

12., 13., 14. Januar 2019
Semperoper

5. SYMPHONIEKONZERT

Lionel

BRINGUIER

Yuja

WANG





SÄCHSISCHE
STAATSKAPELLE
DRESDEN



Dresden klingt und glänzt!
Kunst gehört zu den wichtigsten Kulturgütern
unserer Gesellschaft.

Wir freuen uns daher ganz besonders, als
Partner der Semperoper Dresden
Kunst und Kultur zu fördern und so einen
Beitrag leisten zu können.

 [vwgroupculture](#)
 [volkswagengroup_culture](#)

VOLKSWAGEN
AKTIENGESELLSCHAFT

12., 13., 14. Januar 2019
Semperoper

5. SYMPHONIEKONZERT

Lionel
BRINGUIER
Yuja
WANG



5. SYMPHONIEKONZERT

SAMSTAG	SONNTAG	MONTAG	SEMPEROPER
12.1.19	13.1.19	14.1.19	DRESDEN
19 UHR	11 UHR	20 UHR	

Lionel Bringuier **Dirigent**

Yuja Wang **Klavier**

Ungarische Linien

Sein Debüt in Symphoniekonzerten der Staatskapelle eröffnet Lionel Bringuier mit »zeroPoints« des Capell-Compositeurs Peter Eötvös, der dieses Werk als Hommage an Pierre Boulez komponierte und gleichzeitig eine Reminiszenz an seine musikalische Sozialisation in den 1950er- und 60er-Jahren vorlegte. Einen wichtigen Einfluss auf Eötvös hatte sein ungarischer Landsmann Béla Bartók, dessen virtuoses Konzert für Orchester auf das 1845 in Dresden uraufgeführte Klavierkonzert von Robert Schumann mit Yuja Wang als Solistin folgt.

Kostenlose Konzerteinführungen jeweils 45 Minuten
vor Beginn im Opernkeller der Semperoper

Aufzeichnung durch MDR Kultur

Das Konzert wird am Dienstag, 15. Januar 2019 ab 20.05 Uhr
auf MDR Kultur und MDR Klassik gesendet.

PROGRAMM

Peter Eötvös (*1944)

»zeroPoints« für Orchester

0.1 – 0.2 – 0.3 – 0.4 – 0.5 – 0.6 – 0.7 – 0.8 – 0.9

zum 75. Geburtstag des Komponisten

Robert Schumann (1810-1856)

Konzert für Klavier und Orchester a-Moll op. 54

1. Allegro affettuoso
2. Intermezzo. Andantino grazioso
3. Allegro vivace

PAUSE

Béla Bartók (1881-1945)

Konzert für Orchester Sz 116

1. Introduzione. Andante non troppo – Allegro vivace
2. Giuoco delle coppie. Allegretto scherzando
3. Elegia. Andante non troppo
4. Intermezzo interrotto. Allegretto
5. Finale. Pesante – Presto



Lionel Bringuier Dirigent

Lionel Bringuier wurde in Nizza geboren und begann mit fünf Jahren Cello zu spielen. Sein erstes Solorezital folgte vier Jahre später. Im Alter von 13 Jahren wurde er am Pariser Conservatoire aufgenommen, wo er bei Philippe Muller Cello und bei Zsolt Nagy Dirigieren studierte. 2012 verlieh ihm der Bürgermeister von Nizza die Médaille d'or; zuvor hatte Lionel Bringuier u. a. einen Ersten Preis beim Wettbewerb des Janáček Philharmonic Ostrava und die Goldmedaille mit Belobigung der Jury der Académie Rainier III. in Monaco erhalten.

Im Alter von 26 Jahren wurde er 2012 zum Chefdirigenten und Musikdirektor des Tonhalle-Orchesters Zürich ernannt – eine Position, die er bis zum Ende der Konzertsaison 2017/2018 innehatte. In diese Zeit fiel auch die Zusammenarbeit mit der Pianistin Yuja Wang, die 2014/2015 Artist-in-Residence der Zürcher Tonhalle war.

Bringuier ist als Gastdirigent u. a. mit dem Cleveland Orchestra, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Orquesta Sinfónica Simón Bolívar und dem Philharmonia Orchestra aufgetreten. Erst kürzlich dirigierte er die Neuinszenierung von Verdis »Rigoletto« am Königlich-Schwedischen Opernhaus in Stockholm. Im Frühjahr 2019 kehrt er in die USA zurück und dirigiert das National Symphony Orchestra, das Dallas und Atlanta Symphony Orchestra sowie das Los Angeles Philharmonic Orchestra. Außerdem arbeitet Lionel Bringuier mit Daniel Müller-Schott, Arabella Steinbacher, Sol Gabetta und Jan Lisiecki zusammen.

Seine 2013 erschienene Aufnahme von Konzerten Camille Saint-Saëns' mit Renaud und Gautier Capuçon erhielt begeisterte Kritiken. Sein Debüt bei den BBC Proms, bei dem er das BBC Symphony Orchestra in Werken von Roussel und Chopin mit Nelson Freire als Solist dirigierte, wurde ebenfalls 2013 herausgebracht und von der Zeitschrift *Gramophone* zur »DVD des Monats« gekürt. Die Aufnahme sämtlicher Orchesterwerke Ravels mit dem Tonhalle-Orchester erschien 2016 bei der Deutschen Grammophon.

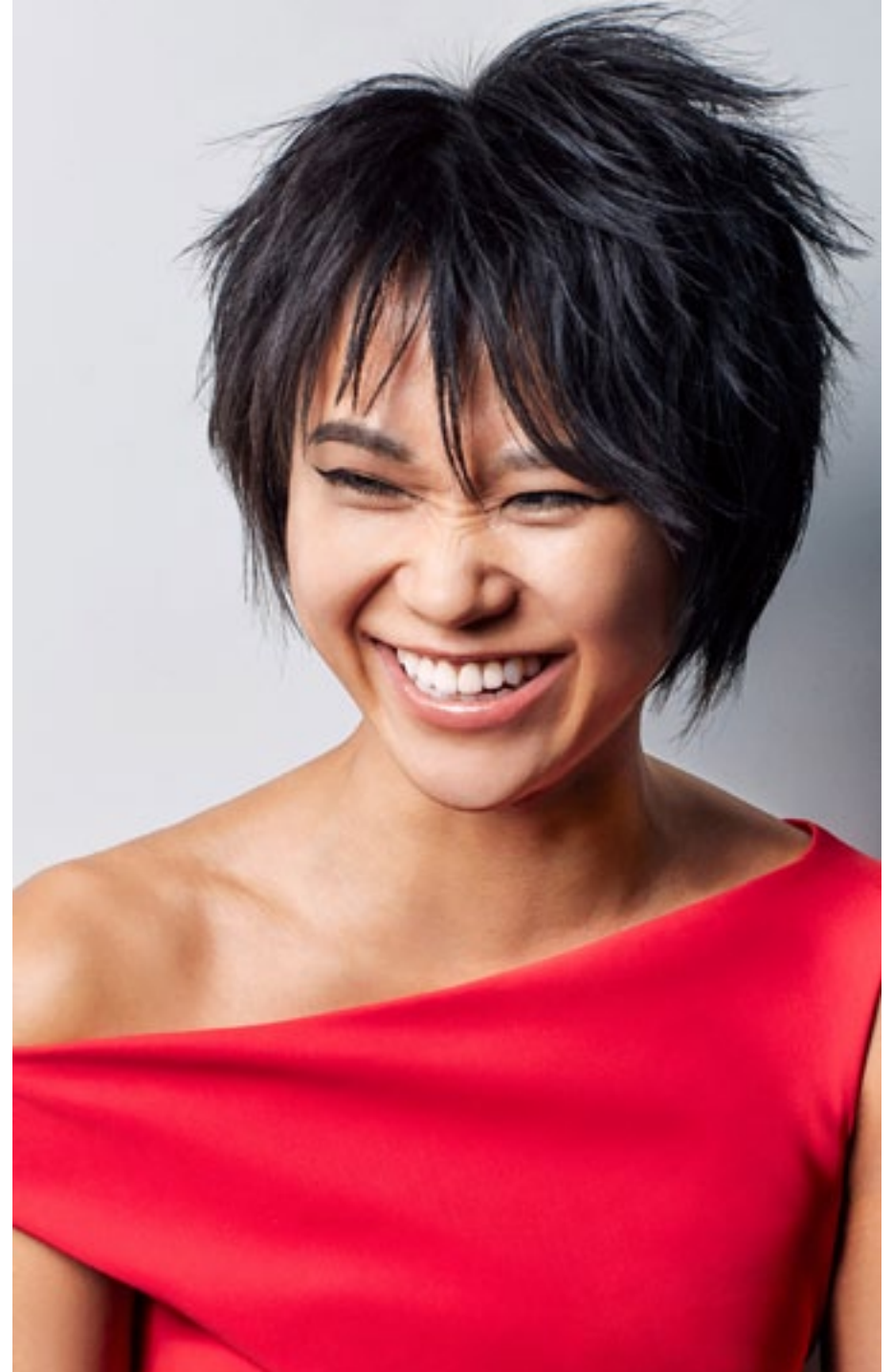
Erstmals dirigierte Lionel Bringuier die Staatskapelle Dresden im August 2006 im 1. Aufführungsabend mit Werken u. a. von Bizet und Strawinsky, 2009 übernahm er hier neuerlich die Leitung eines Aufführungsabends.

