

SAISON 24|25

10. Sinfoniekonzert

Tugan Sokhiev
Sol Gabetta
Schostakowitsch
Bruckner



SÄCHSISCHE
STAATSKAPELLE
DRESDEN

SAISON 24|25

10. Sinfoniekonzert

Tugan Sokhiev

Sol Gabetta

Schostakowitsch

Bruckner

Als Dmitri Schostakowitsch 1959 sein erstes Cellokonzert schrieb, entstand es in Zusammenarbeit mit seinem engen Freund Mstislaw Rostropowitsch. Der legendäre Cellist lernte das Konzert in nur drei Tagen auswendig und brachte danach einige Verbesserungsvorschläge an. »Wenn ich das mache, wirst Du der Einzige sein, der es spielen kann. Aber ich schreibe für alle«, begründete der Tonsetzer die Entscheidung, nicht auf die Wünsche einzugehen. Tugan Sokhiev, als Dirigent mehr als nur ein Schostakowitsch-Spezialist, kombiniert im Konzert das Werk mit Bruckners Siebter – jener Sinfonie, die nach der Uraufführung unter Arthur Nikisch für den Komponisten endlich den lang ersehnten Durchbruch brachte.

Konzerteinführung mit Hagen Kunze jeweils 45 Minuten vor Beginn im Opernkeller der Semperoper.



SÄCHSISCHE
STAATSKAPELLE
DRESDEN

10. Sinfoniekonzert

SONNTAG	MONTAG	DIENSTAG
18.5.25	19.5.25	20.5.25
11 UHR SEMPEROPER	19 UHR SEMPEROPER	19 UHR SEMPEROPER

Das Konzert am 19. Mai wird ab 20.03 Uhr in allen ARD-Kulturradios zeitversetzt ausgestrahlt.

Tugan **Sokhiev** Dirigent
sol **Gabetta** Violoncello

**Sächsische
Staatskapelle
Dresden**

Dmitri **Schostakowitsch** (1906–1975)

Konzert für Violoncello und Orchester
Nr. 1 Es-Dur op. 107

1. *Allegretto*
2. *Moderato*
3. *Cadenza*
4. *Allegro con moto*

— PAUSE —

Anton **Bruckner** (1824–1896)

Sinfonie Nr. 7 E-Dur WAB 107

1. *Allegro moderato*
2. *Adagio. Sehr feierlich und sehr langsam*
3. *Scherzo. Sehr schnell*
4. *Finale. Bewegt, doch nicht schnell*

Tugan Sokhiev

Dirigent

Der aus Nordossetien stammende Dirigent Tugan Sokhiev war von 2014 bis 2022 Musikdirektor und Chefdirigent am Moskauer Bolschoi-Theater und leitete von 2008 bis 2022 das Orchestre National du Capitole de Toulouse. Von 2012 bis 2016 war er Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin.

Als Gastdirigent steht Tugan Sokhiev regelmäßig am Pult der prominentesten Orchester, darunter das Concertgebouworkest Amsterdam, die Wiener und Berliner Philharmoniker, das Boston und Chicago Symphony Orchestra, New York Philharmonic, die Accademia Nazionale di Santa Cecilia, das Philadelphia Orchestra, das Orchestre National de France und die Münchner Philharmoniker.

Als einer der letzten Schüler von Ilja Mussin am Sankt Petersburger Konservatorium feierte Tugan Sokhiev bereits kurz nach seinem Studium erste Erfolge an der Welsh National Opera, am Mariinski-Theater in Sankt Petersburg, an der Metropolitan Opera in New York und an der Houston Grand Opera mit einer Aufführung von »Boris Godunov«. Seinem gefeierten Dirigat der »Liebe zu den drei Orangen« beim Festival in Aix-en-Provence 2004 folgten Wiederaufnahmen in Luxemburg und am Teatro Real in Madrid sowie zahlreiche weitere Produktionen.

2005 wurde er von der französischen Kritikervereinigung für sein Konzert mit dem Orchestre National du Capitole de Toulouse im Théâtre des Champs-Élysées in Paris als »musikalische Entdeckung des Jahres« geehrt. Bereits vor seiner Ernennung zum Musikdirektor des Orchesters im Jahr 2008 war Tugan Sokhiev dort drei Jahre als Erster Gastdirigent und musikalischer Berater tätig. Unter seiner Leitung erlangte das Orchester internationale Bedeutung, unter anderem auch mit mehreren Uraufführungen und der von ihm ins Leben gerufenen Conducting Academy.

