31. August, 1., 2. September 2019
Semperoper

1. SYMPHONIEKONZERT

Myung-Whun
CHUNG

Yuja
WANG

Kristine
OPOLAIS

SÄCHSISCHE
STAATSKAPELLE
DRESDEN

31. August, 1., 2. September 2019
Semperoper

I. SYMPHONIEKONZERT

Myung-Whun
CHUNG

Yuja
WANG

Kristine
OPOLAIS

SÄCHSISCHE
STAATSKAPELLE
DRESDEN

1. SYMPHONIEKONZERT

SAMSTAG	SONNTAG	MONTAG	SEMPEROPER
31.8.19	1.9.19	2.9.19	DRESDEN
19 UHR	11 UHR	20 UHR	

Myung-Whun Chung
Dirigent

Yuja Wang
Klavier (31.8. | 1.9.)

Kristine Opolais
Sopran (2.9.)

Symphonische Vielfalt

Die neue Spielzeit beginnt mit zwei Programmen. Am 31. August und 1. September dirigiert Myung-Whun Chung Rachmaninows drittes Klavierkonzert, das von der chinesischen Pianistin Yuja Wang gespielt wird. Am 2. September erklingen neben Webers »Freischütz«-Ouvertüre Enescus »Sept Chansons de Clément Marot«, die wenige Tage später im Rahmen des Enescu-Festivals in Bukarest neuerlich aufgeführt werden. Es singt die lettische Sopranistin Kristine Opolais. Brahms' zweite Symphonie beschließt beide Programme.

Kostenlose Konzerteinführungen jeweils 45 Minuten
vor Beginn im Opernkeller der Semperoper

PROGRAMM

PROGRAMM I
(31.8.19 und 1.9.19)

Sergej Rachmaninow (1873-1943)

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3 d-Moll op. 30

1. Allegro ma non tanto
2. Intermezzo. Adagio – *attacca subito*
3. Finale. Alla breve

PAUSE

Johannes Brahms (1833-1897)

Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73

1. Allegro non troppo
2. Adagio non troppo
3. Allegretto grazioso – Quasi Andantino
4. Allegro con spirito

PROGRAMM II
(2.9.19)

Carl Maria von Weber (1786-1826)

Ouvertüre zu »Der Freischütz« op. 77

George Enescu (1881-1955)

Sept Chansons de Clément Marot (1496-1544) op. 15
für Singstimme und Kammerensemble (orch. von Theodor Grigoriu)

1. Estreines à Anne (Eine Gabe für Anne)
2. Languir me fais (Du lässt mich vor Sehnsucht verzehren)
3. Aux Damoyselles paresseuses d'escrir a leurs amys
   (An die Damen, die zu faul sind, ihren Verehrern zu schreiben)
4. Estrene de la rose (Die Gabe der Rose)
5. Présent de couleur blanche (Ein Geschenk mit weißer Farbe)
6. Changeons propos, c'est trop chanté d'amours
   (Lass uns das Thema wechseln, es reicht mit den Liebesgesängen)
7. Du conflict en douleur (Über den, der sich dem Schmerz hingibt)

PAUSE

Johannes Brahms (1833-1897)

Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73

1. Allegro non troppo
2. Adagio non troppo
3. Allegretto grazioso – Quasi Andantino
4. Allegro con spirito

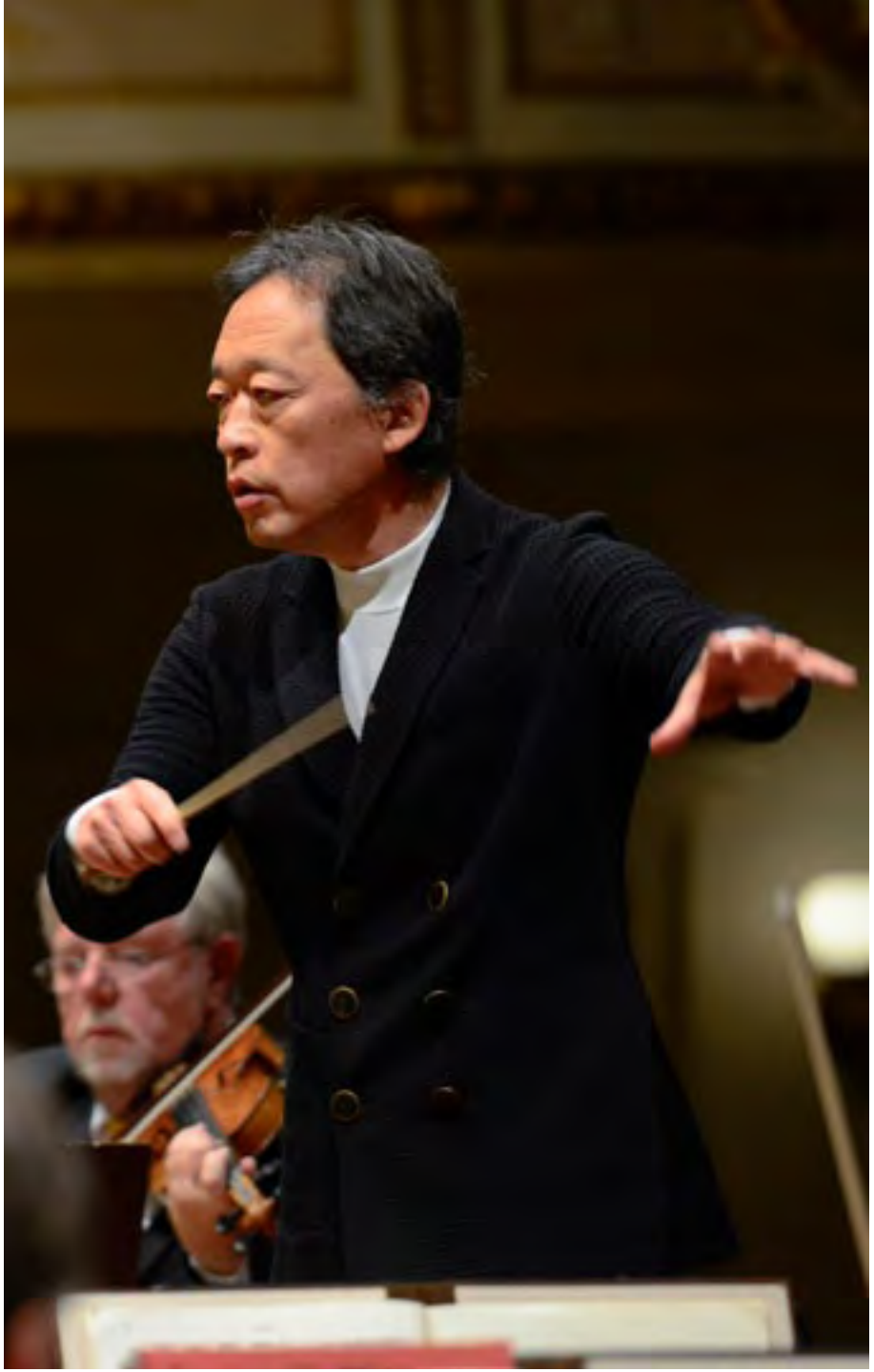
Myung-Whun Chung

ERSTER GASTDIRIGENT DER
SÄCHSISCHEN STAATSKAPELLE DRESDEN

Die Ernennung eines Ersten Gastdirigenten ab der Spielzeit 2012/2013 war ein Novum in der langen Kapell-Historie – und dokumentiert die enge Beziehung zwischen Myung-Whun Chung und der Sächsischen Staatskapelle. Der südkoreanische Maestro stand seit November 2001 in den Symphoniekonzerten vielfach am Pult der Semperoper. Er dirigierte im Orchestergraben eine Premierenserie von Verdis »Don Carlo« (2003) und ging mit der Kapelle auf Tourneen durch Europa (2001, 2005, 2008 und 2013), in die USA (2005) und nach Asien (2006 und 2015). Immer wieder musizierte er gemeinsam mit Mitgliedern der Staatskapelle auf dem Kammermusikpodium, so auch 2013 bei den Osterfestspielen Salzburg, wo er in der Doppelrolle als Dirigent und Pianist zu erleben war.

In Seoul geboren, begann Myung-Whun Chung seine Laufbahn als Pianist. Seine dirigentische Karriere startete er als Assistent von Carlo Maria Giulini in Los Angeles. Positionen als Chefdirigent bekleidete er beim Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken, an der Opéra Bastille in Paris und bei der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom. 15 Jahre stand er dem Orchestre Philharmonique de Radio France als Musikdirektor vor. Zudem war er in gleicher Position beim Seoul Philharmonic Orchestra tätig. Daneben ist er in verschiedenen Ämtern in seiner asiatischen Heimat präsent, u. a. als Künstlerischer Direktor des Asia Philharmonic Orchestra, das asiatische Musiker aus den großen Orchestern der Welt für Konzertprojekte zusammenführt. Myung-Whun Chung ist Ehrendirigent des Tokyo Philharmonic Orchestra. Er trat mit allen bedeutenden Klangkörpern auf, viele seiner bei der Deutschen Grammophon erschienenen CDs sind preisgekrönt.

Über seine künstlerischen Aktivitäten hinaus widmet sich Myung-Whun Chung mit großem Engagement humanitären und ökologischen Fragen. Er war Botschafter des Drogenkontrollprogramms der Vereinten Nationen (UNDCP) und wurde 1995 von der UNESCO als »Man of the Year« gewürdigt. 1996 erhielt er mit dem »Kumkuan« den höchsten koreanischen Kulturpreis. Er wurde zum ersten Kulturbotschafter seines Landes berufen, die UNICEF ernannte ihn 2008 als ersten Dirigenten zum Goodwill Ambassador.