Yuja Wang Klavier

Yuja Wang wurde in Peking geboren und erhielt mit sechs Jahren ihren ersten Klavierunterricht, den sie am Pekinger Konservatorium fortsetzte. Wichtige Impulse erhielt sie 1999, als sie nach Kanada ging, um am Morningside-Music-Sommerkurs des Mount Royal College in Calgary teilzunehmen. 2002 gewann sie den Konzertwettbewerb des Aspen Music Festivals und wurde Studentin des Konzertpianisten und Pädagogen Gary Graffman am Curtis Institute of Music in Philadelphia. Ihre Karriere hatte längst begonnen, als sie ihr Examen 2008 am Curtis Institute ablegte. Nach ihrem sensationellen Debüt mit dem National Arts Centre Orchestra 2005 war das Medieninteresse groß. Ihr internationaler Durchbruch gelang im März 2007, als sie kurzfristig für Martha Argerich in Tschaikowskys erstem Klavierkonzert mit dem Boston Symphony Orchestra einsprang. Ein kometenhafter Aufstieg folgte: Sie arbeitete mit vielen renommierten Orchestern und mit namhaften Dirigenten wie Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Gustavo Dudamel, Valery Gergiev, Lorin Maazel, Sir Neville Marriner, Zubin Mehta, Yannick Nézet-Séguin, Sir Antonio Pappano, Esa-Pekka Salonen, Yuri Temirkanov und Pinchas Zukerman.

2011 debütierte sie mit einem Solorecital in der Carnegie Hall. Seither tritt sie dort regelmäßig auf. Im Mai 2015 gab sie ihr erstes Konzert mit den Berliner Philharmonikern. Im April 2018 spielte sie Prokofjews drittes Klavierkonzert mit den Berliner Philharmonikern und deren designiertem Chefdirigenten Kirill Petrenko in Berlin und vier Monate später bei den Festspielen in Salzburg sowie in Luzern und bei den BBC Proms. Im Herbst 2018 trat sie in Versailles mit Ravels Klavierkonzert für die linke Hand mit den Wiener Philharmonikern und Franz Welser-Möst auf.

2009 unterzeichnete sie einen Exklusivvertrag bei der Deutschen Grammophon, seither hat sie eine Reihe maßstabsetzender Alben eingespielt. Ihre 2011 veröffentlichte Aufnahme von Rachmaninows zweitem Klavierkonzert und dessen »Paganini-Rhapsodie« mit Claudio Abbado und dem Gustav Mahler Chamber Orchestra wurde als »Bestes klassisches Instrumentalsolo« für einen Grammy nominiert. Ein im November 2018 erschienenes Album widmet sich Solowerken von Rachmaninow, Prokofjew, Skrjabin und Ligeti.



Peter Eötvös

CAPELL-COMPOSITEUR 2018 / 2019 DER
SÄCHSISCHEN STAATSKAPELLE DRESDEN

Als Komponist, Dirigent und Lehrer ist Peter Eötvös einer der prägenden Musiker unserer Zeit. Weltweit werden seine Werke von den bedeutendsten Klangkörpern und Festivals aufgeführt. Neben seinen Opern »Senza Sangue«, »Der goldene Drache« oder »Tri Sestri« legte er in jüngster Zeit mit dem Orchesterwerk »Multiversum«, seinem »Halleluja – Oratorium balbulum«, dem Schlagzeugkonzert »Speaking Drums« oder dem Violinkonzert Nr. 2 »DoReMi« wichtige Kompositionen vor.

Nach seiner Ausbildung in Budapest und Köln war Peter Eötvös Mitglied des Stockhausen Ensembles, arbeitete im Elektronischen Studio des WDR und leitete von 1978 bis 1991 auf Einladung von Pierre Boulez das Ensemble intercontemporain in Paris. 2004 etablierte er das Internationale Eötvös Institut für junge Dirigenten und Komponisten in Budapest.

Peter Eötvös wurden zahlreiche Ehrungen zuteil, u. a. ernannte man ihn zum Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres. Darüber hinaus wurde ihm der ungarische Kossuth-Preis, der Bartók-Preis sowie der Royal Philharmonic Society Music Award verliehen. 2011 zeichnete ihn die Biennale Venedig mit dem Goldenen Löwen für seine lebenslangen Leistungen in der Musik aus. Er ist zudem Mitglied der Akademien der Künste in Berlin und Dresden, der Széchenyi Akademie für Literatur und Künste in Budapest sowie der Königlich Schwedischen Akademie für Musik. Außerdem ist er Ehrenakademienmitglied von Santa Cecilia in Rom.