Tugan Sokhievs Diskographie umfasst Aufnahmen mit dem Orchestra National du Capitole de Toulouse für Naïve Classique und dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin für Sony Classical. CD-Produktionen unter seiner Leitung wurden unter anderem vom Gramophone Magazin als »Editor's Choice« gewürdigt. Bei EuroArts erschien Beethovens Violinkonzert mit Vadim Gluzman auf DVD. Die Aufnahme von Schostakowitschs Achter Sinfonie mit dem Orchestre National du Capitole de Toulouse wurde 2020 mit einem Diapason d'Or ausgezeichnet.





Sol Gabetta

Violoncello

Die Cellistin Sol Gabetta zählt zu den führenden Solistinnen unserer Zeit. Als gefragte Gastkünstlerin bei renommierten Festivals war sie Artiste étoile beim Lucerne Festival, wo sie mit den Wiener Philharmonikern, dem Mahler Chamber Orchestra und dem Concertgebouworkest Amsterdam auftrat. 2022 teilte sie sich die Bühne mit dem BBC Symphony Orchestra auf der Tournee für die BBC Proms in Japan. Sie gab die Uraufführung eines Cellokonzerts von Francisco Coll bei Radio France, das speziell für sie komponiert wurde.

Nach ihren Residenzen bei der Staatskapelle Dresden und den Bamberger Symphonikern eröffnet Sol Gabetta die Saison 2024/2025 mit einer Europatournee mit dem Orchestre Philharmonique de Radio France und Mikko Franck. Im Wiener Konzerthaus, wo sie immer wieder das Publikum begeisterte, ist sie in ihrer Porträtreihe an zwei Kammermusikabenden sowie als Solistin mit den Wiener Symphonikern und der Sächsischen Staatskapelle Dresden zu erleben.

Nach ihrer Rückkehr in die USA für ihr Debüt mit New York Philharmonic und Auftritte mit dem Cleveland Orchestra und dem Chicago Symphony Orchestra unter der Leitung von Klaus Mäkelä ist Sol Gabetta 2025 erneut mit New York Philharmonic und Jakub Hrůša beim Bravo! Vail Festival in Colorado zu Gast. Mit dem Philharmonia Orchestra, zu dem sie eine langjährige Verbindung pflegt, führt sie unter der Leitung von Santtu-Matias Rouvali Weinbergs Cellokonzert auf.

In Anerkennung ihrer herausragenden künstlerischen Leistungen wurde Sol Gabetta 2022 mit dem Europäischen Kulturpreis und bei den Salzburger Osterfestspielen 2018 mit dem Herbert-von-Karajan-Preis ausgezeichnet. 2019 erhielt sie den OPUS Klassik Award als »Instrumentalistin des Jahres« für ihre Interpretation von Schumanns Cellokonzert, nachdem ihre Aufnahmen bereits in vorherigen Jahren mit dem ECHO Klassik Award ausgezeichnet worden waren.

Sol Gabetta spielt verschiedene bedeutende italienische Meisterinstrumente aus dem frühen 18. Jahrhundert, darunter ein von Atelier Cels Paris zur Verfügung gestelltes Violoncello von Matteo Goffriller aus dem Jahr 1730 und seit 2020 das berühmte »Bonamy Dobree-Suggia« von Antonio Stradivari aus dem Jahr 1717, zur Verfügung gestellt von der Stradivari Stiftung Habisreutinger. Seit 2005 unterrichtet sie an der Musik-Akademie Basel.

Dmitri Schostakowitsch

* 25. September (12. September) 1906 in St. Petersburg

† 9. August 1975 in Moskau

Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 1 Es-Dur op. 107

1. Allegretto
2. Moderato
3. Cadenza
4. Allegro con moto

ENTSTEHUNG

1959

WIDMUNG

Mstislaw Rostropowitsch

URAUFFÜHRUNG

4. Oktober 1959 in Leningrad durch Mstislaw Rostropowitsch und die Leningrader Philharmoniker unter der Leitung von Jewgeni Mrawinski

BESETZUNG

Violoncello solo, 2 Flöten (2. auch Piccolo), 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte (2. auch Kontrafagott), Horn, Pauken, Celesta, Streicher