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 Festival 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. Ihr internationaler Durchbruch gelang ihr 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. Zuletzt spielte Yuja Wang mit der Staatskapelle Dresden im Januar 2019 Schumanns a-Moll-Klavierkonzert.

Kristine Opolais Sopran

Kristine Opolais wurde in Lettland geboren. Sie studierte Gesang an der Lettischen Musikakademie und bei Margreet Honig in Amsterdam. Heute gastiert sie u. a. an der Metropolitan Opera in New York, der Deutschen Staatsoper Berlin, der Bayerischen Staatsoper in München, der Mailänder Scala, am Royal Opera House Covent Garden in London sowie am Opernhaus Zürich. Weitere Auftritte führten sie u. a. zu den Salzburger Festspielen, nach Tanglewood, zu den BBC Proms, zum Festival d'Aix-en-Provence, nach Amsterdam, Riga und Berlin. In der Spielzeit 2018/2019 knüpfte sie an ihre enge Zusammenarbeit mit dem Royal Opera House Covent Garden an, wo sie mit Tosca zurückkehrte. Zudem war sie in der gleichen Rolle an der Wiener Staatsoper zu erleben, an der sie bereits 2008 debütiert hatte, und feierte im März 2019 ihr Debüt an der Hamburgischen Staatsoper mit zwei Vorstellungen von Puccinis »Manon Lescaut« im Rahmen der dortigen Italienischen Opernwochen. Die Sopranistin pflegt außerdem eine langjährige Verbindung mit der Bayerischen Staatsoper, die 2010 mit ihrem umjubelten Einstand als Rusalka in Martin Kušejs Produktion der erfolgreichsten Oper von Antonín Dvořák begann.

Kristine Opolais ist auch als internationale Konzertsängerin gefragt. Sie folgte Einladungen u. a. zum Wiener Musikverein, ins Festspielhaus Baden-Baden, zum Royal Opera House Muscat, ins Concertgebouw Amsterdam und in New Yorks Carnegie Hall. Sie trat mit den weltweit wichtigsten Orchestern auf, u. a. mit den Berliner Philharmonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig, mit dem Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks sowie mit der Filarmonica della Scala. Außerdem arbeitete sie mit renommierten Dirigenten, u. a. mit Daniel Barenboim, Sir Antonio Pappano, Sir Simon Rattle, Sir Mark Elder, Daniel Harding, Andris Nelsons, Fabio Luisi, Kirill Petrenko und Semyon Bychkov. Zu einer ihrer jüngsten DVD-Aufzeichnungen zählt »Tosca« aus dem Festspielhaus Baden-Baden mit den Berliner Philharmonikern unter Leitung von Sir Simon Rattle. Bei »Klassik Airleben« trat sie im Juni 2019 im Leipziger Rosental im Rahmen einer Italienischen Opernnacht mit dem Gewandhausorchester unter Leitung von Andris Nelsons auf.

Sergej Rachmaninow

* 20. März (1.April) 1873 in Semjonow, Gouvernement Nowgorod
† 28. März 1943 in Beverly Hills

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3 d-Moll op. 30

1. Allegro ma non tanto
2. Intermezzo. Adagio – *attacca subito*
3. Finale. Alla breve

ENTSTEHUNG
im Sommer 1909 auf dem Landgut Iwanowka in Russland

WIDMUNG
für den polnischen Pianisten Józef Hofmann (1876-1957), ein Schüler von Anton Rubinstein

URAUFFÜHRUNG
28. November 1909 in New York

BESETZUNG
Soloklavier | 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauke, Schlagzeug, Streicher

DAUER
ca. 45 Minuten

VON HORIZONT ZU HORIZONT

Sergej Rachmaninows drittes Klavierkonzert

Die russisch-amerikanischen Beziehungen standen noch nie zum Besten: Missverständnisse von allen Seiten, zu allen Zeiten, vor, während und nach der »Großen Revolution«. Als Sergej Rachmaninow im Herbst 1909 erstmals über den Ozean in die Vereinigten Staaten reiste, zu einer ausgedehnten Tournee mit und ohne Orchester, sah sich der Gast bald mit eigenartigen und keineswegs vorurteilsfreien Ansichten über seine Herkunft, seinen Charakter und das Temperament seiner Kunst konfrontiert. »Durch alle seine Musik wanderte eine klagende russische Note«, befand die *New York Times* nach einem Rezital. »Tatsächlich wurden viele Hörer gegen Ende des Programms von dem Gefühl gepackt, sie wären Gefangene auf dem Weg nach Sibirien.« Wenige Tage später, am 28. November 1909, brachte Rachmaninow in New York sein neuestes, sein drittes Klavierkonzert zur Uraufführung, in d-Moll op. 30, und wieder musste er in einer Tageszeitung lesen, diesmal in der *Sun*: »Das Eingangsthema ist von Melancholie gefärbt, die in den letzten Jahren typisch war für eine Vielzahl russischer Werke. Es ist die Melancholie der Untätigkeit, von der die Resignation oder Unterwerfung oder auch das Misstrauen in die eigenen Kräfte herrühren.« Und nach einem Auftritt als Dirigent – Rachmaninow hatte in New York seine Tondichtung »Die Toteninsel« vorgestellt – durfte er aus der *Times* erfahren: »Russische Musik ist im Allgemeinen und Rachmaninows Musik im Besonderen von einer Melancholie belastet, die in ihrer Beständigkeit rassisch bedingt scheint. Es ist nur allzu natürlich, dass sich der Komponist mit einer Art schauerlichen Vergnügens einem so kongenialen Sujet inspirativ zuwendet.«

Rachmaninow kehrte erschöpft, gefeiert und zugleich desillusioniert aus der Neuen Welt zurück: »Amerika war eine Anstrengung«, gestand er in einem Interview. »Ich führte nur meine eigenen Werke auf. Der Erfolg war groß. Bis zu sieben Zugaben musste ich spielen, was ziemlich viel für die Zuhörerschaft ist. Die Zuhörer sind erstaunlich kühl, verdorben durch die Tourneen erstklassiger Künstler, und immer halten sie nach Neuheiten Ausschau, nach etwas, was sie zuvor nie gehört haben. Die Lokalzeitungen sind verpflichtet, die Anzahl der Vorhänge zu zählen, und die Öffentlichkeit betrachtet dies als Maßstab des Talents.« Dass sich die strapaziöse Reise in die Staaten gleichwohl gelohnt hatte, lag nicht nur am wirtschaftlichen Ertrag – Rachmaninow war auf dem Weg zum »bestbezahlten Pianisten der Welt« (neben dem Polen Józef Hofmann, dem das d-Moll-Konzert gewidmet ist, das er freilich nie spielte) –, sondern auch an einer unvergesslichen Begegnung mit Gustav Mahler, der das dritte Klavierkonzert einige Wochen nach der Uraufführung in der Carnegie Hall mit den New Yorker Philharmonikern einstudierte. Und mit dem Komponisten als Solisten. Rachmaninow schwärmte noch im Rückblick von der akribischen Probenarbeit: »Zu dieser Zeit war Mahler der einzige Dirigent, der es meiner Meinung nach verdiente, mit [Arthur] Nikisch auf eine Stufe gestellt zu werden. Er eroberte mein Komponistenherz auf der Stelle, als er sich mit Hingabe meines Konzertes annahm, bis die Orchesterbegleitung, die sehr kompliziert ist, wirklich perfekt eingeübt war. Und das, obwohl er bereits eine andere lange Probe hinter sich hatte. Mahler nahm jedes Detail der Partitur ganz genau – eine Haltung, die bei Dirigenten leider sehr selten ist.«

Ein endloses Meer

Ein russischer Kritiker hatte dem jungen Rachmaninow einst vorausgesagt, er werde entweder »ein musikalischer Spinner oder ein Brahms«. Bekanntlich wurde er weder das eine noch das andere: Vor der exzentrischen Weltfremdheit wie dem grundgediegenen Epigonentum bewahrten ihn gleichermaßen seine Selbstzweifel und Skrupel, die ernüchternden Schaffenskrisen, die wiederkehrenden kreativen Blockaden. Ein fatales Erbe russischer Melancholie, die »Melancholie der Untätigkeit« gar? »Was die Qualität meiner Arbeit angeht«, verriet Rachmaninow, »ist es immer dasselbe bei mir. Während der Arbeit denkst du, dass es gut ist, manchmal sogar anscheinend sehr gut, aber sobald ein wenig Zeit verstreicht, denkst du, dass fast nichts passt und dass es das Beste wäre, alles umzuarbeiten, wenngleich ich auch nicht weiß, wie ich's besser machen soll.« Zwei Schüler des Komponisten kamen auf eine heitere Idee, wie diesen selbstzerstörerischen Stim-

Sergej Rachmaninow *im Garten des Landguts Iwanowka, befasst mit den Korrekturen am dritten Klavierkonzert*

mungen ihres Lehrers wenigstens für Augenblicke der gefährliche Ernst zu nehmen sei. Sie setzten ein Schriftstück auf, das sie dem Komponisten vorlegten, wenn er ausnahmsweise einmal lobend über eine eigene Partitur sprach: »Am Soundsovielten (Jahr und Tag) äußerte sich Sergej Rachmaninow in Gegenwart folgender Personen (eine Aufzählung der Personen) über sein neues Werk (die Bezeichnung des Stückes), dass es ›gut‹ oder ›recht gelungen‹ sei. Bewertungen im Superlativ verwendete er für seine Werke nie. Unter dieser Bescheinigung folgte die eigenhändige Unterschrift Sergej Wassiljewitschs.«

