden auf Drängen von Webers Frau, die Fahrt nicht anzutreten. Die Antwort erfolgt prompt: »Böttiger, das ist



all' gleich! Ob ich reise, oder nicht reise, ich bin in einem Jahr ein todter Mann. Wenn ich aber reise, haben meine Kinder zu essen, wenn der Vater todt ist, während sie verhungern, wenn ich bleibe. Was würden Sie thun an meiner Stelle?» Am 11. Februar 1826 stellt er den Entwurf zum Finale des dritten Aktes des »Oberon« fertig, am 15. Februar nimmt er nach einer »Freischütz«-Vorstellung in der Dresdner Oper Abschied von seiner Kapelle und bricht am nächsten Morgen nach England auf – ein Weggang für immer. Nach einem mehrtägigen Zwischenstopp in Paris erreicht er Anfang März die britische Kapitale. In beiden Hauptstädten erfährt Weber ein höchstes Maß an Bewunderung, was ihn veranlasst, seiner Frau Caroline zu schreiben: »An Lüttichau [Generaldirektor der Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle und des Hoftheaters] alles Achtungsvolle, nach meiner Oper schreibe ich ihm gewiß, sage ihm, daß mich die ganze Welt ehrt – nur mein König nicht.« Am 9. März beginnt er mit der Einstudierung des »Oberon«. Über sein Befinden berichtet Weber seiner in Dresden weilenden Frau Caroline ausführlich: »Da habe ich den ganzen Vormittag Noten fabrizirt, und muß zu meiner Erholung ein bisschen mit der Weibe plaudern, obwohl ich ihr eigentlich Nichts zu erzählen weiß, als das alte Lied von der Sehnsucht nach Hause, zu der Mukkin [Kosename für Caroline] und zur Ruhe etc. Passe gar nicht mehr in die Welt! Mein Gott, wenn ich bedenke, wie überschwenglich glücklich und in Wonne schwimmend Tausende an meiner Stelle wären, so bin ich doppelt betrübt, daß es mir versagt ist, all' das Herrliche auch zu genießen. Wo ist der frohe, kräftige Lebensmuth hin, den ich sonst hatte? Freilich kann ich nichts dafür, es ist rein körperlich, und so lange ich mich nicht wieder eines recht freien Gesundheits Gefühles erfreuen kann, so lange giebt es auch keine wahre Freude für mich. Dieses ewig ängstliche Beobachten meiner Selbst, Vermeiden etc., ist gar zu störend. Und dabei das Wunderliche, daß ich eigentlich wieder Alles besitze, was zur Gesundheit gehört, ich schlafe gut, esse und trinke mit wirklichem Appetit, das a.b.c. ist in Ordnung. Aber da ist diese abscheuliche Kurzathmigkeit, dieses krampfhaft angegriffene Wesen, bei der geringsten Veranlassung durch den ganzen Körper.« Weber muss noch weiter arbeiten. Zwei Wochen vor der »Oberon«-Premiere entstehen einige weitere Arien sowie ein Chor. Am 9. April ist schließlich auch die Ouvertüre beendet – drei Tage vor der umjubelten Uraufführung. »Das Glänzende und Rührende eines solchen Triumphes ist nicht zu beschreiben«, berichtet Weber erleichtert nach Hause, »wie ich ins Orchester trat, erhob sich das ganze Haus und ein unbeschreiblicher Jubel, Vivat- und Hurrarufen, Hüte und Tücherschwenken empfing mich und war kaum wieder zu stillen.« Nicht nur sämtliche Solonummern muss er zweimal dirigieren, sondern auch die Ouvertüre. Ein voller Erfolg für ein romantisches Heldengedicht um Ritter,



Letztes Ölporträt Carl Maria von Webers, 1826 in London von John Cawse



Sir Joseph Noel Paton, Der Streit zwischen Oberon und Titania, Gemälde von 1847

gute Geister und Gestalten aus dem Morgenland. Die Oper spielt im Jahre 806 im Feenreich sowie in Frankreich, Bagdad und Tunis. Ein Potpourri aus Zeiten der Kreuzritter mit Einlassungen in die Welt der Sagen und Erzählungen. Elfen, Meermädchen, ein persischer Prinz, der Emir von Tunis, Seeräuber, Karl der Große sowie Haremswächter, Gärtner, Sklaven und Nymphen bevölkern die Szene und zeigen das Werk als großangelegtes Spektakel. Aus dem Reich der Elfen stellen Oberon und Titania die Liebe und Treue des Ritters Hüon von Bordeaux und Rezas, der Tochter des Kalifen, auf die Probe. Oberon überreicht Hüon ein Zauberhorn, das ihn vor Gefahren schützt, sobald es ertönt. Weber setzt das aufstrebende Terzmotiv gleich an den Anfang seiner Ouvertüre. Im ersten Band seiner 1891 erschienenen »Wagner-Enzyklopädie« schreibt der Wagnerforscher Carl Friedrich Glasenapp: »Man kann Weber die Erfindung einer neuen Gattung der Ouvertüre, der der ›dramatischen Phantasie‹, zusprechen, von welcher die Ouvertüre zu ›Oberon‹ eines der schönsten Erzeugnisse ist. Dieses Tonstück ist von sehr wichtigem Einfluß auf die Richtung der neueren Komponisten geworden ... Die in der Ouvertüre bereits verwen-