DAUER

ca. 29 Minuten

Urmenschliches im Gewand einer Epoche

Schostakowitschs Erstes Cellokonzert

Das sind wohl die idealen Konzertprogramme, wenn aus gegensätzlichen Werken ein Gesamtbild entsteht, das den Horizont der einzelnen Komposition übersteigt und in seiner Wirkung kaum vorherzusehen ist. Mit dem heutigen Abend könnte so etwas gelingen, denn die Differenzen zwischen den Komponisten und die Anliegen ihrer Werke sind groß genug dafür. Dmitri Schostakowitsch und Anton Bruckner trennen nicht nur acht Jahrzehnte, sie stammen und lebten auch in kaum vergleichbaren Verhältnissen, von den Gegensätzen ihres Temperaments ganz zu schweigen. Bruckner kommt aus dem oberösterreichischen Katholizismus; er entwickelte sich lang- und sorgsam vom Kirchenkomponisten zum Sinfoniker, der Musikdramatiker Richard Wagner wirkte dabei als Katalysator. Schostakowitschs Laufbahn fiel von Anfang an mit der Geschichte der Sowjetunion zusammen. Er teilte den Wunsch und Elan einer gründlichen gesellschaftlichen Erneuerung, doch mit den Exekutoren der Revolution geriet er in gefährliche Konflikte. Künstlerfreundschaften erwiesen sich in solchen Zeiten als existenziell wichtig.

»Verliere nie ein Wort darüber!«, riet Nina Warsar, Dmitri Schostakowitschs erste Ehefrau, als Mstislaw Rostropowitsch wissen wollte, wie er ihren Mann zur Komposition eines Cellokonzerts für ihn bewegen könnte. Das war im Winter 1946. Fast 13 Jahre gingen ins Land, bis dem Virtuosen (und späteren Dirigenten) der unausgesprochene Wunsch erfüllt wurde. Längst hatten die Künstler enge Freundschaft geschlossen, oft miteinander konzertiert, im Programm meist Schostakowitschs Sonate für Violoncello und Klavier op. 40. Im Unterschied zu anderen Kollegen hielten Rostropowitsch und seine spätere Ehefrau Galina Wischnewskaja auch dann zu Schostakowitsch, als er 1948 zum zweiten Mal in politische Ungnade fiel.

Rostropowitsch erfuhr von seinem Glück allerdings nicht durch den Komponisten, sondern aus der Presse. Schostakowitsch bestätigte, was der Freund in der Juni-Ausgabe der »Sowetskaja kultura« gelesen hatte, infor-



Dmitri Schostakowitsch im Publikum der Bachfeier in Leipzig 1950

mierte ihn, als das Cellokonzert am 20. Juli 1959 fertig war, ging es mit ihm durch und schrieb in seiner Gegenwart die Widmung in die Partitur. Rostropowitsch wiederum lernte das halbstündige Werk in drei Tagen auswendig; in Schostakowitschs Datscha spielte er es dem Komponisten und einigen Freunden vor. Die Wirkung muss überwältigend gewesen sein. »Ich nahm nur ein kleines Thema und versuchte es zu entwickeln«, sagte der Komponist.

An dem verschmitzten Understatement ist etwas Wahres, zumindest was den Rahmen des Ganzen, den ersten und letzten Satz betrifft. Das »kleine Thema« ist das Motiv, mit dem der Solist das Konzert eröffnet. Es geistert durch den ersten Satz wie ein quirliger Komödiant, tritt bald da, bald dort auf, lugt hier hervor und verbirgt sich dort wie in einem Suchbild. Kaum erkannt, taucht es plötzlich woanders auf oder hält sich für eine Weile versteckt. Es hat die Allgegenwart eines Eulenspiegel: Selbst wenn er nicht da ist, lenkt er das Geschehen, weil man seinetwegen auf der Hut ist. Der Solist setzt sich mit diesem Motiv in Szene, das Orchester fetzt es heraus und provoziert damit den Protagonisten; die Viertonfolge ist in dessen virtuose, bisweilen rasende Girlanden wie ein Beschleuniger eingelagert, gellt schrill aus den Holzbläsern hervor; schließlich – ein Drittel des ersten Satzes ist

vorbei – erschallt sie aus den hinteren Reihen des Orchesters. Das Horn übernimmt das Hauptmotiv und wird fortan zum Mit- und Gegenspieler des etatmäßigen Solisten, stiehlt diesem sogar die Schau. Eine kurze Kadenz gibt es in diesem Satz. Normalerweise glänzt hier der Solist. Auch bei Schostakowitsch muss er enormes Können aufbieten, schwere Passagen wiederholen wie beim Üben; und doch wird er bei aller Liebesmüh vom Horn über-tönt. Der eine hat die Arbeit, der andere die Macht. Die Passage ist ein Brennspe-gel des ganzen Konzerts: Dem Solisten wird alles abverlangt, aber er brilliert nicht nur, sondern rackert sich ab.