»Dresden war die erste deutsche Stadt, die ich in meinem Leben kennengelernt habe. Ich war ein Jahr alt, als meine Familie am 13. Februar 1945 nachmittags aus Ungarn in Dresden ankam. Die Stadt wurde in der Nacht bombardiert, aber wir haben glücklicherweise überlebt. Mit der historischen Vergangenheit der Staatskapelle kam ich durch meinen Kölner Professor Wolfgang von der Nahmer in Kontakt, der Assistent von Fritz Busch war und mir dessen Leben und künstlerisches Credo vermittelte. Wiederholt sprachen wir über die erbärmliche Vertreibung von Busch durch die Nazis. Ich bin sehr gerührt und fühle mich geehrt, von der Staatskapelle als Capell-Compositeur und Dirigent eingeladen worden zu sein und freue mich auf die Begegnung mit den Musikerinnen und Musikern sowie mit dem Dresdner Publikum!« (Peter Eötvös)



Peter Eötvös

* 2. Januar 1944 in Székelyudvarhely (damals Ungarn, heute Rumänien)

»zeroPoints« für Orchester

0.1 – 0.2 – 0.3 – 0.4 – 0.5 – 0.6 – 0.7 – 0.8 – 0.9

zum 75. Geburtstag des Komponisten

ENTSTEHUNG

1999-2000

WIDMUNG

Für Pierre Boulez und das London Symphony Orchestra

URAUFFÜHRUNG

Am 27. Februar 2000 in der Londoner Barbican Hall mit dem London Symphony Orchestra unter Leitung von Pierre Boulez

BESETZUNG

2 Piccoloflöten, 2 Flöten,
2 Oboen, Englischhorn,
3 Klarinetten, Bassklarinetten,
Sopransaxophon, Tenorsaxophon,
2 Fagotte, Kontrafagott,
4 Hörner, Piccolotrompete,
2 Trompeten,
2 Posaunen, Bassposaune,
Tuba, Schlagzeug, 2 Harfen,
Celesta (oder Keyboard-Sampler), Streicher

DAUER

ca. 17 Minuten

ZWISCHEN EMOTION UND PRÄZISION

Peter Eötvös' Boulez-Hommage »zeroPoints«

Schon der erste Ton seiner Musik, so Peter Eötvös einmal in einem Interview, »soll eine Einladung an das Publikum« sein. Der ungarische Komponist und Dirigent, der zu Beginn seiner Laufbahn häufig am Theater tätig war, weiß, wie man einen unmittelbaren Kontakt zu den Zuschauern und Hörern herstellt. »Und wenn es funktioniert, erzeugt die Musik in der Vorstellung Bilder«, lautet seine Überzeugung. »Das ist meine Musik: eine bildhafte Sprache.« Mit dieser Haltung steht Eötvös durchaus in der Tradition von Arnold Schönberg, der gerne den Begriff der Fasslichkeit verwendete, die selbst komplexen musikalischen Konstruktionen eigen sein sollte. Die Musik der Zweiten Wiener Schule begleitete den am 2. Januar 1944 in Transsylvanien geborenen Eötvös von Jugend an. Zoltán Kodály holte den hochtalentierten Vierzehnjährigen an die Musikakademie in Budapest und 1966 erhielt Eötvös ein Stipendium, um seine Studien in Köln fortzusetzen. Die intensive Auseinandersetzung mit der Musik der Moderne führte zu einer Zusammenarbeit mit Karlheinz Stockhausen und der Einladung von Pierre Boulez, 1978 das Eröffnungskonzert des von dem Franzosen gegründeten Instituts de recherche et coordination acoustique/musique (IRCAM) in Paris zu leiten. Boulez, seinerzeit als Kenner, Komponist und Orchesterleiter unanfechtbare Autorität der Avantgarde von Wagner bis zur Gegenwart, übertrug dem Ungarn daraufhin die musikalische Leitung des Ensemble intercontemporain. Diese spezialisierten Musiker leitete Peter Eötvös von 1978 bis 1991 mit dem Segen des französischen Grandseigneurs. Als im Vorfeld des im März 2000 anstehenden 75. Geburtstags von Boulez das London Symphony Orchestra für seine Millenniumstournee sowie die Kölner Philharmonie, das Pariser Théâtre des Champs-Élysées, die New Yorker Carnegie Hall, die Société Philharmonique de Bruxelles, die Musikfestwoche Luzern und das Edinburgh International Festival ein neues Werk für Konzerte zu Ehren des Jubilars in Auftrag gaben, bot sich die Gelegenheit für eine Reve-



renz an den bewunderten Kollegen. »Es ist eine unübliche Aufgabe, in gewisser Weise eine besondere Ehre für einen Komponisten-Dirigenten, ein Stück für einen anderen Komponisten-Dirigenten zu schreiben«, äußerte sich Eötvös. »Seit den 80er Jahren habe ich des Öfteren Boulez' »Domaines« dirigiert, und immer wieder frage ich mich, warum er hier die Taktzählung mit einer Null anstelle der gewohnten Eins beginnt. Aus Respekt vor dem Meister wagte ich daher, nur den Raum zwischen Null und Eins anzuvisieren, daher führen die Titel der einzelnen Sätze in »zeroPoints« von 0.1, 0.2 bis 0.9, ohne je die Zahl Eins zu erreichen.« Dieser analytische Ansatz stand durchaus im Geiste von Boulez, der einmal bekannte, Musik solle nicht Gefühle, sondern Musik ausdrücken, denn sie sei »kein Gefäß, in das der Komponist seine Seele Tropfen für Tropfen füllt, sondern ein Labyrinth ohne Anfang und Ende«. Die Multiversen von Peter Eötvös' elf Opern, Kammermusik, Vokalstücken und Orchesterwerken sind – von »zeroPoints« bis zum »rotierenden Klang« in dem Stück »Multiversum« für Konzertorgel, Hammond-Orgel und Orchester – jedoch durchaus von seiner Lebenserfahrung geprägt. »Nostalgie bindet mich an Aufnahmen der 50er und 60er Jahre – meine Kindheit –, die mein musikalisches Denken grundlegend formten, festlegten«, berichtete Eötvös im Vorwort zur 2001 publizierten, in C notierten Partitur von »zeroPoints«. »Technische Geräusche waren ein quasi natürliches Nebenprodukt der Aufnahmen, genauer der Aufnahmetechnik dieser Zeit. Die »Tonbandgeräusch«-Imitation am Beginn von »zeroPoints« entstammt derselben Quelle, aber heutzutage, im Zeitalter fehlerloser Technik, muss diese Imitation künstlich – durch Kontrabass-Tremoli – erzeugt werden. Die Klarinetten-Signale, die das Stück eröffnen, korrespondieren mit den 1kHz Countdown-Sinustönen, die in Filmmusik-Aufnahmen Verwendung finden. Auch dies führt zum Nullpunkt: 3-2-1-0, und so beginnt Musik bei Null ...«

Öffnen von Klangräumen

Komplexe Werke dieser Art entstehen nicht am Klavier. Er arbeite »nur mit dem Bleistift am Schreibtisch – mit viel Radiergummi«, erzählte Eötvös über seine Vorgehensweise. »Conducted in I. I sempre« steht über der Partitur, in der sich extreme dynamische Kontraste finden und Tempoangaben mit präzisen Metronomangaben angezeigt werden wie »die Viertelnote = 100« (zu Beginn), »die Viertelnote = 48« (ab Takt 62) bzw. »die Achtelnote = 152« (ab Takt 76). Es gibt verschiedene zero points (Nullpunkte), von denen aus jeweils neue Entwicklungslinien gebildet werden: Mal ist es der das Werk einleitende und mit »1 kHz »beep« bezeichnete Signalton der Es-Klarinette im dreifachen Pianis-