deten Motive der Oper, der Ruf des Zauberhornes, als beziehungsweise aus der Klangwelt in das Leben sich erstreckender musikalischer Zug, dienen hier ... gewissermaßen als Merkmale zur Orientierung auf einem spezifischen Terrain menschlicher Handlungen, als wirkliche Berührungspunkte der dramatischen mit der musikalischen Bewegung, und vermitteln somit eine glückliche Individualisierung des Tonstückes.« Klanglich wie melodisch gelingt Weber in der Tat ein reizvolles Orchesterstück. Nach zweimaligem Rufen des Horns schwebt in flackernden Holzbläserfiguren die Menge der Elfen herbei. Wie von fern hallen Hörner und Trompeten mit leisen Marschrhythmen in die entrückte Stimmung. Violinen und Bratschen übernehmen die huschenden Elfenfiguren. Ein unvermittelter Orchesterschlag verändert freilich die geheimnisvolle Szene. Das energische Thema des Allegro con fuoco zeichnet den Ritter Hüon nach, unterbrochen von dem Treiben des munteren Völkchens um Oberon. Aus einem Moment der Verschattung heraus erwächst Rezas zarter Gesang, der immer mehr anschwillt und schließlich in ein triumphierendes Preislied auf die Liebe mündet. Um die Welt des Orients in der Geschichte von »Oberon« adäquat wiederzugeben, arbeitet Weber originale arabische Themen ein, die er wissenschaftlichen Abhandlungen entnimmt. Oberons aufsteigender Hornruf stammt beispielsweise aus einem ägyptischen Marsch und einem türkischen Tanz. Andererseits scheint ihn seine Erfindungskraft aus dem Zustand der körperlichen Schwäche zu entreißen. Die Feenwelt erfasst Weber jedenfalls mit einer schillernden Leichtigkeit, die geradezu stilbildend wirkt. Kein Geringerer als Mendelssohn lässt sich von ihr inspirieren. Außerdem stehen sich Orient und Feenwelt leitmotivisch gegenüber – eine Technik, die wiederum einen hörbaren Eindruck bei Wagner hinterlässt. Das musikalische Treiben wird von Weber in eine Instrumentierung verpackt, die sich auf dem Höhepunkt ihrer Kunst zeigt. Mit spezifischen Stimmungen findet der Komponist zu einer reichen orchestralen Ausdrucksvielfalt. Nie zuvor hat Weber die Klangfarben der Holzbläser so erkennbar in den Dienst einer Malerei und Charakterisierung gestellt und sie gleichzeitig so zwanglos in eine musikalische Einheit eingefügt.

Leben als ungebrochenes Ganzes, das mit seinen Flügelschlägen in die Welt der Fantasie sich selbst erhebt? Nur wenige Wochen nach der »Oberon«-Uraufführung verstirbt Weber entkräftet in London. Die Macht der Erfindung, die ihn die Geschichte des »Oberon« musikalisch erschließen lassen, erlischt, ohne dass Weber die Seinen in Dresden nochmals wiedersieht. Erst 1844 veranlasst Richard Wagner die Überführung von Webers sterblichen Resten, die seither auf dem Alten Katholischen Friedhof in Dresden ruhen.

ANDRÉ PODSCHUN



Franz Liszt

* 22. Oktober 1811 in Raiding, Burgenland

† 31. Juli 1886 in Bayreuth

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 A-Dur

Adagio sostenuto assai – Allegro agitato assai –

Allegro moderato – Allegro deciso –

Marziale, un poco meno allegro – Allegro animato

ENTSTEHUNG

mit zahlreichen Unterbrechungen von 1830 bis 1861

URAUFFÜHRUNG

am 7. Januar 1857 in Weimar
unter Leitung des Komponisten,
Solist: Hans von Bronsart

BESETZUNG

Soloklavier | 3 Flöten, 2 Oboen,
2 Klarinetten, 2 Fagotte,
2 Hörner, 2 Trompeten,
3 Posaunen, Tuba, Pauken,
Schlagzeug und Streicher

DAUER

ca. 22 Minuten

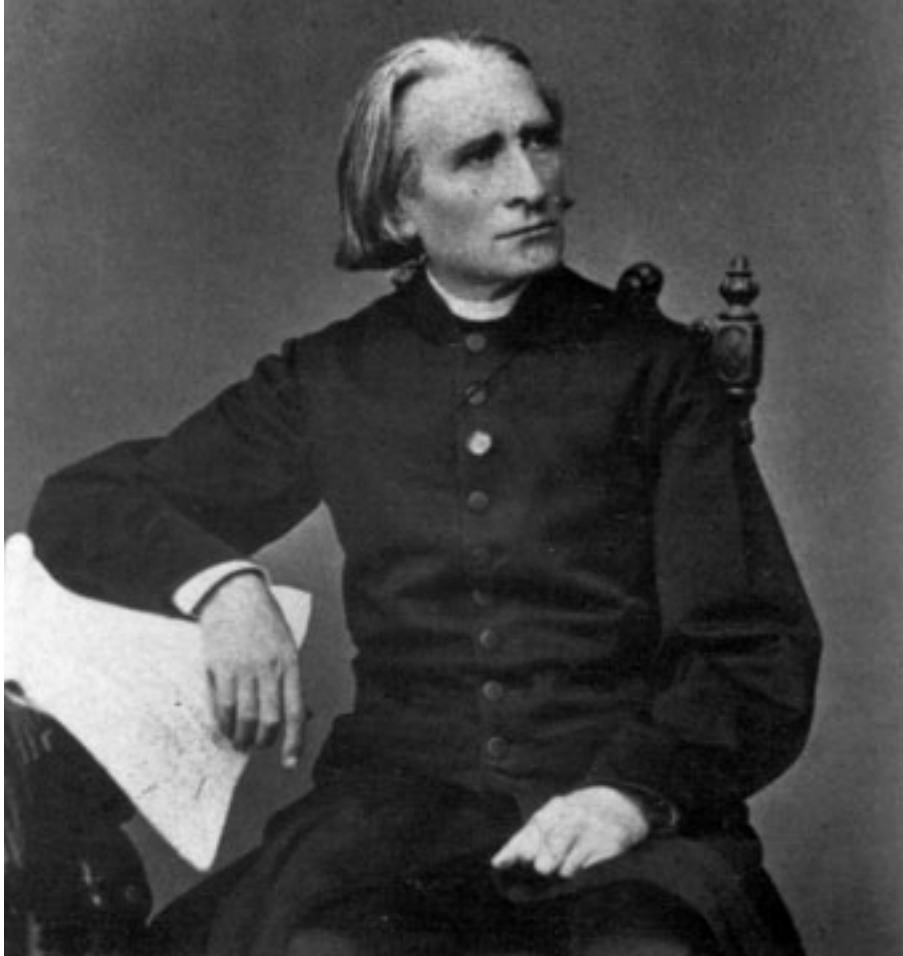
»KEIN STILLER KLAVIERSPIELER FÜR RUHIGE STAATSBÜRGER UND GEMÜTLICHE SCHLAFMÜTZEN«

Lissts zweites Klavierkonzert

In seinem Artikel »Zur Stellung der Künstler« von 1835 zitiert Franz Liszt eine Äußerung des französischen Moralisten Jean de La Bruyère: »Alles ist bereits gesagt, und man kommt, seit es sieben-tausend Jahre lang Menschen, und zwar denkende Menschen, gibt, mit Neuem zu spät.« Liszt erlaubt sich zu bemerken, dass, wenn alles bereits gesagt sei, »man darum doch keineswegs berechtigt wäre, hieraus den Schluß ziehen zu wollen, daß auch alles gehört und verstanden sei«. Die Menge hätte kaum eine leise Ahnung von den einfachsten Begriffen aus Politik wie Philosophie oder den schönen Künsten, ebenso zögen die größten Wahrheiten an den Befähigten und Gelehrten vorüber. Es ist die Bestandsaufnahme einer Zeit, in der man sich gegenseitig kaum noch wahrnimmt, geschweige denn sich der Mühe unterzieht, den Geist des anderen zu ergründen.