Das Hauptmotiv bleibt bestimmend, aber nicht allein. Es erhält Gesellschaft: Marscheinwürfe, ein Thema, das großspurig auf der Stelle tritt, ein triviales Liedchen, das sein Outfit immer wieder ändert. Sie alle sind in Schostakowitschs Œuvre keine Neulinge, sondern kommen schon in früheren Werken vor, insbesondere im Violinkonzert von 1947/1948, das der Komponist nach dem staatlichen Verdikt über sein Schaffen mehr als sieben Jahre in der Schublade ließ. Ian McDonald bezeichnete das Cellokonzert sogar als Update des Violinkonzerts, so eng sind die Beziehungen. Mit der persönlichen Widmung verband Schostakowitsch eine künstlerische Zwischenbilanz, einen Rückblick auf die Jahre, in denen eine Freundschaft ihre Feuerprobe bestand.

Der erste Satz findet seine Fortsetzung im Finale, dazwischen aber liegt das ganz Andere – der längste Satz des Werkes, so lang wie die Rahmenstücke zusammen. Seine Merkmale weisen in Richtung Trauermusik: das ruhige, langsame Tempo, der gedämpfte Streicherklang als Basis, der gemessen schreitende Typus der Sarabande, der im Barock oft zum Ausdruck von Schmerz und Melancholie gewählt wurde, und ein Lied mit bewegter Begleitung, das Variationen erfährt und sich gegen Ende ins Ätherische verflüchtigt – in Opern oder Oratorien spräche man von einem Arioso. Dieses Moderato ist nicht von der Art tränenreicher (Liebes-)Klagen, es hält einen möglichen Anlass eher auf verschwiegener Distanz. Vor gut sechzig Jahren, ungefähr in der Zeit, als Schostakowitschs Konzert an die Öffentlichkeit kam, sah eine Gruppe von Sozio- und Theologen in der »Unfähigkeit zu trauern« ein zentrales gesellschaftliches Defizit, und in der Trauerfähigkeit eine Grundvoraussetzung gelingender Humanität. Ähnliche Gedanken könnten Schostakowitsch bewegt haben. In seinem und seiner Freunde Leben mischte sich persönlicher Schmerz oft genug mit dem Leiden an den Verhältnissen.

Den Weg von der Trauermusik ins aufgeregte Finale geht der Solist allein. Endlich bekommt er, was ihm zuvor durchkreuzt wurde: die Kadenz, die ganz ihm gehört. Sie ist zu einem eigenen Satz ausgebaut, beginnt mit Betrachtungen zum Moderato und arbeitet sich erinnernd bis zum Tempo, zur Gestik und zum Hauptmotiv des Kopfsatzes zurück. Doch die späte Kompensation ist zwiespältig: Mit der Zusammenfassung der bisherigen Hauptgedanken muss der Solist leisten, woran sich in der überlieferten Sin-



Mstislav Rostropowitsch, Jewgeni Mravinski und Dmitri Schostakowitsch nach der Premiere des Ersten Cellokonzerts 1959

fonik ein ganzes Orchester abarbeiten würde. Die Verhältnisse sind verkehrt, dem exponierten Einzelnen (Sinnbild des Künstlers?) wird aufgebürdet, was die Gemeinschaft vollbringen sollte.

Mit Schwung geht es ins Finale. Das Urmotiv des ersten Satzes wird ins grell bewegte Figurenwerk eingebunden, löst sich daraus, wird verformt und schließlich vom Horn mit aller Härte wieder ins Geschehen geworfen. Die Stelle des trivialen Liedchens nimmt ein Zitat ein: »Suliko«, ein sentimentales Volkslied, das Stalin besonders mochte; entsprechend brutalisiert tritt es auf. Als Gegenspieler mobilisiert der Komponist einen Frejlach, einen Tanz aus der ostjüdischen Diaspora, den er bereits im Violinkonzert prominent verwendet hatte.