Das dreisätzige d-Moll-Konzert hatte Rachmaninow für Amerika komponiert, für die dreimonatige USA-Tournee mit den vielen Vorhängen, allerdings noch in Russland, im Sommer 1909 auf dem Landgut Iwanowka, das der Familie seiner Frau gehörte. In der Abgeschiedenheit der russischen Steppe ließ sich mußevoll sinnen und schaffen. »Ich schloss diese weite Landschaft in mein Herz«, bekannte Rachmaninow, »und fern von ihr sehnte ich mich gewöhnlich nach ihr, denn Iwanowka bot die Ruhe in der Umgebung, nach der harte Arbeit verlangt – endlich auch für mich. Da gab es keine der Naturschönheiten, an die man gewöhnlich bei dem Begriff denkt – keinen Berg, Abgrund oder sich einschmiegenden Strand. Die Steppe schien ein endloses Meer, dessen Wogen grenzenlose Weizenfelder, Roggen-, Haferfelder bildeten, die sich von Horizont zu Horizont erstrecken.« In Iwanowka schrieb und vollendete Rachmaninow sein drittes Klavierkonzert, aber auf der Überfahrt in die Staaten musste er den exorbitant schwierigen Solopart noch ausgiebig auf einer »stummen« Klaviatur üben, in stark verlangsamtem Tempo, Ton für Ton, nachdem er zuvor die erforderliche Fingerfertigkeit mit Etüden von Czerny und Hanon geölt hatte.

Eine Melodie aus dem Unbewussten

Rachmaninows d-Moll-Konzert beginnt in einer »romantischen« Traditionslinie, wie Mozarts g-Moll-Symphonie, Schuberts »Rosamunde-Quartett« oder Mendelssohns Violinkonzert, mit einer frei schweifenden, sehnsuchtsvollen Melodie über einem figurativ bewegten Klanggrund, einer schattenhaften Begleitung: mit einer sprechenden oder sprachhaften Melodie, deren erzählerischer Ton wiederum an die Klaviermusik Robert Schumanns erinnert, die Rachmaninow über Jahrzehnte in seinen Konzerten spielte. Ein in den USA lehrender Musikwissenschaftler glaubte, hinter diesem »melancholisch gefärbten« Eingangsthema des Konzerts das Urbild eines orthodoxen Kirchengesangs zu erkennen. Aber Rachmaninow mochte diese Abhängigkeit oder gar ein bewusstes Stilzitat nicht bestätigen: »Das erste Thema meines dritten Konzerts ist

*Der **Times Square** in New York in den zwanziger Jahren*

weder Volksliedformen noch kirchlichen Quellen entliehen. Es ›schrieb sich einfach von selbst‹! Sie werden das sicherlich auf das ›Unbewusste‹ beziehen. Wenn ich irgendeinen Plan beim Komponieren dieses Themas hatte, dann dachte ich nur an den Klang. Ich wollte die Melodie am Klavier ›singen‹, so wie ein Sänger sie singen würde, und eine passende Orchesterbegleitung finden oder vielmehr eine, die diesen Gesang nicht dämpfen würde. Das ist alles!«

Aber das ist nur der Anfang: Der Solopart wird nach wenigen Takten bereits von stärksten Fliehkräften erfasst, er befindet sich nahezu unausgesetzt in Auflösung, in Konflikt, im Widerstreit mit sich selbst, er implodiert oder schwärmt auseinander, ist kaum zu fassen, kaum zu begreifen (und fast nicht zu spielen). »Der Dichter spricht«: mit überbordender, beinah selbstquälerischer Beredsamkeit. Die Zeit reicht nicht aus, jeder Takt wird zu eng für dieses potenzierte Leben, das sich mitteilen, verströmen, verzweigen, verschwenden will und gleichzeitig

Das Landgut ***Iwanowka***

mit demonstrativer Macht seine Identität, die große Form und noble Fassung zu wahren sucht – bis zum letzten, geradezu militärisch organisierten Triumph des D-Dur-Finales, »per aspera ad astra«, das Glück als Gewaltakt.

Aber die Geschichte ging gar nicht glücklich aus, und das Konzert war ihr Menetekel. »Wo ist man daheim? Wo man geboren wurde oder wo man zu sterben wünscht?«, fragt Carl Zuckmayer am Beginn seiner Memoiren. Für Rachmaninow wäre die Antwort nicht zweifelhaft gewesen: In Russland wollte er sterben. Allerdings noch nicht im Jahr 1917. Nach den Ereignissen der Oktoberrevolution wählte Rachmaninow für seine Familie und sich den Ausweg ins Exil, eine Flucht ohne Ende, vor dem Umsturz, vor dem Krieg, vor den Allmachtsphantasien der Diktatoren, die ihn zum bitteren Schluss noch alle überleben sollten. Sergej Rachmaninow starb 1943 in Beverly Hills, fern von Russland, unter der Sonne Kaliforniens. In seinem letzten Interview hatte er erklärt: »Die Musik eines Komponisten sollte sein Geburtsland ausdrücken, seine Liebesaffären, seine Religion, die Bücher, welche ihn beeinflusst haben, die Bilder, die er liebt. Sie sollte das gesamte Produkt der Erfahrungen des Komponisten sein. Studieren Sie die Meisterwerke jedes großen Komponisten, und Sie werden jeden Zug der Persönlichkeit des Komponisten finden und den Hintergrund in seiner Musik. Die Zeit mag die Techniken von Musik ändern, aber sie kann nie ihre Mission ändern.«

WOLFGANG STÄHR

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

Johannes Brahms

* 7. Mai 1833 in Hamburg
† 3. April 1897 in Wien

Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73

1. Allegro non troppo
2. Adagio non troppo
3. Allegretto grazioso – Quasi Andantino
4. Allegro con spirito

ENTSTEHUNG
hauptsächlich im Sommer 1877 in Pörtschach/Kärnten

URAUFFÜHRUNG
30. Dezember 1877 durch die Wiener Philharmoniker unter Leitung von Hans Richter

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

DAUER
ca. 40 Minuten

SONNE UND SCHATTEN

Die zweite Symphonie von Johannes Brahms

Rund um den Wörthersee führt eine Straße, auf der man auch heute noch den Spuren von Alban Berg, Gustav Mahler und Johannes Brahms folgen kann. Und trotz des hohen Verkehrsaufkommens und der ein oder anderen architektonischen Sünde kann man den Zauber nachempfinden, der sie an den grünblau schimmernden See gezogen hat. Das idyllische Fleckchen im sonnigen Kärnten, eindrucksvoll eingesäumt vom Gebirge der Karawanken, erfreute sich als Vorgarten Italiens schon im neunzehnten Jahrhundert großer Beliebtheit bei Österreichs Kultur- und Finanz-Prominenz. Brahms machte drei Sommer in Pörtschach Station: »Hier ist es allerliebst, See, Wald, darüber blauer Berge Bogen, schimmerndes Weiß im reinen Schnee, Krebse gibt es massenhaft.« Sein erstes Quartier, das Schloss Leonstain, schmückt sich noch heute mit einer Brahms-Büste.

Kein Wunder, dass in einer so entspannten Atmosphäre eine ertragreiche Ernte eingefahren wurde, darunter zwei D-Dur-Werke: das Violinkonzert und die Symphonie Nr. 2. Sie quillt schier über vor Melodienfülle, und ihre scheinbar natur- und volksliedhafte Schlichtheit hat ihr eine sofortige Popularität als Brahms' »Pastorale« gesichert. In der Sommerfrische 1877 konzipiert, wurde die Zweite beim anschließenden Aufenthalt in Lichtental bei Baden-Baden, in der Nähe von Clara Schumann, vollendet.

Bereits in seiner Heimat Hamburg hatte sich Brahms gelegentlich »aufs Land«, etwa nach Blankenese, zurückgezogen, um ungestört komponieren zu können. Auch aus den Urlauben in Tutzing, Rügen oder Rüschlikon hatte er schon klingende Souvenirs mitgebracht. Doch erst in den drei Pörtschacher Sommern fand er zu jenem saisonalen Wechsel zwischen unbehelligter schöpferischer Tätigkeit sowie den Konzertreisen und gesellschaftlichen Verpflichtungen im Rest des Jahres. Weitere Feriendomizile folgten: Mürzzuschlag, der Thuner See, Bad Ischl. Brahms' Naturverbundenheit ist weniger bekannt als bei Mahler. Doch wie dieser ließ sich auch Brahms ganz direkt von seinen Eindrücken in der freien

Natur inspirieren. Florence May, eine Schülerin Clara Schumanns, die kurzzeitig auch bei Brahms Klavierunterricht erhielt und ihm später eine Biografie widmete, berichtete von seiner Gewohnheit, »um vier oder fünf Uhr des Morgens aufzustehen und in den Wald zu gehen, die köstliche Frische des Morgens zu genießen und dem Gesang der Vögel zu lauschen«.