*Der Capell-Compositeur der Staatskapelle Dresden
in der Saison 2018/2019: Peter Eötvös*

simo (1 Kilohertz; sehr hohe Töne liegen im Bereich einiger kHz bis 20 kHz), ein anderes Mal wie beim vierten Nullpunkt ein von Blechblasinstrumenten und Tamtam intoniertes Fortissimo. Ungeachtet der eher sachlich wirkenden Spielanweisungen und einer an Gustav Mahler erinnernden Genauigkeit der Spielvorgaben, bietet das Notenbild nur den Ausgangspunkt, um Klangräume zu öffnen und sie mit individuellen Ausdrucksmöglichkeiten zu füllen. In der herausfordernden akustischen Realisierung wird Eötvös' Boulez-Hommage zu einem zeitgemäßen Prüfstein für die Virtuosität und Expressivität moderner Symphonieorchester. Durch seine Arbeit mit Orchestern weiß er, wie man mit den Musikern Nuancen auslotet und Grenzen überschreitet. »Was ich als Dirigent vom Komponisten lerne – das kompositorische Denken, das Strukturieren und Farbensuchen –, kann ich in die Tätigkeit des Dirigenten hineinprojizieren, und das funktioniert natürlich auch andersherum, denn meine Erfahrung als Dirigent spiegelt sich in meinen Partituren



wider«, bekannte Eötvös in einem Gespräch, räumte aber ein, dass keine dieser Tätigkeiten die andere dominiere: »Ich bin fifty-fifty, auch zeitlich gesehen. Ich versuche, etwa sechs Monate im Jahr die Zeit fürs Komponieren zu finden, der Rest entfällt aufs Dirigieren. Das ist natürlich nicht streng voneinander getrennt, sondern vermischt sich. Genau das ist die Herausforderung, denn für das Komponieren, für schöpferische Ideen brauche ich Zeit, Konzentration und Ruhe – für das Dirigieren hingegen brauche ich viel Vorbereitung. Aber diese beiden sehr verschiedenen Tätigkeiten ergänzen sich auch gut.«



Der Komponisten-Dirigent Pierre Boulez, Kollege von Peter Eötvös

Über einen ganzen Monat erstreckten sich die »Boulez 2000«-Festveranstaltungen des London Symphony Orchestra, bei dem der Musiker, der mittlerweile den »Status einer Ikone« erlangt hatte (so der *Telegraph*), ausgiebig gewürdigt wurde. Am 27. Februar 2000 dirigierte Pierre Boulez höchstpersönlich die Uraufführung des ihm und dem London Symphony Orchestra gewidmeten Orchesterwerks »zeroPoints« bei einem Konzert in der Londoner Barbican Hall, das als passendes musikalisches Umfeld zu Eötvös' Werk noch Ligetis Violinkonzert und Bartóks »Der holzgeschnitzte Prinz« bot. »zeroPoints« sei ein Stück voll »spektakulärem Elan«, berichtete der Musikkritiker Richard Whitehouse, dazu »gewandt und erfindungsreich instrumentiert«, was nicht zuletzt »Erinnerungen an die Musik aus Ungarn« wachrufe. Das Publikum der Uraufführung reagierte enthusiastisch. Zahlreiche Orchester übernahmen die Komposition, und Menschen in vielen Ländern hatten bisher die Möglichkeit, bei Eötvös' eigenen Interpretationen von »zeroPoints« seine musikalische Welt zu erkunden. Und da Peter Eötvös selbst Parallelen zu optischen Wahrnehmungen zog, als er einmal erzählte, beim Komponieren sei seine »Klangvorstellung ähnlich konkret wie bei einem Filmemacher, der genau weiß, wie seine Bilder später aussehen sollen«, scheint es mehr als geboten, wenn seine Hörer ihre eigenen Assoziationen entwickeln.

MEINHARD SAREMBA



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

Robert Schumann

* 8. Juni 1810 in Zwickau

† 29. Juli 1856 in Endenich bei Bonn

Konzert für Klavier und Orchester a-Moll op. 54

1. Allegro affettuoso
2. Intermezzo. Andantino grazioso
3. Allegro vivace

ENTSTEHUNG

Mai 1841; Juni/Juli 1845

WIDMUNG

Ferdinand Hiller, Leiter der
Abonnementkonzerte in
Dresden 1845-1847

URAUFFÜHRUNG

4. Dezember 1845 im Konzert-
saal des Hotel de Saxe in
Dresden. Solistin ist Clara
Schumann, Dirigent Ferdinand
Hiller. Begleitet wird die
Pianistin vom Hillerschen
Konzert-Orchester. Komposi-
tion und Aufführung erhalten
hervorragende Kritiken.

BESETZUNG

Soloklavier;
2 Flöten, 2 Oboen,
2 Klarinetten, 2 Fagotte,
2 Hörner, 2 Trompeten,
Pauken, Streicher

DAUER

ca. 30 Minuten

»KEIN CONCERT FÜR DEN VIRTUOSEN«

Robert Schumanns Klavierkonzert a-Moll op. 54

Stand Robert Schumann in jungen Jahren – noch ganz auf eine Laufbahn als Klaviervirtuose fixiert – im Bann der zeitgenössischen Konzertliteratur, so änderte sich sein Blick auf die Gattung mit dem Wechsel vom Schemel des angehenden Virtuosen an das Schreibpult eines werdenden Komponisten. Spätestens im Herbst 1831 war wegen der allzu leichtsinnig durch eine kleine Trainingsapparatur selbst herbeigeführten Erlahmung der rechten Hand (Schumann selbst sprach von einem »Handübel«) die pianistische Karriere passé. Zugleich sind alle vor diesem Ereignis entstandenen Versuche, sich selbst ein ganzes Konzert in die Finger zu schreiben, verschollen oder blieben unvollendet: Nachzuweisen ist ein 1827 in Zwickau projektiertes Klavierkonzert e-Moll, vom Dezember 1828 ein Konzert Es-Dur sowie ein in Heidelberg und Leipzig 1830/31 skizziertes Konzert F-Dur. Letzteres ist formal, harmonisch, melodisch und in der Anlage der Partitur deutlich geprägt von gleich mehreren Werken, die sich Schumann zum Vorbild genommen hatte, so von Johann Nepomuk Hummel (a-Moll op. 85, 1816), Ferdinand Ries (cis-Moll op. 55, 1816), Friedrich Kalkbrenner (d-Moll op. 61, 1823) und Henri Herz (A-Dur op. 34, 1828). Schumanns Wunsch, sowohl pianistisch wie kompositorisch zu reüssieren, spricht noch aus dem Schreiben, mit dem er im August 1831 die Exposition der Solostimme Hummel übersandte: »An den Meister wend' ich mich nun vertrauensvoll, ob er mir vielleicht eine Zeitlang den Genuß seines Unterrichts gewähren wolle ... Schüchtern leg' ich hier das erste Solo eines Concertes bei, nach dem Ew. Wohlgeboren besser vielleicht als auch allen Beschreibungen den Standpunkt meiner jetzigen Bildung beurtheilen können.«

Umso bemerkenswerter ist der Schritt, den Schumann in den folgenden Jahren schöpferisch und ästhetisch vollzog. Dazu gehört zum einen die eigene Abwendung vom Virtuosen, zum anderen die Reflexion zeitgenössischen Komponierens – dies vor allem in der von ihm feder-



führend gegründeten und bis zum heutigen Tag erscheinenden *Neuen Zeitschrift für Musik*. In einer 1836 erschienenen Besprechung zweier Klavierkonzerte von Ignaz Moscheles findet sich gar ein vollkommen neuer Entwurf einer formal in sich geschlossenen zyklischen Konzeption: »Man müsste auf eine Gattung sinnen, die aus einem größern Satz in einem mäßigen Tempo bestände, in dem der vorbereitende Theil die Stelle eines ersten Allegros, die Gesangstelle die des Adagio und ein brillanter Schluß die des Rondos vertreten. Vielleicht regt die Idee an, die wir freilich am liebsten mit einer eigenen außerordentlichen Composition wahr machen möchten.« Dass es Schumann dabei keineswegs um eine musikalische Revolution ging, sondern um das Überwinden zusehends leer gewordener Konventionen, zeigt auch eine Bemerkung aus dem Jahre 1839. Für ihn bilde die Form lediglich »das Gefäß des Geistes«, die nun aus der Tradition heraus zu »erweitern« sei. Vor diesem Hintergrund ist sowohl das Scheitern eigener ambitionierter Projekte zu verstehen – etwa das einer Symphonie c-Moll (1841) und das eines erneut nicht fertiggestellten Klavierkonzerts d-Moll (1839), welches ihm als »ein Mittelding zwischen Symphonie, Konzert und großer Sonate« vorschwebte.