Will man die kommunikativen Barrieren überwinden, spielt Musik schon immer eine große Rolle. Doch wie steht es um den Zustand eines Austauschs, der bislang in eingeübten Gesten verharrete? Da mit den Werken Beethovens zwar alles gesagt, aber nicht alles gehört ist, suchen viele schöpferische Tonkünstler auf dem Feld der Symphonie und des Konzerts nach neuen Formen einer Annäherung. Noch 1839 schreibt Robert Schumann: »Wir müssen getrost den Genius abwarten, der uns in neuer glänzender Weise zeigt, wie das Orchester mit dem Klavier zu verbinden sei, daß der am Klavier Herrschende den Reichtum seines Instruments und seiner Kunst entfalten könne, während das Orchester dabei mehr als das bloße Zusehen habe und mit seinen mannigfaltigen Charakteren die Szene kunstvoller durchwebe.« Nicht nur die Interpreten wollen geködert sein, sondern auch die Werke. Wenn Spielen als eine Versuchsanordnung gilt, um das Leben zu übertreffen oder die Dinge in eine andere Ordnung zu rücken, dann zeigt Schumanns Rede von »mannigfaltigen Charakteren«, wohin die Reise geht. Es sind nicht unbedingt die formalen Strukturen, die neu gedacht werden. Eher wird der Hörer mit einer Neubelebung melodischer Gesten, rhythmischer





Franz Liszt, 1866 in München

Gestalten und harmonischer Wendungen konfrontiert. Es geht um eine Neuausrichtung des musikalischen Sprachmaterials, um poetische Äußerung. 1855 schreibt Liszt: »In der Programmmusik ist Wiederkehr, Wechsel, Veränderung und Modulation der Motive durch ihre Beziehung zu einem poetischen Gedanken bedingt. Hier ruft nicht ein Thema formgesetzlich das andere hervor, hier sind die Motive nicht Folge stereotyper Annäherungen oder Gegensätze von Klangfarben, und das Kolorit als solches bedingt nicht die Gruppierung der Ideen. Alle exklusiv musikalischen Rücksichten sind, obwohl keineswegs außer Acht gelassen, denen der Handlung des gegebenen Subjekts untergeordnet ... Der Künstler, der dieser Gattung von Kunstwerken den Vorzug gibt, genießt

den Vorteil, alle Affekte, die das Orchester mit so großer Gewalt auszudrücken vermag, an einen poetischen Vorgang anknüpfen zu können.« Es entsteht der Eindruck, als zielte Liszt nicht in erster Linie auf den Begriff der Programmmusik, sondern auf die Einbindung der Poesie in die musikalische Diktion: »Die unbestimmten Eindrücke der Seele werden durch einen exponierten Plan, der hier vom Ohre, ähnlich wie ein Bilderzyklus vom Auge, aufgenommen wird, zu bestimmten Eindrücken erhoben.« Die Reihung von Ausdruckscharakteren zeigt sich als Folge von poetischen Gedanken und Bildern, ohne ihre Bedeutung näher zu erfassen. Doch liefert Liszts individuelle Zusammenstellung, mag sie nicht vollauf typengerecht erscheinen, auch da eine »sprechende Bestimmtheit« (Richard Wagner), wo sie sich rein musikalisch äußert.

»Mannigfaltige Charaktere«

Seine Klavierkonzerte jedenfalls lassen sich nur schwer ihrer Gattungstradition zuordnen. Vielmehr erinnern sie an symphonische Dichtungen mit einer hinzugefügten Solostimme als »poetisches Subjekt«. Nicht zufällig bezeichnet Liszt sein zweites Klavierkonzert ursprünglich als »Concert symphonique«. Die Verschmelzung von Gattungen führt, so die Absicht, zu einer Weitung der Ausdrucksmöglichkeiten. Liszt lauscht in die zahlreichen Register des Orchesters hinein. Ohne vorbereitende Klänge setzt das Werk ein. Verhangen, träumerisch klingen die ersten Takte. Schwebend tönt ihre Harmonik, mediantisch verschattet in einer neapolitanisch anmutenden Konstruktion. Die erste Klarinette als Melodiestimme spielt dazu eine absteigende chromatische Linie und fängt so die harmonische Spreizung mit kleinen Tonschritten auf. Nach dem melodischen Abstieg zum lehrbuchmäßigen Halbschluss steigt die Linie wieder auf, um in der Tonhöhe anzukommen, woher die Entwicklung ihren Anfang nahm. Es scheint, als spielte Liszts intendierte Ausgewogenheit auf die Klassiker in Weimar an, wo das Werk aus seinen frühen Pariser Ursprüngen in den 1830er Jahren später wieder vom Komponisten hervorgeholt wird. Wie um dieses Thema zu bestärken, wird es wiederholt und vom Klavier in gebrochenen Dreiklängen klanglich aufgefächert. Sanft und wohlklingend (»dolce armonioso«) lautet Liszts Vorgabe. Auch die Streicher kommen jetzt zum Einsatz. »Con sordino« (gedämpft) liefern sie einen sphärischen Klangteppich, der den lyrischen Grundton restlos in eine entrückte Stimmung hebt. Träumend gibt sich auch die Hornkantilene, begleitet von einer delikate perlenden Sechzehntelkette im Klavier. Getragen von einem kammermusikalischen Esprit befinden sich beide Partner in einem Gespräch, ohne jedoch zu einem Schluss zu kommen. In die offene Atmosphäre tritt die Oboe