Hier werden Zeitzeugen musikalisch aufgerufen. Schostakowitsch veranstaltet mit ihnen ein kleines Welttheater; in der Gattung des Solokonzerts holt er sich zurück, was ihm die politische Macht aus den Händen schlug. Er war der geborene Komponist für das Musiktheater. Doch nach 1936, nach der Kampagne gegen ihn und seine »Lady Macbeth von Mzensk«, vollendete er keine neue Oper mehr – er nutzte die theatralischen Züge des konzertanten Genres. Werke wie das Erste Cellokonzert sind aus ihrer Zeit in ihre Zeit hinein komponiert. Daher ihre Prägnanz: Im musikalischen wird auch ein gesellschaftliches Spiel ausgetragen. Wie man zeitkritische, ironische oder Schelmenromane noch lange nach ihrer Entstehung gerne liest, weil sie im Gewand ihrer Epoche Urmenschliches austragen, so wirkt Schostakowitschs Musik heute unvermindert eindringlich, auch wenn man ihre Anspielungen im Einzelnen nicht mehr kennt.

Habakuk Traber

Gefördert durch das Sächsische Staatsministerium für Wissenschaft, Kultur und Tourismus. Die Schostakowitsch-Tage werden mitfinanziert durch Steuermittel auf der Grundlage des vom Sächsischen Landtag beschlossenen Haushalts.



SACHSEN


**16. INTERNATIONALE
 SCHOSTAKOWITSCH
 TAGE
 GOHRISCH**

26. – 29. Juni 2025
Kurort Gohrisch, Sächsische Schweiz
 DAS JÄHRLICHE SCHOSTAKOWITSCH-FESTIVAL
 AM ENTSTEHUNGORT DES 8. STREICHQUARTETTS

Yulianna Avdeeva, David Geringas, Kremerata Baltica,
 Mirga Gražinytė-Tyla, Ulrich Noethen, Onutė Gražinytė,
 Alexander Roslavets, Quatuor Danel, Sächsische
 Staatskapelle Dresden, Dmitri Jurowski u. v. m.

SCHIRMHERRIN: IRINA ANTONOWNA SCHOSTAKOWITSCH
 IN KOOPERATION MIT DER SÄCHSISCHEN STAATSKAPELLE DRESDEN

WWW.SHOSTAKOWITSCH-TAGE.DE

Anton Bruckner

* 4. September 1824 in Ansfelden

† 11. Oktober 1896 in Wien

Sinfonie Nr. 7 E-Dur WAB 107

1. Allegro moderato
2. Adagio. Sehr feierlich und sehr langsam
3. Scherzo. Sehr schnell
4. Finale. Bewegt, doch nicht schnell

ENTSTEHUNG

1881–1883

WIDMUNG

Ludwig II. von Bayern

URAUFFÜHRUNG

30. Dezember 1884 im Stadttheater in Leipzig durch das Gewandhausorchester Leipzig unter der Leitung von Arthur Nikisch

BESETZUNG

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

DAUER

ca. 66 Minuten

Sinnbild für Ewigkeit und Wandelbarkeit

Bruckners Siebte Sinfonie

Anton Bruckners Siebte Sinfonie rührt an religiöse Sphären. Ein prägnantes musikalisches Thema verbindet sie mit dem »Te Deum«, das er vor ihr zu komponieren begann, aber nach ihr vollendete; einige Hinweise auf frühere Kirchenstücke sind in ihren musikalischen Fluss eingearbeitet, und schon ihr allererster Gedanke führt in die geistliche Tradition. Hörner und Celli holen über Streichertremoli zu einem großen Schwung nach oben aus; damit zeichnen sie die Gegenbewegung zum Posaunenthema aus dem vierten Satz aus Mozarts Requiem (Bruckner schätzte dieses Werk), dem »Tuba mirum«; er handelt vom Appell zum Jüngsten Gericht. Auch die Tonarten beider Stücke verhalten sich wie Antipoden zueinander. Die Eingangsfigur der Siebten hat Geschichte, und sie machte Geschichte: Das Fanal, mit dem das Horn zu Beginn von Arnold Schönbergs Erster Kammermusik zum Aufbruch in die Moderne bläst, ist dem Bruckner-Thema nachgebildet. Beide Werke stehen in E-Dur.