»blauer Himmel, Quellenrieseln, Sonnenschein«

So war Brahms außerordentlich empfänglich für die Schönheiten der Umgebung und das kühle Bad im See. Die gute Laune förderte die Produktivität. Seinem Kritikerfreund Eduard Hanslick kündete er an, seine neue Symphonie werde »so heiter und lieblich klingen, dass du glaubst, ich habe sie extra für dich und deine junge Frau geschrieben! Das ist kein Kunststück, wirst du sagen, Brahms ist pfiffig, der Wörther See ist ein jungfräulicher Boden, da fliegen die Melodien, dass man sich hüten muss, keine zu treten.«

Das aber ist nun auch wieder Brahms'sche Eigenart: Im Enthusiasmus liegt gleich der Rückzug – die Melodien »fliegen«, aber »hüten« muss man sich auch, auf ihnen herumzutrampeln. Brahms sammelt die melodischen Eingebungen auf, packt sie sorgsam ein und beschriftet die Ausbeute mit »Vorsicht! Nicht werfen!«. Und damit auch niemand auf die Idee kommt, diese Partitur mit rustikaler Unbekümmertheit zu öffnen, weist der Skeptiker Brahms bei jeder Gelegenheit darauf hin, dass sie »mit Trauerrand gedruckt« werden solle und er »noch nichts Weltschmerzlicheres« geschrieben habe. Dahinter steckt nicht nur das ironische Understatement, das er seinen Stücken lebenslang angedeihen ließ, sondern doch ein Hinweis, in der Zweiten vor lauter »blauem Himmel, Quellenrieseln, Sonnenschein«, wie ihn sein Freund Theodor Billroth hier abgebildet sah, auch den Schatten nicht zu übersehen.

Ein Schatten freilich, der nicht mit jener schmerzerfüllten Dramatik zu vergleichen ist, von der sein symphonischer Erstling noch geprägt war. So langwierig sich der 16-jährige Entstehungsprozess der vergrübelten ersten Symphonie noch gestaltete, so rasch folgte die Zweite nach nur wenigen Monaten in einem wahren Schaffensschub. Wo die Erste mit chromatischem Ringen und paukendröhnender Unerbittlichkeit anhebt, beginnt die Zweite denkbar unscheinbar: mit einem kurzen, im Intervall einer kleinen Sekunde pendelnden Dreitonmotiv in Celli und Bässen. Doch dieses Motiv hat es in sich. Das eigentliche Hauptthema stellen die Hörner vor: ein liebliches Dreiklangsgebilde, fast klischeehaft ein romantisches Bild des kühl rauschenden Waldes malend. Aus dem kleinen Dreitonmotiv der Basslinie entwickelt Brahms eine blühende Phrase in den Streichern, dann wandert es in eine

Johannes Brahms, *um 1867, Gemälde von Carl Jagemann*

staccato gespielte Passage in der Oboe. Sofort also unterwirft er sein thematisches Material einer Metamorphose, wartet nicht erst bis zur Durchführung, um aus kleinen Gebilden immer neue Absplitterungen und Ableitungen zu gewinnen.

Melancholische Seitenblicke

Die nächste große melodische Einheit ist das expressive Seitenthema in den Bratschen und Celli – eine liedhaft sangliche Kantilene (»cantando«, also »singend« schreibt Brahms ausdrücklich darüber), die aber in ihrer fis-Moll-Tonalität und unstet changierenden Harmonik

Pörtschach am Wörthersee, *Lithographie von Bollmann-Gera, 1876. Brahms logiert 1878 im Gasthof Werzer.*

melancholische Seitenblicke wirft. Wie in seinen Liedern richtet sich Brahms den Volkston artifiziell ein und »adelt« seine Naivität. Vor der Reprise verselbständigt sich das Terzmotiv aus dem einleitenden Hornruf zu einem merkwürdig auf der Stelle tretenden fortissimo-Ausbruch des gesamten Orchesters. Die versöhnliche Coda bringt mit dem im gleichen Jahr entstandenen Lied »Es liebt sich so lieblich im Lenze« op. 71, 1 ein Selbstzitat. In seinem Handexemplar der gedruckten Partitur notierte Brahms den Liedtext unter einem Motiv von Flöten und Oboen, das allerdings nicht dem Anfang des Liedes entspricht, sondern eine spätere Stelle zitiert. Ausgangspunkt ist wieder das pendelnde Dreitonmotiv aus der Einleitung, das also hier noch einmal ganz neue inhaltliche Perspektiven eröffnet.

Die pastorale Landpartie wird im zweiten Satz unterbrochen. Zwar steht das Adagio in H-Dur, wirkt aber seltsam schwermütig. Die abwärtssinkende Melodie in den Celli wird durch eine in Gegenbewegung laufende Linie der knorrigen Fagotte gestützt, als wenn dieser Schumann'sche Romanzenton sonst ins Bodenlose versänke. Eine gewisse Strenge bringt auch das vom Horn eingeleitete Fugato ein. Das rhythmisch schwingende, aufgelockerte Seitenthema hellt die Stimmung vorübergehend auf. Ein steter Stimmungswechsel zwischen grazioso-Passagen und dramatischen Steigerungen bereitet das sprichwörtliche Wechselbad der Gefühle. Im Epilog verbindet sich der matte Glanz der Streicher mit einem leise pochenden Paukenrhythmus.

Unkomplizierter gibt sich der dritte Satz im Serenadenton. In suitenartiger Folge reiht er verschiedene Tanzcharaktere aneinander: Ländler, Galopp und schnellen Walzer. Brahms tritt hier in die Fußstapfen des genialen Tanzkomponisten Schubert – und bekanntlich hat er ja auch Johann Strauß besonders bewundert. Das Hauptthema in der Oboe ist unter der Lupe betrachtet eine Spiegelung des Pendelmotivs aus dem ersten Satz: Hier bewegt sich der Halbton allerdings nicht nach unten, sondern nach oben. Gitarrenartig begleiten dazu die gezupften Celli. Die Dur-Moll-Wechsel des Themas verweisen wiederum auf Schubert. Danach setzen im dahinjagenden, scherzohaften Presto zwei rhythmische Varianten des Themas ein, unterbrochen von der Wiederkehr des Ländlers.

»Gesunde Frische und Klarheit«

Im Finale wird alle Melancholie beherzt beiseite gewischt. Die ungebrochene Brillanz ist nicht gerade typisch für Brahms. Soviel mitreißende, fast schon überhitzte Energie sprudelt aus keinem anderen seiner Symphoniesätze. Haydn und Mozart stehen bei den effektvollen Überraschungen dieses Kehraus Pate, etwa wenn – wie in Mozarts »Haffner-Symphonie« – der kammermusikalische piano-Beginn von Streichern und Holzbläsern durch eine forte-Explosion des vollen Orchesters beantwortet wird. Und wieder spielt das Pendelmotiv aus dem ersten Satz eine Rolle: Aus ihm bilden sich auch die ersten drei Töne des Finale-Themas sowie – wiederum in Umkehrung – das Seitenthema. In aller spielerischen Lockerheit verliert Brahms den motivischen Zusammenhang der Sätze ebenso wenig aus den Augen wie das engmaschige Gewebe der kompositorischen Faktur.

Noch im gleichen Jahr fand die Uraufführung statt: am 30. Dezember 1877 in Wien unter Hans Richter. Das Echo der ersten Aufführungen war nahezu einhellig positiv, man war erfreut über die »gesunde Frische und Klarheit« der Zweiten. Auch Clara Schumann erlebte das Werk im Juni 1878 in Düsseldorf und berichtete vom »unbeschreiblichen Enthusiasmus« des Publikums. Die lichte zweite Symphonie war übrigens Brahms' letztes »bartloses« Großwerk gewesen. Von nun an versteckte er etwaige Ausgelassenheiten hinter der Selbststilisierung eines ebenso würdevollen wie schutzwallartigen Vollbartes, der, so Florence May, »den Charakter seines Gesichtes fast bis zur Unkenntlichkeit veränderte«. Und Brahms' eigener Hinweis zum »nötigen Schlagschatten auf die heitere Sinfonie« – nämlich die parallel entstandene Motette »Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen« op. 74, 1 – zeigt, dass er keinesfalls aufhörte, sich als »schwer melancholischer Mensch« zu verstehen.

KERSTIN SCHÜSSLER-BACH

Carl Maria von Weber

* 18. November 1786 in Eutin (Holstein)
† 5. Juni 1826 in London

Ouvertüre zu »Der Freischütz« op. 77

ENTSTEHUNG
1820 in Dresden bzw. in Webers Landhaus in Hosterwitz

URAUFFÜHRUNG
am 18. Juni 1821 im Berliner Schauspielhaus (Dirigent: Carl Maria von Weber)

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

DAUER
ca. 10 Minuten

DRESDNER ORCHESTER-GLANZSTÜCK

Webers »Freischütz«-Ouvertüre

Der »Freischütz« ist ein Wunder. Als solches empfanden ihn Webers Zeitgenossen – darunter Beethoven und Goethe –, hochkompetente Nachfahren wie Hector Berlioz, der dem Werk enthusiastische Worte widmete, und in unserer Zeit ist er so frisch und schön wie eh und je. Richtiger spricht man von einer Reihe von Wundern, an denen der Text des Dresdner Hofrats Theodor Winkler (alias Friedrich Kind) einen erheblichen Anteil hat, möge er auch, besonders von der Musikforschung, jahrzehntelang geschmäht worden sein. Zweifellos inspirierte er Weber dazu, die Vertonung so vieler Nummern der Oper im schönsten Sinne volkstümlich werden zu lassen durch ihre Verbindung von hohem kompositorischem Anspruch und scheinbar einfacher, liedhafter Melodienerfindung.

Zwar kann man dem Bonmot Hans Pfitzners, Weber sei einzig auf die Welt gekommen, um den »Freischütz« zu schreiben, keineswegs zustimmen; dafür gibt es zu viele weitere Meisterwerke aus der Feder Webers, wenngleich diese heute nur selten zu hören sind. Aber zumindest verständlich ist eine solche Aussage, da sie auf ehrlicher Begeisterung beruhte. Begeistert sind wir heute wie damals von den mit relativ sparsamen Mitteln erzielten Wirkungen der Musik, die das (stets leichter zu komponierende) Böse und das (der Gefahr zum Banalen oder Faden ausgesetzte) Gute gleichermaßen vorzüglich mit ihren Mitteln umzusetzen und zu spiegeln vermag.