»... auf das Feinste mit dem Orchester verwebt«

Realisiert wurde die individuelle Konzeption und der neuartige Ton hingegen erstmals in jenen Werken, die binnen weniger Monate im sogenannten symphonischen Jahr 1841 entstanden: der »Frühlingssymphonie«, der ersten Fassung von Ouvertüre, Scherzo und Finale op. 52, einer weiteren Symphonie in d-Moll (die aber erst 1853 in stark revidierter Form als Symphonie Nr. 4 op. 120 im Druck erschien) sowie einer groß angelegten einsätzigen Phantasie a-Moll für Klavier und Orchester – dem späteren Kopfsatz des Klavierkonzerts op. 54. Abgesehen von den Schwierigkeiten, für dieses Konzertstück einen Verlag zu finden, gelang es Schumann ebenso wenig, eine öffentliche Aufführung zu organisieren. So blieb es bei einer Durchspielprobe anlässlich der Vorbereitungen zu einer Aufführung der ersten Symphonie am 13. August 1841 im Leipziger Gewandhaus. Clara Schumann, die bei dieser Gelegenheit den Solopart spielte, notierte dazu im Ehe tagebuch: »Die Phantasie in A-Moll spielte ich auch; leider nur hat der Spieler selbst im Saale wenig Genuß (im leeren Saale nämlich), er hört weder sich, noch das Orchester. Ich spielte sie aber zweimal und fand sie herrlich! fein einstudiert muß sie den schönsten Genuß dem Zuhörer bereiten. Das Klavier ist auf das Feinste mit dem Orchester verwebt – man kann sich das eine nicht denken ohne das andere. Ich freue mich, es einmal öffentlich zu spielen, wo es dann freilich noch ganz anders gehen muß als in der heutigen Probe.«



Robert Schumann, *Stahlstich von Auguste Hüssener, 1844, nach einem heute verschollenen Ölgemälde von Joseph Matthäus Eigner aus dem gleichen Jahr*

Die Feststellung, dass das Klavier in diesem Satz »auf das Feinste« mit dem Orchester verweben sei, bezieht sich fraglos auf das außergewöhnliche satztechnische Verhältnis von Soloinstrument und Ensemble. Denn Schumann gestaltete dieses letztlich sogar formbildende Zusammenwirken ganz anders als in den damals üblichen Konzerten der reisenden Virtuosen, in denen nach der eröffnenden kraftvollen Exposition die Musiker den Solisten in einem strengen Nebeneinander nurmehr unauffällig zu begleiten hatten. Das erstarrte, vielfach blockhafte Gegenüber von Solo und Tutti wurde vom ersten Takt an aufgelöst und durch eine poetisch motivierte, den Solopart wie das Orchester gleichberechtigt einbeziehende Entwicklung von Motivatik und Thematik ersetzt. Indem Schumann schließlich im Sommer 1845 die Phantasie um ein Inter-



Geistreiche Auffassung, gefühlte Erfindung

Diese ungewohnte, wenn nicht gar bahnbrechende Satztechnik wurde auch von dem verständigen Rezensenten der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* bemerkt, der über die Uraufführung des vollständigen Konzerts im Dresdner Hotel de Saxe im Vergleich zu einem erst kurz zuvor gespielten Werk von Adolf Henselt berichtet: »Die Künstlerin trug zuerst ein hier noch nicht gehörtes, neues Pianofortekonzert von Robert Schumann vor, und wenn wir bei dem neulichen von Henselt den Vortrag weit über die Komposition stellen mussten, so vereinigte sich hier Beides zu einem vollendet schönen, echt künstlerischen Ganzen. Wir haben alle Ursache, diese Composition [Schumanns] sehr hoch zu stellen und sie den besten des Tonsetzers anzureihen, namentlich auch deshalb, weil sie die gewöhnliche Monotonie der Gattung glücklich vermeidet und der vollständig obligaten [selbständigen], mit grosser Liebe und Sorgfalt gearbeiteten Orchesterpartie, ohne den Eindruck der Pianoleistung zu beeinträchtigen, ihr volles Recht widerfahren lässt und beiden Theilen ihre Selbständigkeit in schöner Verbindung zu wahren weiss. Unter der zahllosen Menge der Ephemeren [Eintagsfliegen], welche jede Woche auf dem Gebiet der Pianofortecomposition erzeugt werden, thut es wahrhaft wohl, einmal einem so gediegenen, tüchtigen Werk zu begegnen, das einen neuen Beweis für die alte Behauptung liefert, wie gut sich Form und Gründlichkeit der Schule mit geistreicher Auffassung, gefühlter Erfindung und allem Glanze der neuen und neuesten Technik vereinigen lasse.«

Motiviert durch solche Worte, griff Schumann die seinem Klavierkonzert vorausgehende Idee eines Konzertstücks im Jahre 1849 noch einmal auf. Zwar notierte er in seinem »Projectenbuch« für das Jahr abermals ein »Clavierkonzert nach eigener Form«, im September war dann aber binnen weniger Tage sowohl die Konzeption wie auch die Ausarbeitung eines Werkes abgeschlossen, das lediglich mit dem Titel »Konzertstück« versehen wurde und später als »Introduktion und Allegro appassionato op. 92« im Druck erschien. Obwohl sich Clara Schumann schon nach den ersten Skizzen in ihrem Tagebuch begeistert über dessen bewegten Charakter geäußert hatte (»sehr leidenschaftlich ist es, und gewiß werde ich es auch so spielen«), wurde es bei seiner Uraufführung wohl auch wegen seiner teilweise geradezu kammermusikalischen Faktur nicht mit dem erwarteten Enthusiasmus aufgenommen. Clara spielte es später nur noch wenige Male – ganz im Gegensatz zum Konzert a-Moll, das in den 1870er Jahren schon längst zum Kernrepertoire gehörte und gerade wegen seiner kompositorischen Eigenarten zum Inbegriff des romantischen Klavierkonzerts überhaupt avancierte.

MICHAEL KUBE

Hotel de Saxe am Dresdner Neumarkt, Kreidelithographie, um 1840

mezzo und ein abschließendes Allegro vivace zum dreisätzigen Klavierkonzert op. 54 erweiterte, erschloss er für die Gattung sowohl auf der klanglichen Ebene wie im Bereich des Ausdrucks neue kompositorische Möglichkeiten. So folgt im Kopfsatz der durch satte Orchesterschläge gerahmten Akkordfolge des Solisten das erste Thema zunächst in den Holzbläsern. Es wird im Klavier oktaviert wiederholt, geht aber mit der Fortspinnung der Streicher sofort in klanglich eingebettete, begleitende Arpeggien über. Schließlich integrierte Schumann eine auskomponierte Kadenz, die (wie gewohnt) Themen und Motive des vorangehenden Verlaufs aufnimmt, sequenziert und verarbeitet, dabei aber auf chromatische Gänge und andere damals übliche, den gesamten Ambitus des Instruments umfassende Bravour-Passagen verzichtet.