Bruckner stand zwischen Mozart und Schönberg – und neben Richard Wagner, dessen »Parsifal«-Uraufführung er im Sommer 1882 besuchte. Damals arbeitete er seit zehn Monaten am Kopfsatz seiner Siebten; am Jahresende vollendete er ihn und den dritten Satz, das Scherzo. Anfang 1883 begann er mit der Ausarbeitung des zweiten, des Adagios. Er war weit gekommen, »es fehlte nach dem riesenhaften Höhepunkt nur noch der Abgesang« (Leopold Nowak), als er Mitte Februar von Richard Wagners Tod in Venedig erfuhr. Bruckner reagierte mit einer scheinbar äußerlichen, aber folgenreichen Entscheidung: Er fügte dem Orchester vier sogenannte Wagnertuben hinzu. Diese Instrumente hatte der Verstorbene einst für den »Ring des Nibelungen« entwickeln lassen. Im Klangspektrum schließen sie die Lücke zwischen Hörnern und Posaunen, ermöglichen damit bruchlose Übergänge im Bläserchor des Orchesters und färben ihn dunkler. Ihnen überantwortete Bruckner



Anton Bruckner 1885. Porträt von Hermann Kaulbach

gegen Ende des Adagios die Erinnerung an dessen Anfangsthema; er revidierte daraufhin die Instrumentierung des ganzen Stücks, beteiligte die Tuben von Beginn an. Sie treten im Finale wieder auf. Im Kopfsatz und Scherzo, die bereits fertig waren, baute er sie nicht mehr ein. Dadurch schuf er in seiner Siebten zusätzlich zur Dramaturgie der Themen auch eine der Klangfarben.

Die Geschichte des Anfangsgedankens wird zum Bewegungsprinzip des ersten Satzes. Es gibt kaum eine profilierte melodische Gestalt, die nicht irgendwann gespiegelt würde; oft erklingen Ursprungs- und Umkehrform sogar gleichzeitig. Man hielt Bruckner, der viel auf die Anerkennung seines handwerklichen Könnens gab, gern vor, dass er seine Kompositionskünste hier überdeutlich demonstrierte. Der Vorwurf greift zu kurz, weil die Satztechnik nicht nur Mittel, sondern auch Teil der musikalischen Aussage ist. Jedes Ding enthält hier seinen Gegensatz, jede Tendenz trifft auf Widerstände, die ihr selbst eingeschrieben sind – dieser Gedanke ist auch Theologen nicht fremd.

Proportionen

In Bruckners Werken spielt das Zahlenverhältnis 2:3 eine zentrale Rolle. Meistens bestimmt es den Themenbau – die Folge von Duole und Triole erhielt die Bezeichnung »Bruckner-Rhythmus«; manchmal regelt es die Beziehung zweier Formteile und ihrer Taktarten; manchmal das Begleitgewebe und »Aroma« eines Themas. Nichts Derartiges findet sich in der Siebten, wie es scheint. In Wirklichkeit ist die hochsymbolische Zahlenrelation in andere Dimensionen verlagert – in die Proportionen der Form. Der langsame Satz besteht aus zwei Themenkomplexen: dem feierlichen ersten, der, aus der Polarität von Trauer und Trost gewonnen, drei Motive unter sich bindet, und dem bewegteren zweiten, der zwei verschiedene Komponenten in eine symmetrische Dreigliedrigkeit bringt. Das erste Thema wird durchgeführt, das zweite nicht. Das erste beansprucht beim zweiten Auftritt die eineinhalbfache Zeit seines ersten Erscheinens; das zweite wird beim erneuten Durchlauf auf zwei Drittel seiner anfänglichen Ausdehnung zusammengedrängt. Die Weitung des ersten, im geradzahligen Takt gehaltenen Themas vollzieht sich in den gleichen Proportionen wie die Kompression des zweiten, das im Dreiermetrum steht. Das numerische Verhältnis, das in anderen Werken Details regelt, organisiert in der Siebten die komplette Verlaufsform des Adagios. Es entzieht sich der unmittelbaren Wahrnehmung, lenkt aus dem Hintergrund die Konfigurationen von Material und Form. Das Einklappen äußerer Merkmale ins Innere der Musik scheint ein Wesenszug der Siebten zu sein, der sie von ihren Schwesterwerken unterscheidet. Daraus resultiert eine andere Art, Gedanken darzustellen, zu entfalten und zur Wirkung zu bringen.