Ein Kabinettstück in diesem Sinne stellt die Ouvertüre dar. Berühmt ist im einleitenden Adagio die Hörnerkantilene über sanft wiegender Streicherbegleitung, womit immer wieder ein Bild des deutschen Waldes assoziiert wird. Doch naht die »Bedrohung« des Waldfriedens in Gestalt dumpfer Bass-Pizzicati, des Leitmotivs für Samiel als Inkarnation des Bösen. Im anschließenden Molto vivace aber ist nur Raum für die beiden Gestalten Max und Agathe, genauer für den zweiten Teil der Max-Arie aus dem ersten Akt mit dem Ausdruck von Bedrückung und Sehnsucht nach Hilfe (»Doch mich umgarnen finst're Mächte« und »Ach, dringt kein Strahl durch diese Nächte?«) und für den Schlussteil von Agathes großer Szene und Arie aus dem zweiten Akt (»All' meine

Der Dresdner Hofkapellmeister ***Carl Maria von Weber.***
Denkmal von Ernst Rietschel (1858) am Dresdner Theaterplatz

Pulse schlagen« – »Süß entzückt entgegen ihm«). Das musikalische Material aus beiden Gesangsnummern wird, nur durch Generalpausen getrennt, aneinandergefügt wie eine Botschaft: Durch Nacht und Schrecken gelangt man zur Rettung durch menschliches Vertrauen und treuen Beistand. Diese Botschaft, zugleich die Essenz der gesamten Oper, lässt Weber in zweimaliger Abfolge, beim zweiten Mal mit verstärkter Stringenz, erklingen und führt sie zu einem strahlenden C-Dur-Abschluss.

Wie man weiß, fand die Uraufführung des »Freischütz« am 18. Juni 1821 im Schinkelschen Schauspielhaus zu Berlin statt, und zwar als Auftragswerk der Intendanz der Berliner Königlichen Schauspiele. Weber selbst leitete die Premiere, welcher sich, mit stets wachsendem Jubel, Vorstellungen in großer Zahl anschlossen. Der schon drei Monate später folgenden Wiener Einstudierung allerdings konnte erst Weber selbst durch vorgenommene szenische und musikalische Korrekturen zum Durchbruch verhelfen, als er im März 1822 in Wien weilte. Da aber hatte er seinen Dresdner Triumph bereits erlebt: Am 26. Januar 1822 ging der »Freischütz« unter der Leitung des Königlich sächsischen Hofkapellmeisters in dessen »eigenem« Hause in Szene und begeisterte nicht nur das Publikum, welches ihn auf bis dahin unbekannte Weise mit Ehrungen überschüttete, sondern dürfte auch ihm selbst größte Genugtuung bereitet haben.

Denn das Werk ist nicht nur in Dresden entstanden, sondern auch genuin dresdnerisch, sei es durch seinen Text, der, wenngleich »in den böhmischen Wäldern« angesiedelt, ohne das Elbsandsteingebirge mit seinen Tälern und Schluchten nicht denkbar wäre, oder sei es durch die Leistungsfähigkeit der klangschön und beseelt spielenden Hofkapelle, über die sich Weber wiederholt äußerte als über einen Musizierpartner, mit dem er »sich so vollkommen aussprechen« könne, »als wenn ich allein am Klavier säße«. Und so lag es ganz nahe, dass Weber das Orchester kurz nach der Fertigstellung des »Freischütz« bat, ihm die Ouvertüre in einer privat abgehaltenen Probe einmal vorzuspielen. Dies geschah, wie Webers Tagebuch verrät, am 20. Juni 1820 und wurde ganz lapidar mit dem Vermerk »gut« quittiert: Webers inneres Ohr hatte die erhoffte klangliche Wirkung richtig vorausgehört, und die Umsetzung durch die Kapelle gab die Bestätigung hierfür, war sie es doch, die den Orchestrier-Virtuosen Weber inspiriert hatte.

Nachträglich ist der »Freischütz« völlig zum Dresdner Werk mutiert: Rund 1500 Vorstellungen bis heute sprechen für sich; mit einer Vorstellung dieses Werkes schloss das Opernhaus vor seiner Zerstörung 1945 seine Pforten, ebenso, wie es sie nach dem Wiederaufbau damit neu öffnete.

ORTRUN LANDMANN

George Enescu

* 19. August 1881 in Liveni Vîrnav, heute im Kreis Botoșani
† 4. Mai 1955 in Paris

Sept Chansons de Clément Marot op. 15

für Singstimme und Kammerensemble (orch. von Theodor Grigoriu)

1. Estreines à Anne (Eine Gabe für Anne)
2. Languir me fais (Du lässt mich vor Sehnsucht verzehren)
3. Aux Damoyselles paresseuses d'escrir a leurs amys
   (An die Damen, die zu faul sind, ihren Verehrern zu schreiben)
4. Estrene de la rose (Die Gabe der Rose)
5. Présent de couleur blanche (Ein Geschenk mit weißer Farbe)
6. Changeons propos, c'est trop chanté d'amours
   (Lass uns das Thema wechseln, es reicht mit den Liebesgesängen)
7. Du conflict en douleur (Über den, der sich dem Schmerz hingibt)

ENTSTEHUNG
in Paris im Juli 1908 (in der Reihenfolge Nr. 2, 1, 4) und November/Dezember 1908 (Reihenfolge Nr. 5, 3, 6, und 7)

URAUFFÜHRUNG
19. Dezember 1908 in Paris mit George Enescu (Klavier) und Jean Altchevsky (frz. Künstlername des ukrainischen Tenors Iwan Alexejewitsch Altschewski)

BESETZUNG
Originalfassung 1908:
für Stimme und Klavier;
Orchesterfassung 1964:
für Singstimme und Kammerensemble von Theodor Grigoriu
2 Flöten (inkl. Piccolo),
2 Oboen (inkl. Englischhorn),
2 Klarinetten, 2 Fagotte,
2 Hörner, Trompete, Pauken,
Harfe, Streicher

DAUER
ca. 15 Minuten

EIN BRÜDERLICH-SCHWESTERLICHES ECHO

George Enescus Marot-Vertonungen

Die Gedenkstätten liegen weit voneinander entfernt. Dem 1881 in Nordrumänien geborenen George Enescu widmete sein Heimatland ein Museum, das sich in einem Jugendstilpalais in der Bukarester Calea Victoriei befindet, welches der Komponist einst mit seiner adeligen Frau Maria Cantacuzino bewohnte. Sein Grab liegt auf dem Pariser Friedhof Père Lachaise, denn nach einer Konzertreise im Herbst 1946 kehrte Enescu aus Abneigung gegen die neue kommunistische Regierung nicht mehr zurück. Auch seine musikalischen Gaben waren breit gefächert, allerdings betonte Enescu 1951 in einem Interview für Radio France: »Schon als Kind war ich fest davon überzeugt, Komponist zu werden; nur Komponist.« Der französische Journalist Bernard Gavoty überlieferte die Erinnerungen des Künstlers in dem Buch »Les souvenirs de Georges Enesco«: Obwohl der Rumäne ein brillanter Geiger war, überkam ihn bald »der Eindruck in eine Sackgasse geraten zu sein«, wie er meinte. »Ich zog es vor, die Geige unter den Fingern eines anderen zu sehen.« Ein Kompositionsstudium zog das Talent aus dem unabhängigen Königreich bereits als Vierzehnjährigen an das Konservatorium im republikanischen Paris. In Bukarest begann Enescu, selbst zu dirigieren. So erfolgreich er auch als Orchesterleiter wurde, es war für Enescu zumeist »ein angenehmes, bisweilen sogar entzückendes Spiel«, verschaffte ihm aber nicht genug Befriedigung. Es befähigte ihn indes, neben vier frühen und zwei späten unvollendeten Stücken zwischen 1905 und 1921 drei mitreißende, klangmächtige Symphonien herauszubringen. Seine einzige Oper, die 1936 in der Salle Garnier der Opéra vorgestellte Tragédie-lyrique »Œdipe«, beschäftigte ihn über mehrere Jahrzehnte. »›Oedipus‹ ist das Werk meines Lebens«, bekannte er. »Wenn gewisse Akzente, die ich seinem Gesang verliehen, einige Leute berührt haben, so ist das, glaube ich, darauf zurückzuführen, dass sie in seiner Klage ein brüderliches Echo erkannten.«

Die Faszination der Kammermusik

Musik für wenige Instrumente, zuweilen mit Gesang, faszinierte Enescu bis an sein Lebensende. »Welch ein Glück ist es doch, Kammermusik zu machen!«, schwärmte er. In diesem Sektor sind die meisten seiner Einspielungen überliefert. Bei seinem Opus 15, den »Sieben Liedern nach Clément Marot«, war er nicht nur bei der Uraufführung am 19. Dezember 1908 in Paris Klavierpartner des ukrainischen Tenors Iwan Alexejewitsch Altschewski (der in Frankreich unter dem Künstlernamen Jean Altchevsky firmierte), sondern auch bei der 1943 vorgenommenen Einspielung des Tenors Constantin Stroescu. Als 1964 Enescus Landsmann Theodor Grigoriu eine Version für Orchester erstellte, orientierte er sich an einer Aufnahme der BBC, bei der der Komponist die Sopranistin Sophie Wyss 1951 begleitet hatte.