hinzu, die nun die Kommunikation mit dem Klavier übernimmt, bis sich das Solocello alternierend dazugesellt. Schrittweise verändert Liszt das Klangregister und fügt bis zum Einsatz der Flöte Farbe um Farbe hinzu. Die Entwicklung wird durch eine Kadenz im Klavier aufgelöst, in der sich nun ein zweiter Themenkomplex ankündigt. Sein heroischer Zugriff setzt sich vom lyrischen scharf ab. Dabei bleibt unklar, ob sich hier nach einer langsamen Einleitung erst eigentlich das erste Thema präsentiert oder aber die klassische Reihenfolge 1. Thema markantbewegt, 2. Thema lyrisch-langsam vertauscht wird. Liszt experimentiert mit den Formteilen. Nicht selten setzt er sie einer Doppeldeutigkeit aus, die eine Relativierung der Form zur Folge hat. Die Konsequenz ist ein fantasieartiger oder rhapsodischer Gesamteindruck. Gegenüber dem Ganzen bekommt das Einzelne ein stärkeres Gewicht und suggeriert eine gewisse Extravaganz. So jedenfalls exponiert sich der Anfang des zweiten Teils, ein Allegro im Gewand eines Scherzos. Auch wenn die metrische Behandlung geordnet erscheint, bricht doch eine rhythmische Eigenwilligkeit durch, die in der Gegenüberstellung von Klavier und Orchester noch deutlicher zu Tage tritt. Die kurze Kadenz am Ende des Teils blickt in ihren Dreiklangsbrechungen augenscheinlich zurück. Gleichzeitig stellt sich heraus, dass die Thementaufstellung des Klavierkonzerts damit abgeschlossen ist. Die folgenden vier Teile bedienen sich alle aus dem vorangestellten Material, so auch der in den Streichern dicht gesetzte, gesangliche Beginn des dritten Teils, der dem zweiten Thema des zweiten Teils entlehnt ist. Im vierten Teil kommt es zu einer Synthese des Themenvorrats aus dem ersten und zweiten Teil. Wenn man will, kann man hier eine Durchführung erkennen, bevor es im fünften und sechsten Teil zu einer Themenwiederholung der ersten beiden Teile kommt, allerdings mit dem Unterschied, dass die vier thematischen Elemente vom ersten und zweiten Teil nun vertauscht in Erscheinung treten. Andererseits zeigt sich in der Anordnung der einzelnen Teile (mit Ausnahme des vierten) die Typologie traditioneller Symphoniesätze: der erste Teil pendelt unentschieden zwischen langsamer Einleitung oder erstem Satz mit »vertauschten« Themen, der zweite Teil nähert sich einem Scherzo, der dritte einem langsamen Stück und der fünfte und sechste einem Finale mit abschließender Coda.

Dennoch scheint die Formanalyse nicht unbedingt weiterführend. Trotz der thematischen Kohärenz dominiert der Eindruck einer rhetorisch bedingten Gliederung. Es liegt nahe, diesen Umstand auf die langwierige Entstehungsgeschichte des Werks zurückzuführen. Immerhin beginnt Liszt das Klavierkonzert in den Jahren 1830 bis 1839, nimmt die Arbeit 1849 wieder auf, legt sie weg, holt sie 1853 und 1857 wieder raus, um sie 1861, vier Jahre nach der offiziellen Uraufführung in Weimar, endlich



Franz Liszt am Flügel, Zeichnung von Sir Hubert von Herkomer

abzuschließen – ein Prozess von dreißig Jahren. Gewiss, die Lesart bezieht sich auf eine rein äußerliche Chronologie. Doch mag sich darin auch Liszts Wesen spiegeln. Manches in seiner Natur scheint auch dann überraschend und unerwartet, wenn der Anschein des Bekannten sich einstellt. Liszts Interesse, sich mit den drängenden Fragen seiner Zeit zu beschäftigen, lässt ihn mit vielem in Berührung kommen. Im zehnten und letzten seiner »Vertrauten Briefe an August Lewald« schreibt Heinrich Heine 1837 über den Rastlosen: »Der Himmel weiß! in welchem Geistesstall er sein nächstes Steckenpferd finden wird. Aber lobenswert bleibt immer dieses unermüdliche Lechzen nach Licht und Gottheit, es zeugt von seinem Sinn für das Heilige, für das Religiöse. Daß ein so unruhiger Kopf, der von allen Nöten und Doktrinen der Zeit in die Wirre getrieben wird, der das Bedürfnis fühlt, sich um alle Bedürfnisse der Menschheit zu kümmern, und gern die Nase in alle Töpfe steckt, worin der liebe Gott die Zukunft kocht: daß Franz Liszt kein stiller Klavierspieler für ruhige Staatsbürger und gemütliche Schlafmützen sein kann, das versteht sich von selbst.« Der unbedingte Wille, der seine Werke trägt, unterstreicht Heines Beobachtung, dass Liszt kein stiller Schaffender für die Stillen im Lande ist. Die Auseinandersetzung mit dem Geist seiner Zeit treibt ihn an die Spitze der Neudeutschen Schule, von der man zumindest sagen kann, dass sie um zeittypische Haltungen in Fragen des musikästhetischen Empfindens nicht verlegen ist.

ANDRÉ PODSCHUN



Johannes Brahms

* 7. Mai 1833 in Hamburg

† 3. April 1897 in Wien

Symphonie Nr. 4 e-Moll op. 98

1. Allegro non troppo
2. Andante moderato
3. Allegro giocoso
4. Allegro energico e passionato – Più Allegro

ENTSTEHUNG

Sommer 1884 (erster und zweiter Satz) und 1885 (vierter und dritter Satz) in Müritzschlag auf der steirischen Seite des Semmering