Béla Bartók

* 25. März 1881 in Sânnicolau Mare
(Nagyszentmiklós/Großsanktnikolaus), Rumänien
† 26. September 1945 in New York City

Konzert für Orchester Sz 116

1. Introduzione. Andante non troppo – Allegro vivace
2. Giuoco delle coppie. Allegretto scherzando
3. Elegia. Andante non troppo
4. Intermezzo interrotto. Allegretto
5. Finale. Pesante – Presto

ENTSTEHUNG

15. August – 8. Oktober 1943, drei Jahre nach Bartóks Emigration aus Europa. Geschrieben für die Koussevitzky Music Foundation in Erinnerung an Natalie Koussevitzky, der zweiten Frau von Serge Koussevitzky.

URAUFFÜHRUNG

Am 1. Dezember 1944 in der Carnegie Hall, New York. Es spielt das Boston Symphony Orchestra unter Leitung von Serge Koussevitzky.

BESETZUNG

3 Flöten (3. mit Piccolo),
3 Oboen (3. mit Englischhorn),
3 Klarinetten (3. mit Bassklarinette), 3 Fagotte (3. mit Kontrafagott), 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagzeug, 2 Harfen, Streicher

DAUER

ca. 37 Minuten

ERNST UND LEBENSBEJAHUNG

Bartóks Konzert für Orchester

USA 1943. Von dem Krieg, der Europa mit nie dagewesener Gewalt und Zerstörung überzog, konnte sich auch das ferne Amerika nicht isoliert halten. Dem charismatischen Präsidenten Roosevelt war es gelungen, die verbreitete Abschottungshaltung der Bevölkerung aufzubrechen. Die mächtigste Demokratie der Welt konnte nicht tatenlos zusehen, wie mörderischer Rassenwahn die Fundamente einer humanen Weltordnung nach und nach zersetzte. Seit Juli 1943 kämpften amerikanische Soldaten auf europäischen Kriegsschauplätzen.

Schon vorher hatte die US-Gesellschaft die Folgen von Faschismus und Krieg zu spüren bekommen. Seit der Machtergreifung der Nationalsozialisten waren Hunderttausende von Flüchtlingen ins Land geströmt. Für Musiker stellten die strikten Einwanderungsbestimmungen meist keine große Hürde dar. Das amerikanische Musikleben boomte zu dieser Zeit, Musiker aus Europa waren begehrt. Genauso leicht hatten es prominente Komponisten, selbst wenn sie Vertreter der berüchtigten Neuen Musik waren. Zwar gab es für sie im kommerziell geprägten Musikleben der USA kaum ein Publikum. Aber zumindest die Universitäten interessierten sich für sie als Experten und Inspiratoren. Und so war Anfang der 1940er Jahre nahezu die gesamte Crème der europäischen Neuen Musik in den USA versammelt: Strawinsky, Schönberg, Hindemith, Krenek, Eisler und viele andere.

Béla Bartók, der im Oktober 1940 von Budapest nach New York umgesiedelt war, hatte zu diesen Kreisen so gut wie keinen Kontakt. Er war in vieler Hinsicht ein Sonderfall. Von seiner ästhetischen Programmatik her war er ein Neofolklorist, der eine avancierte Tonsprache aus den Ressourcen der Volksmusik entwickeln wollte. Den Anhängern Schönbergs und auch des Neoklassizismus war dies suspekt. Andererseits waren seine Studien zur Bauernmusik der Ungarn und benachbarter Völker der Grund gewesen, warum er in seinem Heimatland trotz seines Modernismus ein hohes Ansehen genoss.





Béla Bartók in seinen letzten Lebensjahren

Krise und Neuaufbruch

Zum Zeitpunkt seiner Emigration war Bartók weder rassistisch noch politisch verfolgt. Die sich radikalisierende Entwicklung in Ungarn musste er aber mit Recht fürchten. Das von dem Reichsverweser Miklós Horthy autoritär regierte Land näherte sich in den 1930er Jahren immer weiter an das nationalsozialistische Deutschland an. 1938 war Bartók Mitunterzeichner einer Protestdeklaration gegen ein jüngst erlassenes Gesetz zur Rassentrennung. Es war ihm auch wichtig, seine Folklorestudien von jeglicher völkischen Überlegenheitsideologie abzugrenzen. 1942 formulierte er in einem Essay über »Rassenreinheit in der Musik« pointiert: »Die »rassische Unreinheit« ist entschieden zuträglich. [...] Eine vollkom-

mene Absperrung gegen fremde Einflüsse bedeutet Niedergang; gut assimilierte fremde Anregungen bieten Bereicherungsmöglichkeiten.«

Die Entscheidung, seinen privilegierten Status in Ungarn aufzugeben und in die Ungewissheit des Exils aufzubrechen, war Bartók nicht leichtgefallen. Den Ausschlag dürfte ein Forschungsauftrag gegeben haben, der ihm bei einer Sondierungsreise im Frühjahr 1940 offeriert wurde. Ein Stipendium der Columbia University bot ihm die Möglichkeit, eine einzigartige phonographische Sammlung jugoslawischer Folklore aufzuarbeiten. Dieser Aufgabe widmete sich Bartók in den ersten beiden Exiljahren dann auch mit großem Eifer. Andere Verheißungen, die ihm 1940 gemacht worden waren, erfüllten sich indes nicht. So ignorierten die großen amerikanischen Orchester seine Werke. Und das Konzertieren als Pianist, das 1941 noch einigermaßen florierte, brach im Folgejahr ein. Sein eher nüchterner Interpretationsstil kam in den USA nicht allzu gut an. Vor allem aber hinderte ihn eine im April 1942 ausgebrochene rätselhafte Erkrankung mit ständigen Fieberanfällen an derart strapaziösen Tätigkeiten. Wie sich später herausstellte, war es Leukämie.

So verfiel der ehemals hochgeehrte Komponist 1943 in eine tiefe Depression. Durch die Krankheit war er auf 40 kg abgemagert, seine Laufbahn als Komponist betrachtete er als beendet. Dass Bartók in New York verarmt oder gar verhungert sei, gehört allerdings in den Bereich der Legende. Eine verbesserte Zufuhr von Tantiemen kompensierte glücklicherweise das Wegbrechen anderer Einkommensquellen. Und nicht zuletzt halfen ihm potente Unterstützer. Die ASCAP-Gesellschaft (das US-amerikanische Pendant zur GEMA) finanzierte ihm ab Sommer 1943 eine kostspielige medizinische Behandlung, die ihm noch einmal zwei beschwerdearme Lebensjahre bescherte. Ohne diese Maßnahme hätte er das Concerto for Orchestra – ein Hauptwerk seines Œuvres, vielleicht sogar der gesamten klassischen Moderne – wohl nicht mehr schreiben können. Und auch der Stimulus, als Komponist erneut aktiv zu werden, kam aus jenem Umfeld von Unterstützern. Der russische Dirigent Serge Koussevitzky, Leiter des legendären Boston Symphony Orchestra, bot ihm im Mai 1943 einen lukrativen Kompositionsauftrag an: nicht einmal die Fertigstellung des Werks war Bedingung für die Zahlung des Honorars.