Enescu entdeckte die Lyrik von Clément Marot mit Mitte Zwanzig für sich und mag sich ihm wegen manch biografischer Parallelen verbunden gefühlt haben. Der Franzose lebte ebenfalls in mehreren Kulturen und Sprachwelten und in ihm schlummerten viele Begabungen: Er wirkte Anfang des sechzehnten Jahrhunderts als königlicher Kammerdiener, vielgelesener gelehrter »Docte Poët«, Petrarca-Übersetzer sowie Herausgeber mittelalterlicher Literatur. In Clément Marots vielseitiger Lyrik werden die unterschiedlichsten Facetten der Liebe abwechslungsreich behandelt. Insofern fiel es Enescu leicht, sieben kontrastreiche Gedichte zu diesem Thema auszuwählen.

Während Enescu durch seine Ausbildung Einflüsse aus Bukarest, Wien und Paris aufnahm, inspirierten Marot die französische und italienische Dichtung. Was dem Franzosen der sprachliche Rhythmus und ungewöhnliche Wendungen, waren dem Rumänen der Klang und seine Farben. Schon die Klavierfassung seiner »Sept Chansons« – die bemerkenswertesten seiner gut vierzig Lieder – betört durch harmonische Raffinessen und differenzierte Ausformungen von Textnuancen. Als Theodor Grigoriu ihm die Reverenz erwies und den Zyklus für ein Orchester ohne massive Blechbläserbesetzung instrumentierte, betonte er in einer Vorbemerkung zur Partitur, dass er angeregt durch die Klavierinterpretation Enescus selbst »versuchen will, das Timbre und die Farben wieder zu erzeugen, die sein Spiel nahelegte«. Bereits zwei Jahre zuvor hatte der vielseitige Musiker 1962 eine »Hommage an Enescu« komponiert. Die Partituren Grigorius, der vor allem mit seinen Filmkompositionen erfolgreich war, sind hinsichtlich der dynamischen Vorgaben und detailreichen Anweisungen ähnlich sorgfältig gestaltet wie Enescus. In Bezug auf seine eigenen Werke sprach Grigoriu von »elegischen Lyrismen«, womit Enescus Liederzyklus seinem Stil entgegenkam.

George Enescu *in späteren Jahren*

L'amour – einst und jetzt

Die sieben gewählten Texte beleuchten das Thema Liebe abwechslungsreich aus den verschiedensten Blickwinkeln. Diese erwiesen sich auch nach fast 400 Jahren noch als ausgesprochen aktuell, sodass sie Enescu nur noch elegant in ein zeitgemäßes Klanggewand hüllen musste. Fünf der Lieder stehen in Dur, nur zwei in Moll; dennoch vermitteln die zuweilen getragenen Tempi und die Verwendung von Moll-Stufen innerhalb der Dur-Tonarten einen mitunter melancholischen Duktus, aus dem lediglich das dritte und sechste Lied durch den heiteren Schwung herausragen. Theodor Grigoriu ging mit seiner Orchesterversion sensibel auf Nuancen ein. Schon im ersten Lied spiegeln Holzbläser und mehrfach geteilte Streicher die einfühlsamen Klangschattierungen des Klavier-

vermutlich ***Clément Marot,*** *Gemälde von Corneille de Laye, um 1536*

parts, während die Harfe die lautenartigen Arpeggios illustriert. In maßvollem Tempo (»Modérément«) wird eine besondere »Gabe für Anne« präsentiert. Bei dieser handelt es sich um den wertvollsten Besitz, den man übereignen kann, um selbst innerlich reich zu werden: das eigene Herz (»Et fault donner le meilleur bien que j'aye/Si j'ay vouloir d'estre riche en ce monde«). Dennoch beklagt der Solist bzw. die Solistin in getragen-traurigem Tempo (»Assez lent, tristement«), dass das Objekt der Begierde sich abweisend zeige, obwohl es keinen Grund für Unmut gab. Der pastoralen Stimmung des zweiten Lieds, die der Pavane aus Enescus Suite op. 10 nahe steht, verleiht Grigoriu einfühlsam durch eine Soloflöte Ausdruck. Trotz Zurückweisungen gibt es keine Alternative – lieber sterben als der Zuneigung abzuschwören (»Mais non obstant, aultre Dame ne quiers:/Plus tost mourir que changer ma pensée…«)! Wie im Libretto eines Melodramas lässt Enescu in dem Zyklus verschiedene Perspektiven zu Wort kommen. Dabei erfasste der Rumäne selbst in der von ihm neu erlernten Sprache den Humor und die tiefe Ernsthaftigkeit der Verse. Äußerst lebhaft (»Vivement«), unterstützt von nachdrücklichen Hörnerstimmen, folgt ein witziges Chanson über »Damen, die zu faul sind, ihren Verehrern zu schreiben«. Der Posthorneffekt des Horns in Grigorius Version passt auch in Morots Jahrhundert, denn bereits Louis XI. hatte einen regelmäßigen Postverkehr einführen lassen. Im Zentrum des Zyklus wird das Thema auf die mythologische Ebene gehoben: In der »Legende von der Rose« erfährt man »zart bewegt« (»doucement mouvementé«), woher die Liebesblume ihre blutrote Farbe hat. Einst waren alle Rosen weiß, doch als Venus barfüßig mit entblößten Armen Adonis in einen Garten voller dornenbesetzter Zweige folgte, verletzte sie sich an einem Rosenbusch und ihr Blut färbte die Blüten rot. Das fünfte Lied erzählt im gemächlichen Tempo (»Lent«) aus der Sicht einer Frau, die ein »Geschenk in den Farben einer Taube« einem Herrn bereitet, der weniger aufrichtig ist als die Dame, die es ihm gibt (»Que le seigneur à qui tu es donné/N'a foy semblable à celle qui te donne«). In dem belebt-heiteren, rondoartigen sechsten Lied (»Animeé, gaiement«) wird schwungvoll dazu aufgefordert, das Thema zu wechseln, denn »es reicht mit den Liebesgesängen«. Stattdessen wird das Gartenmesser gepriesen, das seit Urzeiten von allen Weinbauern genutzt wird, um junge Triebe zu formen. Das über die Generationen hinweg beliebte Getränk wurde vielfach zum Tröster jener, die sich wie im letzten Lied »dem Schmerz hingeben«. Als Tempo schreibt Enescu »sehr maßvoll« (»Très modéré«) vor und lässt ohne Häme auch die Selbstverliebtheit in die eigene Niedergeschlagenheit besingen, zu der das amouröse Streben zuweilen die Menschen bringt (»Mes tristes jours en fortune maulvaise,/Dont force m'est que mon ennuy me plaise,/Et ne fault plus que je me desconforte/Si j'ay du mal«). Der durch seine Sensibilität und seinen Humor bemerkenswerte Liederzyklus wurde schon im Jahr nach der Uraufführung publiziert und mehrfach aufgeführt. Indem der Komponist auch Darbietungen mit einer hohen Frauenstimme billigte, ermöglichte er den Hörern, im Gesangsvortrag nicht nur ein »brüderliches« – wie bei Oedipus –, sondern auch ein schwesterliches Echo zu erkennen. Theodor Grigoriu schrieb gekonnt fort, was George Enescu in ferner Zukunft vielleicht selbst gemacht hätte. Der Komponist verfügte indes über mehr Ideen als Zeit. Gegenüber einem Freund äußerte Enescu in seinem letzten Lebensjahr: »Wenn ich alles zu Papier bringen könnte, was ich im Kopf habe, würde es Hunderte von Jahren dauern.«

MEINHARD SAREMBA

GESANGSTEXTE

George Enescu

Sept Chansons de Clément Marot op. 15

für Singstimme und Kammerensemble

1. Estreines à Anne

Ce nouvel an pour Estreines vous donne
Mon Cœur blessé d'une novelle playe.
Contrainct y suis ; Amour ainsi l'ordonne,
En qui ung cas bien contraire j'essaye ;
Car ce Cœur là, c'est ma richesse vraye ;
Le demeurant n'est rien où je me fonde ;
Et fault donner le meilleur bien que j'aye
Si j'ay vouloir d'estre riche en ce monde

2. Languir me fais

Languir me fais sans t'avoir offensée :
Plus ne m'escrips, plus de moy ne t'enquiers ;
Mais non obstant, aultre Dame ne quiers :
Plus tost mourir que changer ma pensée.

Je ne dy pas t'amour estre effacée,
Mais je me plains de l'ennui que j'acquiers,
Et loing de toy humblement te requiers
Que loing de moy, de moy ne soirs faschée.

1. Eine Gabe für Anne

In diesem neuen Jahr überreiche ich Ihnen eine Gabe:
Mein verwundetes Herz, das sich erneut aufgeopfert hat.
Ich muss es tun; die Liebe gebietet es mir,
In deren Diensten ich mich an einem paradoxen Unterfangen versuche;
Denn dieses Herz ist mein wahrer Reichtum:
Auf die anderen Besitztümer kann ich nicht bauen;
Und muss ich das Wertvollste hergeben, das ich habe,
Wenn ich in dieser Welt reich werden will.

2. Du lässt mich vor Sehnsucht verzehren

Du lässt mich vor Sehnsucht verzehren, obgleich ich dich nicht gekränkt habe:
Du schreibst mir nicht mehr, du fragst nicht mehr nach mir,
Aber mich verlangt nach keiner anderen Frau:
Lieber sterbe ich, als meine Meinung zu ändern.

Ich sage nicht, dass deine Liebe verschwunden sei,
Aber ich beklage mich über die Pein, die du mir bereitest,
Und fern von dir bitte ich dich ergebenst,
Dass du, fern von mir, mir nicht zürnst.