URAUFFÜHRUNG

25. Oktober 1885 in Meiningen (Herzogliche Hofkapelle unter der Leitung des Komponisten)

BESETZUNG

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

DAUER

ca. 42 Minuten

VON SAUREN KIRSCHEN

Brahms' vierte Symphonie

»Ich bin so sehr geneigt«, heißt es in einem Brief von Johannes Brahms aus dem Jahr 1884, »meine fruchtbaren, leicht schreibenden, schnellfertigen Kollegen zu beneiden. Ich nehme gerne an, dass sie nicht des Konversationslexikons wegen schreiben, sondern aus derselben Notwendigkeit, aus denselben Gründen wie ich – also den besten. Wie oft schreibt so einer fröhlich sein *Fine*, das doch sagt: ich bin fertig mit dem, was ich auf dem Herzen habe! Wie lange kann ich das Kleinste fertig mit mir herumtragen, ehe ich ungern dies fertig zugebe!« Als sich Brahms an den Freund und Förderer Hans von Bülow wendet, arbeitet er an seiner vierten Symphonie. Aus den Zeilen sprechen Zweifel, ob das, was er in Musik setzt, seinen Ansprüchen auch genügt. Brahms begreift Komponieren in seiner ursprünglichen Bedeutung: als ein Zusammenfügen zu einer tragfähigen Textur, weniger als Verkettung eleganter, erfolgversprechender Melodien. Die Macht der Fantasie drückt sich bei ihm durch die Fähigkeit zu einer Kombinatorik aus, die das Ausgangsmaterial fortwährend im Blick hat. Brahms geht es um Verdichtung. Seine Ambition: alles hängt mit allem zusammen. Die Bemerkung, lange das Kleinste fertig mit sich herumzutragen, zeigt Brahms' mikroskopisches Agieren, sein ausdauerndes Vordringen in atomische Zellen, aus deren Gesamtheit eben jene Dichte erwächst, die manchem seiner Zeitgenossen schon früh auffällt. Im Umfeld der Berliner Erstaufführung der Vierten am 1. Februar 1886 bemerkt Joseph Joachim: »Der geradezu packende Zug des Ganzen, die Dichtigkeit der Erfindung, das wunderbar verschlungene Wachstum der Motive noch mehr, als der Reichtum und die Schönheit einzelner Stellen, haben mir's geradezu angetan, so daß ich fast glaube, die e moll ist mein Liebling unter den vier Sinfonien.« Anschaulich entfaltet sich die motivische Stringenz bereits zu Beginn



des ersten Satzes: im Grunde besteht das Hauptthema aus einem kontinuierlichen Terzfall. Der mehrfache Wechsel von Terzen in Abwärts- und Sexten in Aufwärtsbewegung ist analytisch gesehen nichts anderes als eine Folge fallender Terzen, die in Umkehrung zu Sexten werden: h-g-e-c-a-fis-dis-h. Man mag darin eine theoretisch-abstrakte Anordnung sehen, der jegliche Fantasie abgeht. Und in der Tat reagieren Brahms' Gegner zunächst bissig und fügen der Intervallfolge den eingängigen Vers an: »Es fiel / ihm wie- / der mal / nichts ein.« Andererseits dient die Terzenkette als »Urmotiv«, welches in elastischer Variabilität immer wieder zum Vorschein kommt. Zudem sollte man Brahms' Verhältnis zur Geschichte im Blick behalten. Nicht unwesentlich leitet sich sein kompositorisches Denken aus seiner Haltung zur Tradition ab. Seine profunde Kenntnis der Musikgeschichte führt ihn zu Funden, die er variiert in die eigene Arbeit einfließen lässt. Das setzt gründliche Prüfung voraus. Als Philipp Spitta eine Kopie von Bachs Kantate »Nach dir, Herr, verlangst mich« an Brahms zusendet, soll sich dieser über den Schlusschor der Kantate gegenüber Bülow geäußert haben: »Was meinst du, wenn man über dasselbe Thema einmal einen Sinfoniesatz schreibe. Aber es ist zu klotzig, zu geradeaus. Man müßte es irgendwie chromatisch verändern.« Trifft die Legende zu, kann man nicht näher an Brahms' schöpferischen Ur-Impuls herankommen, zumal historisch-orientiertes Material tatsächlich Eingang finden wird wie hier in den Finalsatz der Vierten.

Noch aber ist es nicht soweit. Auf die Verwandtschaft der Hauptthemen Terzen des ersten Satzes zum e-Moll-Arioso »Behold, and see« aus dem zweiten Teil von Händels »Messiah« ist früh hingewiesen worden, ebenso auf den Takt 78 ff. im fis-Moll-Adagio aus Beethovens »Hammerklavier-Sonate«. Beide Beispiele verdeutlichen Brahms' Vertrautheit mit dem Schaffen seiner berühmten Kollegen. Doch steckt in dem »Terzenfall« eine weitere Metapher, die schon in der barocken Rhetorik wörtlich genommen wird. In der abwärtsgeführten Linie spiegelt sich nämlich die Figur der Katabasis. Im Barock symbolisiert sie die menschliche Erniedrigung und fasst bei Brahms eine Demut vor den Verzweigungen historischer Integration ins Auge. Die motivische Keimzelle der fallenden Terzen lässt Brahms auch später nicht los. Zehn Jahre nach der Arbeit an der Vierten und ein Jahr vor seinem Tod fließt sie in die »Vier ersten Gesänge« ein. Auf die Töne h-g-e-c legt Brahms die Worte »O Tod, o Tod« und beugt sich damit dem Abgrund der Sterblichkeit. Gerade in seinem Alterswerk wird die absteigende Terzenfolge zur Chiffre für ein Verlöschen der Aktivität. Dem Versiegen der Lebenskraft ist nur mit mühevollen Aufwand an Konzentration und unbedingtem Willen zu begegnen. Die Vorzeichen dafür machen sich in der Vierten bemerkbar, entsprechen sie doch Brahms' grundsätzlicher Natur, seinem Lebenspuls. Aufschluss-



Johannes Brahms, zeitgenössische Postkarte



Mürzzuschlag, Brahms' Urlaubsort in den Sommermonaten 1884 und 1885

reich ist die metrische Zuordnung der Terzenkette. Mit ihrer Gliederung in kurz-lang unterliegt sie einem Jambus, der von den antiken Griechen oft in Verbindung mit Scherz- und Spottgedichten verwendet wurde. Bei Brahms spielt diese Bedeutung allerdings kaum eine Rolle. Viel eher erinnert die metrische Behandlung der Terzenreihung an ein für ihn typisches Wiegenlied, der Urform aller balsamischen Besänftigung. Insofern steht das Hauptthema im ersten Satz der Vierten für dreierlei: zum einen für höchste kompositorische Ökonomie, zweitens für eine Verantwortung vor der Geschichte und ihrer Einbindung in das eigene Schaffen, und drittens für ein Grundbedürfnis nach Trost in einer heraufdämmernden Moderne, die vielen Zeitgenossen zunehmend als zerstückelt, fremd und unübersichtlich erscheint.