Freitag, den 9. Dezember 1904.

3. Sinfonie-Konzert

der

Königl. musikalischen Kapelle.

(Serie A.)

1. Sinfonie in G-dur (Nr. 13 der Breitkopf und Härtel-
schen Partiturausgabe) von *Joseph Haydn*.

Adagio — Allegro.

Largo.

Menuett: Allegretto.

Allegro con spirito.

 **15 Minuten Pause.** 

Zum ersten Male:

2. Siebente Sinfonie in E-dur von *Anton Bruckner*.

Allegro moderato.

Adagio: Sehr feierlich und langsam.

Scherzo: Sehr schnell.

Finale: Bewegt, doch nicht schnell.

Das dritte Konzert der Serie **B** findet **Freitag**, den 16. Dezember 1904,
das vierte Konzert der Serie **A** **Freitag**, den 13. Januar 1905 statt.

Einlass 6 Uhr. Kasseneröffnung $\frac{1}{4}$ 7 Uhr. Anfang 7 Uhr.
Ende $\frac{3}{4}$ 9 Uhr.

Nachdruck verboten!

Konzertzettel zur Erstaufführung von Bruckners Siebter Sinfonie durch
die Königlich musikalische Kapelle zu Dresden am 9. Dezember 1904
unter der Leitung von Ernst von Schuch

Beständiges – Veränderliches

Es gibt in der Siebten Sinfonie Themen, die nach allen Regeln der Kunst durchgeführt werden; sie tragen die Mehrheit der Ereignisse. Ihnen wirken andere entgegen, die sich mit der Zeit kaum verändern; sie sind in der Minderheit. Die erste Gruppe lässt sich auf das ausgreifende Anfangsthema als Urbild zurückführen. Im Kopfsatz bestimmt es auch die Konturen des Seitengedankens; der Anfang des Adagios und die energische Eröffnung des Finales sind daraus geformt; das Scherzo schüttelt dessen Grundelemente durcheinander. Überspitzt könnte man sagen, diese Sinfonie behandle vor allem ein großes Thema. Was aus ihm nicht abzuleiten ist, bleibt Episode, beleuchtet den sinfonischen Vorgang von außen, wirft Alternativen ein, skizziert Utopien der Versöhnung, lässt sich aber nicht ins dramatische Geschehen verwickeln. Es sind ganz bestimmte Sinnträger, die Bruckner der Verarbeitung und damit auch der methodischen Befragung entzieht: zuletzt der Choral im Finale, davor der Seitengedanke im langsamen Satz; man könnte dieses graziöse Charakterstück als »himmlischen Reigen« bezeichnen. Die musikalischen Symbole dessen, was über das Hier und Jetzt hinausweist, nimmt Bruckner vom verwandelnden Prozess thematischer Arbeit größtenteils aus. Die Dialektik sinfonischen Denkens bleibt nicht auf die Konstellation konkreter Themen beschränkt, sondern wird auf die grundsätzliche Ebene von Beständigkeit und Veränderung, sinnbildlich für Ewigkeit und Wandelbarkeit ausgedehnt.

Was kann das Finale nach der großen Konfrontation von Kopfsatz und Adagio und dem Wirbel des Scherzos noch ausrichten? Es erreicht die Lösung, die ihm das Werkkonzept abverlangt, nicht durch Expansion, sondern durch Verdichtung. Bruckner veranstaltet kein Themendefilee wie in der Fünften, keine Versammlung aller wichtigen Gedanken wie in der Achten; keine Einleitung geht dem Hauptgedanken voran. Er tritt sofort aus dem Schatten, leise, als habe er sich hinter den Turbulenzen des Scherzos und dem Volkston seines Trios verborgen. Neu ist er nicht, er verdichtet die Devise vom Anfang des Kopfsatzes; sofort wird er mit seiner Umkehrform verwoben. Das Finale erfüllt seine integrierende Funktion weniger durch wörtliche Wiederholung früherer Themengestalten denn als Endstufe einer sinfonischen Geschichte. Ihre Hauptfiguren wurden in den ersten beiden Sätzen exponiert, geprüft und entfaltet, im Scherzo durch die Zentrifuge gejagt; das Finale lenkt die Aufmerksamkeit auf ihren Kern. Ein vergleichbares Konzept verfolgte Bruckner in keiner anderen Sinfonie. Wenn er zum Schluss das Anfangsthema in hymnischer Größe noch einmal aufklingen lässt, dann bedeutet dies mehr als eine verklärende Erinnerung: Diese Wiederkehr besiegelt eine Ankunft – dort, wohin der Motto-gedanke, das Gegenbild zur Posaune des Jüngsten Gerichts, immer schon drängte. Das Ende erscheint nicht als Triumph, sondern als Erfüllung.