3. Aux Damoyselles paresseuses d'escrir à leurs amys

Bon jour, et puis, quelles nouvelles ?
N'en sçaurait on de vous avoir ?
S'en bref ne m'en faictes sçavoir,
J'en feray de toutes nouvelles.
Puis que vous estes si rebelles,
Bon vespre, bon nuit,
bon soir, bon jour.

Mais si vous cueillez des groyselles,
Envoyez m'en : car, pour tout voir,
Je suis gros : mais c'est de vous veoir
Quelque matin mes damoyselles :
Bon jour.

4. Estrene de la rose

La belle Rose à Vénus consacrée
L'œil et le sens de grand plaisir pour voit ;
Si vous diray, dame qui tant m'agrée
Raison pourquoy de rouges on en voit.

Un jour, Vénus son Adonis sui voit
Parmy jardins pleins d'espines et branches,
Les piedz tous nudz et les deux bras sans manches,
Dont d'un rosier l'espine luy mesfeit.
Or estoient lors toutes les roses blanches,
Mais de son sang de vermeilles en feit.

De ceste rose ay jà faict mon prouffit
Vous estrenant, car plus qu'à aultre chose
Vostre visage en doulceur tout confict
Semble à la fresche et vermeillete rose.

3. An die Damen, die zu faul sind, ihren Verehrern zu schreiben

Guten Tag, und dann, was gibt's Neues?
Besteht nicht die Möglichkeit, etwas von Ihnen zu hören?
Wenn ich nicht binnen Kurzem eine Nachricht erhalte,
Erfinde ich lauter Neuigkeiten.
Da Sie so renitent sind,
Wünsche ich Ihnen einen guten Tag, eine gute Nacht,
Einen guten Abend, schöne Grüße.

Wenn Sie sich gerne die Rosinen herauspicken,
Schicken Sie sie mir: weil ich mir alle ansehen will,
Denn unbedingt will ich Sie
Eines Morgens sehen, meine Damen:
Guten Tag!

4. Die Gabe der Rose

Die schöne, Venus geweihte Rose
Bereitet den Augen und allen Sinnen eine große Freude;
Da Sie, werte Dame, mir so gut gefallen,
Werde ich Ihnen den Grund nennen, warum man rote Rosen sieht.

Eines Tages folgte Venus ihrem Adonis
In einen Garten voller Dornen und Zweige;
Sie hatte nackte Füße und beide Arme waren bloß,
Als sie der Dorn eines Rosenbusches verletzte.
Zu jener Zeit waren alle Rosen weiß,
Aber durch ihr Blut färbte sie einige hellrot.

Diese Rose nutze ich nun
Als Gabe für Sie, denn mehr als alles andere
Gleicht Ihr zartes, süßes Gesicht
Einer frischen, leuchtend roten Rose.

5. Présent de couleur blanche

Présent, présent de couleur de colombe,
Va où mon Cœur s'est le plus adonné !
Va doulcement, et doulcement y tombe !
Mais au parler ne te monstre estonné !

Dy que tu es pour Foy bien ordonné !
Dy oultre plus : car je te l'abandonne,
Que le seigneur à qui tu es donné
N'a foy semblable à celle qui te donne.

6. Changeons propos, c'est trop chanté d'amours

Changeons propos, c'est trop chanté d'amours :
Ce sont clamours, chantons de la serpette :
Tous vignerons ont à elle recours,
C'est leur secours pour tailler la vignette ;
O serpillette, ò la serpillonnette,
La vignollette est par toy mise sus,
Dont les bons vins tous les ans sont yssus !

Le dieu Vulcain, forgeron des haults dieux,
Forgea aux cieulx la serpe bien taillante ;
De fin acier trempé en bon vin vieulx,
Pour tailler mieulx et estre plus vaillante.
Bacchus la vante, et dit qu'elle est seante
Et convenante à Noé le bon hom
Pour en tailler la vigne en la saison.

Bacchus alors chappeau de treille a voit,
Et arrivoit pour benistre la vigne ;
Avec flascons Silenus le suyvoit,
Lequel beuvoit aussi droict qu'une ligne ;
Puis il trepigne, et se faict une bigne ;
Comme une guigne es toit rouge son nez ;
Beaucoup de gens de sa race sont nez.

5. Ein Geschenk mit weißer Farbe

Geschenk, taubenfarbenes Geschenk,
Schwebe dorthin, wo mein Herz sich hinsehnt;
Gelange sacht dorthin und lasse dich behutsam nieder,
Aber zögere nicht zu sprechen:

Sage, dass du nach wahrer Liebe suchst!
Sage zudem – denn ihm überlasse ich dich –:
Dass der Herr, dem du gegeben wirst,
Nicht so viel Vertrauen hat, wie die Dame, die es ihm gibt.

6. Lass uns das Thema wechseln, es reicht mit den Liebesgesängen

Lass uns das Thema wechseln, es reicht mit den Liebesgesängen:
Sie sind hohles Getöse, singen wir lieber vom Winzermesser:
Alle Weinbauern verwenden es,
Es ist ihr Werkzeug, um die Reben zu beschneiden;
Oh, kleines Messer, oh, kleines Messerchen,
Durch dich werden die jungen Weinreben zurechtgestutzt,
Aus denen jedes Jahr die guten Weine gewonnen werden.

Gott Vulkan, der Schmied der Götter,
Schmiedete im Himmel die gut geschliffene Klinge
Aus feinem, in gutem altem Wein getränkten Stahl,
Um sie besser zu schleifen und wehrhafter zu machen.
Bacchus preist sie und erklärt, sie sei
Ein geeignetes und taugliches Werkzeug für den guten Noah,
Um sie bei der Weinlese zu verwenden.

Damals trug Bacchus einen Hut mit Weinblättern
Und kam, um die Weinberge zu segnen;
Mit Silenus im Gefolge, der seine Flaschen trug,
Und er trank sie auf einen Schlag;
Dann wankte er und schlug mit dem Kopf an;
Seine Nase war rot wie eine Kirsche,
Gar viele Menschen sind von seinem Schlag.

7. Du conflict en douleur

Si j'ay du mal, maulgré moy je le porte ;
Et s'ainsi est qu'aucun me reconforte,
Son reconfort ma douleur point n'appaise ;
Voy là comment je languis en mal ayse,
Sans nul espoir de liesse plus forte.

Et fault qu'ennuy jamais de moy ne sorte,
Carmon estat fut faict de telle sorte,
Dès que fuz né ; pourtant ne vous desplaise
Si j'ay du mal.

Quand je mourray ma douleur sera morte ;
Mais ce pendant mon povre cœur supporte
Mes tristes jours en fortune maulvaise,
Dont force m'est que mon ennuy me plaise,
Et ne fault plus que je me desconforte
Si j'ay du mal.

DIE SCHREIBUNG FOLGT IN WEITEN TEILEN
DEM ALTFRANZÖSISCHEN ORIGINAL

7. Über den, der sich dem Schmerz hingibt

Wenn es mir schlecht geht, ertrage ich das ohne Klage;
Und wenn es jemanden gibt, der mich tröstet,
Kann dies meinen Schmerz nicht lindern;
So verzehre ich mich vor Gram,
Ohne jegliche Hoffnung auf größere Freuden.

Und es ist gewiss, dass mein Kummer nie vergeht,
Dieses Los ward mir von Geburt an auferlegt;
So mag es Ihnen nicht missfallen,
Wenn es mir schlecht geht.

Wenn ich sterbe, wird meine Pein enden;
Doch vorerst erträgt mein armes Herz sie,
Meine tristen Tage im Unglück,
Das mich zwingt, mein Leid zu lieben,
Und mir versagt, deprimiert zu sein,
Wenn es mir schlecht geht.

DEUTSCHE ÜBERSETZUNG:
BEATE KOLTZENBURG UND MEINHARD SAREMBA

SÄCHSISCHE STAATSKAPELLE DRESDEN

1.Violinen

Roland Straumer / 1. Konzertmeister
Thomas Meining
Federico Kasik
Robert Lis
Johanna Mittag
Jörg Kettmann
Barbara Meining
Birgit Jahn
Martina Groth
Anja Krauß
Anett Baumann
Roland Knauth
Anselm Telle
Franz Schubert
Ludovica Nardone
Sunjoo Hong**

2. Violinen

Holger Grohs / Konzertmeister
Stepp, Lukas / Konzertmeister
Matthias Meißner
Annette Thiem
Jens Metzner
Olaf-Torsten Spies
Beate Prasse
Mechthild von Ryssel
Elisabeta Schürer
Emanuel Held
Martin Fraustadt
Robert Kusnyer
Michael Schmid
Ami Yumoto

Bratschen

Michael Neuhaus / Solo
Stephan Pätzold
Anya Dambeck
Michael Horwath
Uwe Jahn
Ulrich Milatz
Ralf Dietze
Zsuzsanna Schmidt-Antal
Susanne Neuhaus
Milan Líkař
Fabian Lindner*
Florian Kapitza*

Violoncelli

Norbert Anger / Konzertmeister
Friedwart Christian Dittmann / Solo
Simon Kalbhenn / Solo
Tom Höhnerbach
Bernward Gruner
Jakob Andert
Anke Heyn
Matthias Wilde
Titus Maack
Boris Nedialkov