»... sie schmeckt nach dem hiesigen Klima«

Das äußere Umfeld der Entstehung des Werks suggeriert indes ein hohes Maß an idyllischer Beschaulichkeit und lenkt den Blick ins steirische Mürzzuschlag, wo Brahms in den Sommermonaten der Jahre 1884 und 1885 an seiner Vierten arbeitet. Folgt man seinem Biographen Max Kalbeck, nimmt Brahms in einem Haus Quartier, das einst Teil der Stadtmauer gewesen war: »Im Hofe läuft eine offene spitzbogige, gewölbte Galerie mit kleinen Säulen am ersten Stock hin bis zu einem Turm. Dort

war eine größere Wohnung (drei Zimmer mit Küche) bei Frau Maria Laschitz frei, und Brahms mietete sie sofort um 250 fl. Es machte ihm Vergnügen, durch die gewölbten Zimmer zu gehen, die stufenweise, wie die Sätze eines zyklischen Werkes in die Höhe rückten, und er überließ, um sie möglichst leer und geräumig zu haben, der Pächterin die Hälfte des Mobiliars. Von seiner Haustür konnte er gleich ins Freie hinaus, um entweder links zum Ölberg hinauf, wo sich heute die neue protestantische Kirche erhebt, oder geradeaus auf die Grazer Straße zu kommen oder rechts in die an vielverschlungenen waldigen Spaziergängen reiche Aue, das Flußgebiet der vom Neuberg unterm Schneeberg herabfließenden Mürz, einzubiegen.« Gewiss ist die Geschichte atmende Herberge für Brahms' Produktivität zuträglich. Die Verschränkung von landschaftlichem Reiz und historischer Zeugenschaft insinuiert eine Geborgenheit, aus der sich Brahms schöpferisch aus der Deckung wagt. Zögernd, mehr andeutend als klärend, teilt er Hans von Bülow, dem Dirigenten der Meininger Hofkapelle, Anfang September 1885 noch von Mürzzuschlag aus mit: »Ein paar Entr'actes aber liegen da – was man so zusammen gewöhnlich eine Symphonie nennt. Unterwegs auf den Konzertfahrten mit den Meinigern habe ich mir oft mit Vergnügen ausgemalt, wie ich sie bei Euch hübsch und behaglich probirte, und das thue ich auch heute



Hans von Bülow und Johannes Brahms, 1889





Beginn des vierten Satzes der vierten Symphonie, Autograph

noch – wobei ich nebenbei denke, ob sie weiteres Publikum kriegen wird! Ich fürchte nämlich, sie schmeckt nach dem hiesigen Klima – die Kirschen hier werden nicht süß, Du würdest sie nicht essen!« Das Bild der sauren Kirschen scheint Brahms im knapp 700 Meter hochgelegenen Müzzuschlag geradezu verinnerlicht zu haben, kurz zuvor schreibt er an seine Vertraute Elisabeth von Herzogenberg: »Dürfte ich Ihnen etwa das Stück eines Stückes schicken ... Im Allgemeinen sind ja leider die Stücke von mir angenehmer als ich, und findet man weniger daran zu korrigieren?! Aber in hiesiger Gegend werden die Kirschen nicht süß und eßbar – wenn Ihnen das Ding also nicht schmeckt, so genießen Sie sich nicht. Ich bin gar nicht begierig, eine schlechte Nr. 4 zu schreiben.«

Zunächst scheinen die zurückhaltenden Reaktionen seine Erwartung zu bestätigen. Elisabeth von Herzogenberg: »Es ist mir, als wenn eben diese Schöpfung zu sehr auf das Auge des Mikroskopikers berechnet wäre, als wenn nicht für jeden einfachen Liebhaber die Schönheiten alle offen da lägen, und als wäre es eine kleine Welt für die Klugen und Wissenden ... Ich habe eine Menge Stellen erst mit den Augen

entdeckt und mir gestehen müssen, daß ich sie nur mit den Ohren meines Verstandes, nicht mit den sinnlichen und gemütlichen aufgefaßt hätte, wenn mir die Augen nicht zu Hilfe gekommen wären« – als flüchteten die Schönheiten der Partitur in eben jene Geborgenheit, aus der heraus sie geboren wurden. Wiens einflussreicher Musikkritiker Eduard Hanslick fühlt sich nach der Wiener Erstaufführung der Vierten gleichermaßen sicher, dass sie zunächst kaum einem »ihre keusche Schönheit enthüllen« wird. Ein Werk wie eine Auster, scheu »hermetisch? Hans von Bülow ist es, der während der Proben zur Uraufführung aus dem direkten Klangeindruck heraus urteilt: »Eben aus Probe zurück. Nr. IV riesig, ganz eigenartig, ganz neu, eherne Individualität. Athmet beispiellose Energie von a bis z.« Die »eherne Individualität«, die Bülow der Vierten attestiert, bindet desgleichen zurück an historische Formmodelle. Gewissermaßen als Echo einer versunkenen Zeit gewinnt Brahms aus der barocken Stufenharmonik einen archaisierenden Ton. Der Beginn des zweiten Satzes folgt der phrygischen Kirchentonart mit ihrem Charakteristikum eines kleinen Sekundschriffs zwischen der ersten und zweiten Stufe. Intervallisch gesehen lässt Brahms die ersten Takte im Umfang einer diesmal aufwärtsstrebenden Terz verlaufen, um anschließend die Kurve einer fallenden Terz zu modellieren. Das Auf und Ab im Terzraum korrespondiert mit dem Beginn des ersten Satzes, wo nach einer fallenden Terzenkette eine aufstrebende folgte – ein Bewegungsprofil, das auf Ausgleich setzt. Aus der motivisch-intervallischen Aufstellung am Anfang des zweiten Satzes erarbeitet Brahms ein Gewebe feinsten Verästelungen, die ein blühendes Agieren auf sämtlichen Ebenen der Linienführung zur Folge hat.

Ästhetik des Hintersinns

Am eigenwilligsten erscheint den Zeitgenossen der dritte Satz. Nach einer Voraufführung mit zwei Klavieren zu vier Händen vor einem engen Freundeskreis erfährt das Scherzo unverhohlen die heftigste Kritik. Brahms solle den Satz tilgen, lautet die ziemlich einhellige Meinung. Der Komponist, der sein Scherzo bezeichnenderweise nicht verteidigt, entgegnet der Ablehnung: »Wir wollen doch erst mal hören, was das Orchester dazu meint ... Ich fahre übrigens nächster Tage nach Meiningen. Vielleicht verhelfen wir sogar dem garstigen Scherzo noch zu einem erträglichen Gesicht.« Das »Garstige« erinnert eher an ein sardonisches Gelächter mit drängenden, mitunter grimmigen Zügen – umso mehr, als der Triangel die Situation eines aufgesetzt wirkenden Außersichseins eher noch verstärkt als übertüncht. Schroffe Ballungen und Orchester-schläge bestimmen das Bild und liefern mit ihrem eigenwilligen Zugriff



einen klaffenden Kontrast zu den vorangegangenen Sätzen. Die Ästhetik des Ausgleichs scheint hier außer Kraft gesetzt. Immerhin klingen Motivpartikel an, die im letzten Satz zu ihrer eigentlichen Ausprägung finden.