Stationen eines persönlichen Dramas

Bartók präsentierte die fertige Komposition im Oktober 1943 nach nur 55 Arbeitstagen. In ihrem eigentümlichen Titel Concerto for Orchestra dürfte der Vorschlag seines Verlegers Ralph Hawkes nachschwingen, ein modernes Concerto grosso in der Art von Bachs Brandenburgischen



Konzerten zu schreiben. Der Gattungsname »Konzert« suggeriert spiel-
freudiges Musizieren, ohne subjektives Bekenntnis und weltanschauliche
Botschaft. Doch genau die letzteren Momente schimmern hinter allem
Musizierfluss des Werks hervor. Die fünf Sätze des Konzerts lassen sich
wie Stationen des persönlichen Dramas lesen, das Bartók zu durchleben
hatte: symbolmächtige Porträts von Idealen, Katastrophen und Utopien.

Im ersten Satz schält sich aus dem Zwielficht der Einleitung ein
Sonatensatz von herber Strenge heraus. Die meisterhaft gehandhabte
Form, gespickt mit allerlei kontrapunktischer Kunst, erzeugt eine Kraft,
die den ernsten Charakter der Themen transzendiert. Gleich zu Beginn
führt der Komponist musterhaft vor, wie eine Synthese von archaischer
Folklore und avanciertem Tonsatz aussehen kann. Die Quartenstufungen
des Eröffnungsmotivs füllen zunächst nur den Fünffonraum der Penta-
tonik aus, wie man ihn aus Kinderliedern kennt. Mit jedem seiner Anläufe
greift das Motiv dann weiter in den Zwölfonraum aus, wuchert gleichsam
in die Moderne hinein.

Der zweite Satz, mit *Giucoco delle coppie* (Spiel der Paare) über-
schrieben, ist ein Scherzo der besonderen Art. Es präsentiert einen
dreifachen Reigen: einen der Blasinstrumente, einen der Intervalle und
einen der Folklorismen. Fünf nacheinander durchgeführte Themen
greifen in freier Form verschiedene osteuropäische Volksmusiktypen
auf. Intoniert wird diese multinationale Suite zuerst von zwei Fagotten
in strengen Sextparallelen, dann von Oboen in Terzparallelen, von Klari-
netten in Septimen- und von Flöten in Quintparallelen. Spätestens bei
den schneidenden Sekundparallelen des Trompetenpaars kippt das Tanz-
spiel ins Dämonische. Beruhigung, vielleicht auch Versöhnung, schafft
im Zentrum des Satzes ein Bläserchoral. Eine noch originellere Formel
der Harmonie findet Bartók nach der Reprise des Tanzreigens. Alle fünf
Solistenpaare schließen sich mit ihrem Stammintervall zu einem pulsie-
renden Septakkord zusammen – ein Klang, der in Bartóks Folkloretheorie
als konsonant galt und hier als Symbol einer pluralistischen Bruderschaft
der Völker dient.

Affekte der Verzweigung und Angst

In der Elegie, dem expressiven Zentrum des Werks, ereignet sich ein
drastischer emotionaler Einbruch. Die gespenstischen Schwirrfiguren des
Anfangsteils sind eine freie Adaption der »Tränensee«-Musik aus Bartóks
früher Oper »Herzog Blaubarts Burg«. Darüber legt sich die klagende
Weise einer Oboe, pariert vom Echo der Piccoloflöte – wie der einsame Ruf
eines Vogels in der Nacht. Affekte der Verzweigung, der Angst, mitunter
auch der trotzigen Hoffnung folgen dieser surrealen Szenerie.



*32. Park Avenue, Saranac Lake, New York. In diesem Haus komponiert
Bartók vom 15. August bis 8. Oktober 1943 das Konzert für Orchester*

Was der Anlass für diesen psychischen Einbruch gewesen sein könnte,
deckt das folgende Intermezzo interrotto auf. Das von der Oboe einge-
führte Hauptthema demonstriert aufs Neue das Potenzial der von
Bartók angestrebten Fusion von Folklore und Moderne. Die ständigen
Taktwechsel, die das Thema nervös federn lassen, sind ebenso auf
Folkloremodelle zurückzuführen wie das spannungreiche Tritonus-
intervall, welches Bartók der slowakischen Folklore entlehnte. Diesen
aparten Neufindungen tritt die Rührseligkeit eines konventionellen »style
hongroise« gegenüber, den Bartók als Ausdruck von populistischem
Nationalismus verabscheute. Über rauschenden Harfenschlägen zitieren
die Streicher ein patriotisches Lied aus einer Operette von Zsigmond
Vincze. Die Folgen dieser populistischen Verführung weist der weitere
Verlauf der Musik als fatal aus, indem er mittels eines Zitats auf die
unheilige Allianz zwischen Ungarn und Nazi-Deutschland verweist. Es
handelt sich um das »Invasionsthema« aus Schostakowitschs »Lenin-
grader Symphonie«, mit dem dort der Einmarsch der Nazi-Truppen in die
Sowjetunion geschildert wird. Bartók versäumt es nicht, die schenkel-
klopfende Heiterkeit dieser Musik mit ihrer hässlichen Fratze zu konfron-
tieren: ungenierter Aggression.

In einer Programmnotiz für die Uraufführung am 1. Dezember 1944
beschrieb Bartók die emotionale Kurve seines Concerto als »graduellen
Übergang« von der »Ernsthaftigkeit« des ersten Satzes zur »Lebensbeja-



FREUNDE DER
STAATSKAPELLE
DRESDEN



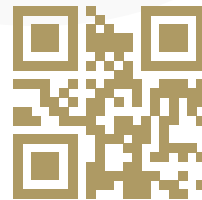
Béla Bartók sammelt Volkslieder von slowakischen Bauern mit einem Phonographen, um 1907

hung« des Finales. Diesem Finalsatz ist anzumerken, wie viel Kraft das Hervorbringen von Optimismus den gerade erst aus schwerer Depression gerissenen Komponisten gekostet haben muss. Der Satz eröffnet mit einem fulminanten Orchesteraufschwung, der in der Konzertliteratur seinesgleichen sucht. Auch die ausgedehnten, teils sehr komplizierten Fugati im Mittelteil sind von heroischem Schwung. Eines dieser Fugenthemen sticht wegen seiner »schmutzig« intonierten Tonwiederholungen und einer jazztypischen blue note heraus. Wenn die Blechbläser dieses Thema in der Coda zur Apotheose führen, meint man Gershwin zu hören. Diese Reverenz vor dem Gastland zeigt eindrücklich, welche großen Hoffnungen Bartók in dieses Land setzte, obwohl er sich in ihm nie heimisch fühlte. Dem großen Erfolg, den sein Concerto for Orchestra in den USA bald erlangen sollte, dürfte diese patriotische Adresse zuträglich gewesen sein.

Seinen wachsenden Ruhm als Exilkomponist konnte Bartók allerdings nur noch in seinen Anfängen ernten. Den Sieg über den von ihm gehassten Nationalsozialismus durfte er noch erleben. Im September 1945 erlag er jedoch seinem Leukämieleiden.

WOLFGANG MENDE

international
Wunderharfe **Freunde**
unterstützen **patron**
engagement begeistern
verbinden **network**
gewinnen **Staatskapelle**
tradition Dresden
junge Menschen fördern
friends Gesellschaft
Netzwerk **close**
hautnah



GESELLSCHAFT DER FREUNDE DER
STAATSKAPELLE DRESDEN E.V.