Kontrabässe

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

Flöten

Sabine Kittel / Solo
Rozália Szabó / Solo
Bernhard Kury

Oboen

Bernd Schober / Solo
Céline Moinet / Solo
Sibylle Schreiber

Klarinetten

Wolfram Große / Solo
Robert Oberaigner / Solo
Jan Seifert

Fagotte

Joachim Hans / Solo
Thomas Eberhardt / Solo
Joachim Huschke
Hannes Schirlitz

Hörner

Erich Markwart / Solo
Robert Langbein / Solo
David Harloff
Harald Heim
Julius Rönnebeck
Klaus Gayer

Trompeten

Mathias Schmutzler / Solo
Tobias Willner / Solo
Sven Barnkoth

Posaunen

Jonathan Nuss / Solo
Jürgen Umbreit
Frank van Nooy

Tuba

Jens-Peter Erbe / Solo

Pauken

Thomas Käppler / Solo

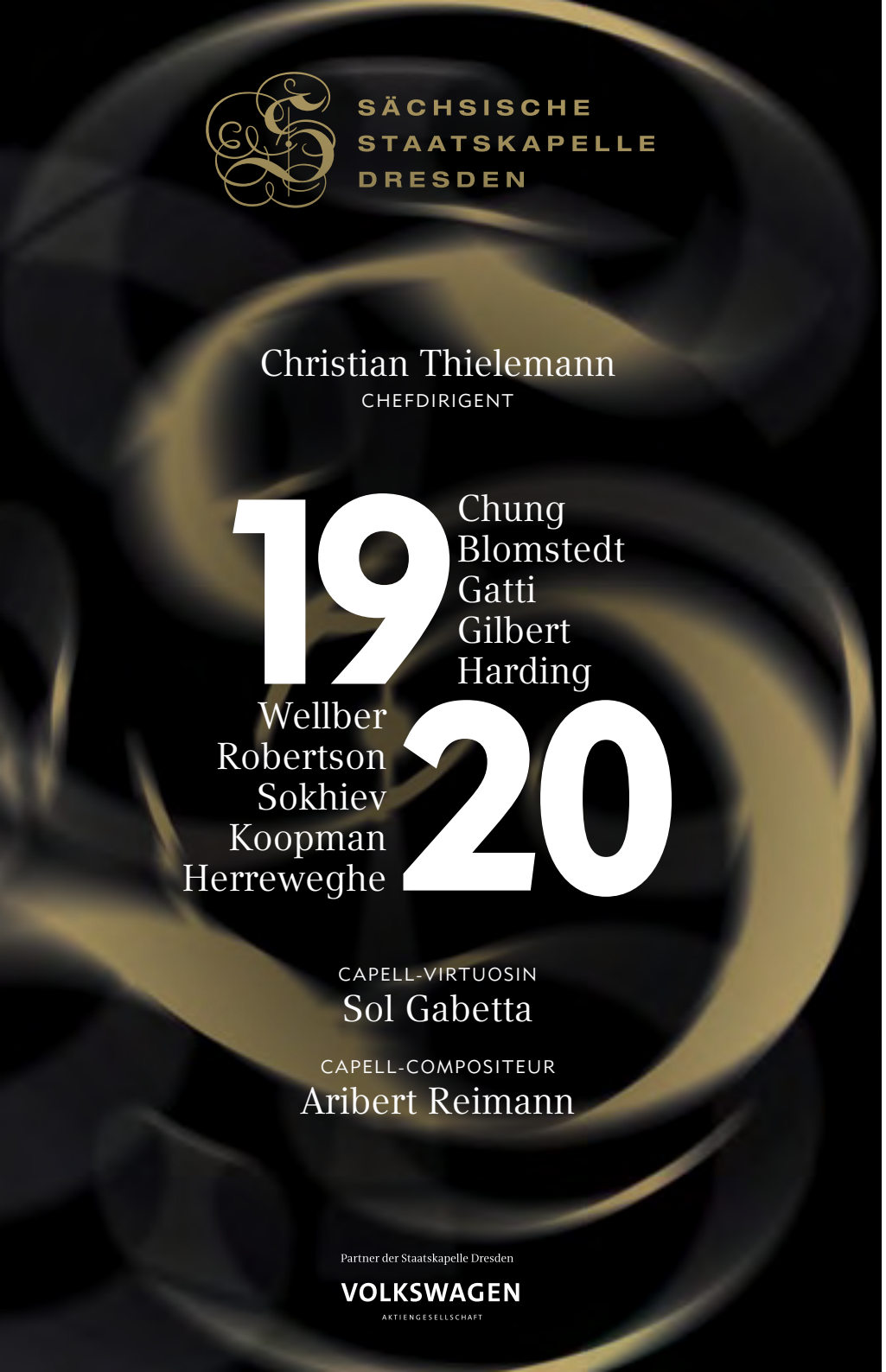
Schlagzeug

Christian Langer
Jürgen May

Harfen

Astrid von Brück / Solo

* als Gast
** als Akademist



Vorschau

Gustav Mahler Jugendorchester
Auf Einladung der Sächsischen Staatskapelle Dresden

SONNTAG 1.9.19 20 UHR
SEMPEROPER DRESDEN

Herbert Blomstedt Dirigent
Christian Gerhaher Bariton

Gustav Mahler
»Rückert-Lieder«
Anton Bruckner
Symphonie Nr. 6 A-Dur WAB 106

2. Symphoniekonzert

SONNTAG 15.9.19 11 UHR
MONTAG 16.9.19 20 UHR
DIENSTAG 17.9.19 20 UHR
SEMPEROPER DRESDEN

Daniele Gatti Dirigent
Sol Gabetta Violoncello

Camille Saint-Saëns
Violoncellokonzert Nr. 1 a-Moll op. 33
Gustav Mahler
Symphonie Nr. 5 cis-Moll

IMPRESSUM

SÄCHSISCHE STAATSKAPELLE DRESDEN

Sächsische Staatskapelle Dresden
Chefdirigent Christian Thielemann

Spielzeit 2019|2020

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
© August 2019
REDAKTION
André Podschun

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

DRUCK
Union Druckerei Dresden GmbH

ANZEIGENVERTRIEB
Anzeigenvermarktung Semperoper Dresden
Sascha Bullert
Telefon: 089/540 447 424
E-Mail: anzeigen@semperoper.de

TEXTNACHWEISE
Die Einführungstexte von Wolfgang Stähr, Kerstin Schüssler-Bach und Meinhard Saremba sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. Der Artikel von Ortrun Landmann ist ein Nachdruck und stammt aus dem Programmheft zum 8. Symphoniekonzert der Sächsischen Staatskapelle Dresden in der Spielzeit 2010/2011.

BILDNACHWEISE
Matthias Creutziger (S. 3, 7 und 28); Norbert Kniat (S. 8); Tatyana Vlasova (S. 11); Zentrales Staatliches Glinka-Museum für Musikkultur, Moskau (S. 15); Sergej Rachmaninow, dargestellt von Andreas Wehrmeyer, Reinbek bei Hamburg, 2000 (S. 17); Agence Novosti, Paris (S. 18); Historisches Museum der Stadt Wien (S. 23); Österreichische Nationalbibliothek Wien, Bildarchiv (S. 24); Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin (S. 33); Musée du Louvre, Paris, Gemäldeabteilung (S. 34)

Sächsische
Staatskapelle Dresden
Künstlerische Leitung/
Orchesterdirektion

Christian Thielemann
Chefdirigent

N.N.
Persönlicher Referent (Interim)
von Christian Thielemann

Jan Nast
Orchesterdirektor

Dennis Gerlach
Konzertdramaturg,
Künstlerische Planung

N.N.
Programmheftredaktion,
Konzerteinführungen

Felicitas Böhm
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

19

Semperoper Dresden

IL VIAGGIO A REIMS /
DIE REISE NACH REIMS
Gioachino Rossini – ML: Francesco Lanzillotta / I: Laura Scozzi – 28. September 2019

LE GRAND MACABRE
György Ligeti – ML: Omer Meir Wellber / I: Calixto Bieito – 3. November 2019

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG
Richard Wagner – ML: Christian Thielemann / I: Jens-Daniel Herzog – 26. Januar 2020

DIE GROSSHERZOGIN
VON GEROLSTEIN
Jacques Offenbach – ML: Jonathan Darlington / I: Josef E. Köpplinger – 29. Februar 2020

MADAMA BUTTERFLY
Giacomo Puccini – ML: Lorenzo Viotti / I: Amon Miyamoto – 26. April 2020

DON CARLO
Giuseppe Verdi / Prolog Manfred Trojahn (Uraufführung) –
ML: Christian Thielemann / I: Vera Nemirova – 23. Mai 2020

DIE ANDERE FRAU (URAUFFÜHRUNG)
Torsten Rasch – ML: Roland Kluttig / I: Immo Karaman – 3. Juni 2020

IPHIGENIE AUF TAURIS (BALLETT)
Ch: Pina Bausch / ML: Jonathan Darlington – 5. Dezember 2019

VIER LETZTE LIEDER (BALLETT)
Ch: George Balanchine / Hans van Manen / David Dawson –
ML: Omer Meir Wellber – 26. Juni 2020

DER GOLDENE DRACHE
Peter Eötvös – ML: Petr Popelka / I: Barbora Horáková Joly – 13. Dezember 2019

WIE WERDE ICH REICH
UND GLÜCKLICH?
Mischa Spoliansky – ML: Max Renne / I: Manfred Weiß – 5. April 2020

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

Partner der Semperoper und der Staatskapelle Dresden
VOLKSWAGEN AKTIENGESELLSCHAFT

20

Semperoper
Dresden

WWW.STAATSKAPELLE-DRESDEN.DE

Partner der Staatskapelle Dresden

VOLKSWAGEN
AKTIENGESELLSCHAFT