Eine der Besonderheiten des Finalsatzes ist seine Variationsform. Brahms nimmt sich dabei die ältere Form der Ostinatovariation vor (gern auch als Chaconne bzw. Passacaglia bezeichnet), die ein kurzes, einteiliges Thema von wenigen Takten permanent wiederholt und zusehends anreichert. Schon früh ist die Verwandtschaft des Themas zum Bassthema vom Schlusschor aus Bachs Kantate »Nach dir, Herr, verlangst mich« bemerkt worden. Es gibt aber auch Stimmen, die das Thema in die Nähe von Beethovens c-Moll-Variationen für Klavier rücken, zumal Brahms dieses Variationswerk in seinem Repertoire als Pianist pflegt und die Erstausgabe von 1807 besitzt. Das Werk ist die einzige Komposition in Chaconne-Form, die Beethoven in seinem Œuvre hinterlassen hat. Sie zeugt von Beethovens intensiver Auseinandersetzung mit Händels Klaviermusik. Einmal mehr reiht sich Brahms, der mit ziemlicher Sicherheit Kenntnis von Händels großer G-Dur-Chaconne hat, in die Traditionslinie von Händel über Beethoven ein. Die Übereinstimmungen im Finale der Vierten beziehen sich sowohl auf die Gestalt des Themas als auch auf die Satzanlage insgesamt, wie der Musikforscher Peter Petersen festhält. Die Chaconnethemen von Beethoven und Brahms verfügen gleichermaßen über einen Umfang von acht Takten, über einen $\frac{3}{4}$ -Takt, einen abtaktigen Beginn, teilweise Chromatisierung (Erhöhung der vierten Stufe) sowie über eine Kadenzierung in die Ausgangstonart innerhalb der Phrase. Auf der Grundlage des Themas entwickelt Brahms dreißig Variationen, die seine unerschöpfliche Regsamkeit an Abspaltungen und Veränderungen eindrucksvoll dokumentieren, nicht ohne die ebenfalls formbildende Kraft der Sonatenform außer Acht zu lassen. Brahms' offenkundige Vertiefung in historische Vorlagen treibt sein Schaffen unzweifelhaft an und führt zu Goethes Äußerung in den »Maximen und Reflexionen«: »Das Beste, was wir von der Geschichte haben, ist der Enthusiasmus, den sie erregt.« Die Versenkung in die Vergangenheit ist keinesfalls rückwärtsgewandt, eher stärkt sie die Zuversicht, dass die Kräfte, aus denen sie ursprünglich erwachsen ist, ihr auch den Weg in die Zukunft weisen. Nicht zufällig erkennt der Modernisierer Arnold Schönberg knapp fünfzig Jahre später in Brahms den »großen Neuerer und Fortschrittler im Bereich der musikalischen Sprache«. Wie diese Sprache sich zunehmend in einer ohnehin immer komplexeren Syntax ausdifferenziert und wie sie sich dem Entfremdungstrauma der Moderne gleichzeitig mit allem Hintersinn entgegenstemmt, davon kündigt Brahms' vierte Symphonie.

ANDRÉ PODSCHUN



Brahms und die vierte Symphonie in Dresden

Wenige Monate nach der Meiningen Uraufführung dirigiert Brahms, seit 1884 Ehrenmitglied des Dresdner Tonkünstler-Vereins, im Aschermittwochs-konzert der Dresdner Hofkapelle am 10. März 1886 seine vierte Symphonie, nachdem er zuvor unter Ernst von Schuch sein zweites Klavierkonzert als Solist gespielt hatte. »Der berühmte und gefeierte Componist Johannes Brahms war von Wien zu uns herübergekommen«, bemerkt der *Dresdner Anzeiger* und schreibt zur vierten Symphonie: »Der erste Satz erscheint künstlich und geistreich gemacht und kühl, dagegen erfreut und erwärmt das stimmungsvolle Andante und das Allegro giocoso spricht durch seine lebendige und anmuthige Haltung lebhaft an; der letzte endlich ermüdet durch Einförmigkeit und Länge ... Brahms zeigt sich überall als erfindungsreicher, genialer und außerordentlich fein durchgebildeter Musiker.«



10. Symphoniekonzert 2017 | 2018

Orchesterbesetzung



1. Violinen

Roland Straumer 1. Konzertmeister
Tibor Gyenge
Christian Uhlig
Jörg Kettmann
Susanne Branny
Barbara Meining
Birgit Jahn
Wieland Heinze
Anja Krauß
Anett Baumann
Annika Thiel
Roland Knauth
Anselm Telle
Sae Shimabara
Franz Schubert
Ludovica Nardone

2. Violinen

Reinhard Krauß Konzertmeister
Matthias Meißner
Kay Mitzscherling
Stephan Drechsel
Jens Metzner
Olaf-Torsten Spies
Mechthild von Ryssel
Alexander Ernst
Elisabeta Schürer
Emanuel Held
Robert Kusnyer
Yukiko Inose
Michael Schmid
Ami Yumoto

Bratschen

Michael Neuhaus solo
Andreas Schreiber
Stephan Pätzold
Anya Dambeck
Michael Horwath
Ulrich Milatz
Susanne Neuhaus
Juliane Preiß
Milan Líkař
Uta Wylezol
Luke Turrell
Henry Pieper*

Violoncelli

Norbert Anger Konzertmeister
Friedwart Christian Dittmann Solo
Tom Höhnerbach
Uwe Kroggel
Bernward Gruner
Jörg Hassenrück
Anke Heyn
Titus Maack
Aleisha Verner
Natalia Costiuc

Kontrabässe

Viktor Osokin Solo
Martin Knauer
Torsten Hoppe
Helmut Branny
Christoph Bechstein
Reimond Püschel
Thomas Grosche
Johannes Nalepa