KÖNIGSTRASSE 1
01097 DRESDEN | GERMANY
INFO@GFSKDD.DE | WWW.GFSKDD.DE

5. Symphoniekonzert 2018 | 2019

Orchesterbesetzung



1. Violinen

Matthias Wollong / 1. Konzertmeister
Thomas Meining
Jörg Faßmann
Federico Kasik
Robert Lis
Jörg Kettmann
Barbara Meining
Birgit Jahn
Wieland Heinze
Anja Krauß
Anett Baumann
Roland Knauth
Anselm Telle
Sae Shimabara
Renate Peuckert
Yuval Herz

2. Violinen

Alejandro Carreño* / Konzertmeister
Annette Thiem
Kay Mitzscherling
Stephan Drechsel
Jens Metzner
Mechthild von Ryssel
Alexander Ernst
Elisabeta Schürer
Martin Fraustadt
Robert Kusnyer
Yukiko Inose
Michael Schmid
Seika Koike**
Emanuel Goldstein*

Bratschen

Florian Richter / Solo
Andreas Schreiber
Stephan Pätzold
Uwe Jahn
Ulrich Milatz
Zsuzsanna Schmidt-Antal
Marie-Annick Caron
Claudia Briesenick
Susanne Neuhaus
Luke Turrell
Sae Ito**
Torsten Frank*

Violoncelli

Friedwart Christian Dittmann / Solo
Simon Kalbhenn / Solo
Uwe Kroggel
Bernward Gruner
Johann-Christoph Schulze
Jörg Hassenrück
Jakob Andert
Anke Heyn
Titus Maack
Bruno Borralhinho*

Kontrabässe

Andreas Wylezol / Solo
Petr Popelka
Torsten Hoppe
Helmut Branny
Fred Weiche
Reimond Püschel
Thomas Grosche
Johannes Nalepa

Flöten

Andreas Kißling / Solo
Cordula Bräuer
Jens-Jörg Becker
Beatriz Soares**

Oboen

Bernd Schober / Solo
Sibylle Schreiber
Volker Hanemann

Klarinetten

Wolfram Große / Solo
Egbert Esterl
Christian Dollfuß
Christoph Korn
Sabina Egea Sobral* / TenSax
Christoph Modersohn* / SopSax

Fagotte

Joachim Hans / Solo
Erik Reike
Andreas Börtitz

Hörner

Erich Markwart / Solo
Andreas Langosch
Julius Rönnebeck
Yang Liu**

Trompeten

Mathias Schmutzler / Solo, Picc
Helmut Fuchs / Solo
Peter Lohse
Sven Barnkoth

Posaunen

Nicolas Naudot / Solo
Jürgen Umbreit
Christoph Auerbach

Tuba

Jens-Peter Erbe / Solo

Pauken

Manuel Westermann / Solo

Schlagzeug

Bernhard Schmidt
Christian Langer
Simon Etzold
Jürgen May
Dirk Reinhold

Harfen

Vicky Müller / Solo
Astrid von Brück / Solo

Klavier/Celesta

Clemens Posselt

* als Gast

** als Akademist/in





**GESTALTEN:
FRANZ SCHUBERT
AUS DRESDEN.**

Von Soireen, den Schumanns und einer Stradivari

AUSSTELLUNG

13. Oktober 2018 bis 30. Januar 2019 in der
Semperoper, zwingerseitiges oberes Vestibül.
Die Ausstellung ist im Rahmen der
Vorstellungen und Führungen zu sehen.



SÄCHSISCHE
STAATSKAPELLE
DRESDEN

Vorschau

6. Symphoniekonzert

SAMSTAG 26.1.19 19 UHR
SONNTAG 27.1.19 11 UHR
MONTAG 28.1.19 20 UHR
SEMPEROPER DRESDEN

Christian Thielemann Dirigent
Frank Peter Zimmermann Violine

Felix Mendelssohn Bartholdy

Violinkonzert e-Moll op. 64

Anton Bruckner

Symphonie Nr. 2 c-Moll WAB 102

(Fassung 1877 von William Carragan)

7. Symphoniekonzert

ZUM GEDENKEN AN DIE ZERSTÖRUNG
DRESDENS AM 13. FEBRUAR 1945

MITTWOCH 13.2.19 20 UHR

DONNERSTAG 14.2.19 20 UHR

SEMPEROPER DRESDEN

FREITAG 15.2.19 20 UHR

FRAUENKRICHE DRESDEN

Christoph Eschenbach Dirigent

Venera Gimadjeva Sopran

Elisabeth Kulman Alt

Pavol Breslik Tenor

René Pape Bass

Sächsischer Staatsopernchor Dresden (13./14. Februar)

Chor des Bayerischen Rundfunks (15. Februar)

Antonín Dvořák

»Stabat mater« für Soli, Chor und Orchester op. 58



IMPRESSUM



Sächsische Staatskapelle Dresden
Chefdirigent Christian Thielemann

Spielzeit 2018|2019

HERAUSGEBER

Die Sächsische Staatskapelle Dresden
ist ein Ensemble im Staatsbetrieb
Sächsische Staatstheater – Staatsoper Dresden
Theaterplatz 2, 01067 Dresden

GESCHÄFTSFÜHRUNG

Peter Theiler
Intendant der Staatsoper
Wolfgang Rothe
Kaufmännischer Geschäftsführer
© Januar 2019

REDAKTION

André Podschun

GESTALTUNG UND LAYOUT

schech.net
Strategie. Kommunikation. Design.

DRUCK

Union Druckerei Dresden GmbH

ANZEIGENVERTRIEB

Anzeigenvermarktung Semperoper Dresden
Max-Joseph Groß
Telefon: 089/540 447 122
E-Mail: anzeigen@semperoper.de

TEXTNACHWEISE

Die Texte von Meinhard Saremba, Michael Kube
und Wolfgang Mende sind Originalbeiträge für
dieses Programmheft.

BILDNACHWEISE

Simon Pauly (S. 4); Kirk Edwards (S. 7);
Marco Borggreve (S. 9, 13); Brian Tarr (S. 14);
Martin Geck, Robert Schumann. Mensch und
Musiker der Romantik, München 2010 (S. 19);
Schumann und Dresden, herausgegeben von
Thomas Synofzik und Hans-Günter Ottenberg,
Studien zum Dresdner Musikleben im 19. Jahr-
hundert, Köln 2010 (S. 20); Béla Bartóks Leben
in Bildern, zusammengestellt und eingeleitet
von Ferenc Bónis, Budapest 1964 (S. 24, 27);
Paul Griffiths, A Concise History of Modern
Music, London 1978 (S. 28)

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

Elisabeth Roeder von Diersburg
Presse und Marketing

Alexandra MacDonald
Assistentin des Orchesterdirektors

Cornelia Ameling
Orchesterdisponentin

Matthias Gries
Orchesterinspizient

Steffen Tietz
Golo Leuschke
Wolfgang Preiß
Stefan Other
Orchesterwarte

Agnes Thiel
Vincent Marbach
Notenbibliothek

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

JOHAN INGER CARMEN (BALLETT)


Semperoper

Dresden


Premiere 25. Januar 2019
Vorstellungen 27. Januar & 10., 16., 24. Februar

Partner der Semperoper und der
Staatskapelle Dresden
VOLKSWAGEN
ARTENSCHÜTZER

Informationen & Karten
T +49 351 49 11 705 / semperoper.de

 Semperoper
Ballett

Mit freundlicher Unterstützung der Stiftung Semperoper – Förderstiftung
Foto: Andreas Mühe, Villa Hügel (2013), aus der Serie: A. M. – Eine Deutschlandreise



Partner der Staatskapelle Dresden

VOLKSWAGEN

AKTIENGESELLSCHAFT