Flöten

Sabine Kittel Solo
Bernhard Kury
Giovanni Gandolfo

Oboen

Céline Moinet Solo
Sibylle Schreiber

Klarinetten

Robert Oberaigner Solo
Dietmar Hedrich

Fagotte

Joachim Hans Solo
Joachim Huschke
Hannes Schirlitz

Hörner

Robert Langbein Solo
David Harloff
Manfred Riedl
Eberhard Kaiser

Trompeten

Tobias Willner Solo
Peter Lohse

Posaunen

Jonathan Nuss Solo
Jürgen Umbreit
Frank van Nooy

Tuba

Jens-Peter Erbe Solo

Pauken

Manuel Westermann Solo

Schlagzeug

Jürgen May

* als Gast





STEINWAY & SONS

Anspruch entsteht aus Leidenschaft
Musikfreude pur ein Leben lang

Ihr Steinway Investment



PIANO  GÄBLER

Comeniusstr. 99 - 01309 Dresden

Tel.: 0351-268 95 15 - Fax: 0351-268 95 16

Flügel - Klaviere - Digitalpianos

info@piano-gaebler.de - www.piano-gaebler.de

Vorschau

11. Symphoniekonzert

SAMSTAG 9.6.18 20 UHR

SONNTAG 10.6.18 11 UHR

MONTAG 11.6.18 20 UHR

SEMPEROPER DRESDEN

Paavo Järvi Dirigent

Gidon Kremer Violine

Arvo Pärt

»Swansong« für Orchester

Mieczysław Weinberg

Violinkonzert g-Moll op. 67

Jean Sibelius

»Lemminkäinen«-Suite op. 22

Klassik Picknickt

FREITAG 15.6.18 20 UHR

DIE GLÄSERNE MANUFAKTUR

VON VOLKSWAGEN

Omer Meir Wellber Dirigent

Piotr Beczała Tenor

Richard Wagner

Ouvertüre zu »Tannhäuser«

Giuseppe Verdi

Ouvertüre zu »Nabucco«

Giacomo Puccini

»E lucevan le stelle« aus »Tosca«

Georges Bizet

Vorspiel zum 3. Akt »Carmen«, »Blumenarie«

Giacomo Puccini

»Preludio sinfonico« A-Dur

Jules Massenet

»Pourquoi me réveiller« aus »Werther«

Giuseppe Verdi

Ouvertüre zu »La forza del destino«



Sächsische Staatskapelle Dresden
Chefdirigent Christian Thielemann

Spielzeit 2017|2018

HERAUSGEBER
Sächsische Staatstheater –
Semperoper Dresden
© Mai 2018

REDAKTION
André Podschun

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

DRUCK
Union Druckerei Dresden GmbH

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

TEXTNACHWEISE
Die Artikel von André Podschun sind
Originalbeiträge für dieses Programmheft.

BILDNACHWEISE
Matthias Creutziger (S. 5); CAMI
[Columbia Artists Management Inc.] (S. 6);
Günter Zschacke, Carl Maria von Weber.
Romantiker im Aufbruch, Lübeck 1985 (S. 11);
Scottish National Gallery Edinburgh (S. 12);
Foto von H. Mathaus – Sammlung Ernst Burger,
München (S. 16); Westfälische Privat-
sammlung (S. 19); Privatsammlung (S. 23);
Library of Congress, Prints and Photographs
Division, Photochrom Prints Collection (S. 24);
Sammlung Kurt Hofmann, Hamburg (S. 25);
Allgemeine Musikgesellschaft Zürich (S. 26);
Historisches Archiv der Sächsischen
Staatstheater (S. 29)

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

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

WWW.STAATSKAPELLE-DRESDEN.DE

Sächsische Staatskapelle Dresden Künstlerische Leitung/ Orchesterdirektion

Christian Thielemann
Chefdirigent
Maria Grätzel
Persönliche Referentin
von Christian Thielemann

Jan Nast
Orchesterdirektor

Dennis Gerlach
Konzertdramaturg,
Künstlerische Planung

André Podschun
Programmheftredaktion,
Konzerteinführungen

Valerie Seufert
Presse und Marketing

Alexandra MacDonald
Assistentin des Orchesterdirektors

Elisabeth Roeder von Diersburg
Cornelia Ameling
Orchesterdisponentinnen

Matthias Gries
Orchesterinspizient

Steffen Tietz
Golo Leuschke
Wolfgang Preiß
Stefan Other
Orchesterwarte

Agnes Thiel
Vincent Marbach
Notenbibliothek



Das Phänomen Wagner

Wo Wagner 1846 während eines Sommerurlaubs die Skizzen zu seiner Oper „Lohengrin“ schuf, befindet sich heute eine moderne multimediale Ausstellung.

Die **Richard-Wagner-Stätten Graupa**, die das Jagdschloss Graupa und das Lohengrinhaus umfassen, widmen sich darin nicht nur Wagners Zeit in Sachsen, sondern auch seinem einmaligen Lebenswerk.

Teil der Ausstellung ist ein **Holografietheater**, in dem die innovativen Inszenierungstechniken seiner Opern veranschaulicht werden. Ein **virtueller Orchestergraben** lädt ein, Wagners Stücke Note für Note zu verfolgen und visualisiert jedes aktive Orchesterinstrument. Viele andere interaktive Angebote sorgen dafür, dass man einen lebendigen Eindruck davon bekommt, wie Wagner arbeitete.

VERANSTALTUNGEN IM JAGDSCHLOSS GRAUPA

WAGNERIADE

22. Mai | 19 Uhr | Rotes Sofa Classico
Kulturgespräch mit Heinz Zednik (Wien),
moderiert von Markus Vorzellner (Wien)

25. Mai | 19 Uhr | Wagner für Cineasten
„Die Ankuft Carl Maria von Webers in
Dresden“, Spielfilm aus dem Jahr 1934

26. Mai | 19 Uhr | tristanesque
reflections in jazz – Wagner-inspirierte Jazz-
improvisation des Helmut-Lörscher-Trios

27. Mai | 13 Uhr | WagnerWiese
Familientag für Jung und Alt

Mehr unter www.wagnerstaetten.de

So | 3. Juni | 16 Uhr | Konzertsaal



Romantik pur mit Aleksandra Mikulska

Kaum jemand spielt so innig, so intensiv und so feinfühlig wie Aleksandra Mikulska. Sie präsentiert im Jagdschloss Graupa Kompositionen von Chopin, Liszt und Beethoven.
Eintritt: 16,00 €, erm. 12,00 €, Einlass 15:30 Uhr

Kultur- und Tourismusgesellschaft Pirna mbH | **RICHARD-WAGNER-STÄTTEN GRAUPA**
Tschaikowskiplatz 7 | 01796 Graupa | Tel.: 03501 4619650 | www.wagnerstaetten.de

Ticket-Hotline 03501 556 446 | online unter www.ticket.pirna.de
und allen Reservix-Vorverkaufsstellen

Partner der Staatskapelle Dresden

VOLKSWAGEN

AKTIENGESELLSCHAFT