Habakuk Traber

Orchesterbesetzung

1. Violinen

Matthias Wollong *1. Konzertmeister*
Federico Kasik
Tibor Gyenge
Robert Lis
Johanna Mittag
Birgit Jahn
Martina Groth
Wieland Heinze
Henrik Woll
Anja Krauß
Roland Knauth
Anselm Telle
Sae Shimabara
Susanne Branny
Ludovica Nardone
Valeriia Osokina

2. Violinen

Lukas Stepp *Konzertmeister*
Annette Thiem
Matthias Meißner
Mechthild von Ryssel
Alexander Ernst
Elisabeta Schürer
Martin Fraustadt
Paige Kearn
Robert Kusnyer
Michael Schmid
Tilman Büning
Michail Kanatidis
Yuna Toki
Johanne Maria Klein

Bratschen

Gerd Grötzschel* *Solo*
Andreas Schreiber
Stephan Pätzold
Anya Dambeck
Ulrich Milatz
Zsuzsanna Schmidt-Antal
Claudia Briesenick
Susanne Neuhaus-Pieper
Juliane Preiß
Uta Wylezol
Marcello Enna
Henry Pieper*

Violoncelli

Friedrich Thiele *Konzertmeister*
Simon Kalbhenn
Tom Höhnerbach
Martin Jungnickel
Minjoung Kim
Anke Heyn
Catarina Koppitz
Teresa Beldi
Dawoon Kim
Elise Kleimberg

Kontrabässe

Andreas Ehelebe *Solo*
Martin Knauer
Torsten Hoppe
Christoph Bechstein
Reimond Püschel
Thomas Grosche
Johannes Nalepa
Henning Stangl

Flöten

Sabine Kittel *Solo*
Jens-Jörg Becker

Oboen

Céline Moinet *Solo*
Sebastian Römisch

Klarinetten

Robert Oberaigner *Solo*
Moritz Pettke

Fagotte

Thomas Eberhardt *Solo*
Andreas Börtitz

Hörner

Robert Langbein *Solo*
Zoltán Mácsai *Solo*
David Harloff
Harald Heim
Julius Rönnebeck
Miklós Takács
Klaus Gayer
Marie-Luise Kahle

Trompeten

Helmut Fuchs *Solo*
Sven Barnkoth
Florent Farnier
Volker Stegmann

Posaunen

Uwe Voigt *Solo*
Guido Ulfig
Frank van Nooy

Tuba

Constantin Hartwig *Solo*

Pauken

Manuel Westermann *Solo*

Schlagzeug

Christian Langer
Simon Etzold

Celesta

Nathan Raskin

* als Gast

Vorschau



7. Kammerabend

KAMMERMUSIKAUSTAUSCH
MIT DEM GEWANDHAUS-
ORCHESTER LEIPZIG

MITTWOCH 28.5.25 20 UHR
SEMPEROPER

Tristan Thery Violine
Kajana Pačko Violoncello
Vita Kan Klavier

Ernst Krenek
Triphantasie op. 63

Dmitri Schostakowitsch
Klaviertrio Nr. 2 e-Moll op. 67

Johannes Brahms
Klaviertrio Nr. 2 C-Dur op. 87



11. Sinfoniekonzert

SONNTAG 8.6.25 11 UHR
MONTAG 9.6.25 19 UHR
DIENSTAG 10.6.25 19 UHR
SEMPEROPER

Daniele Gatti Dirigent
Michèle Losier Alt

**Damen des Sächsischen
Staatsoperchors Dresden**
**Kinderchor der
Semperoper Dresden**
**Sächsische Staatskapelle
Dresden**

Gustav Mahler
Sinfonie Nr. 3 d-Moll



4. Aufführungsabend

DONNERSTAG 19.6.25 20 UHR
SEMPEROPER

Mateusz Molęda Dirigent
Ami Yumoto Violine

**Sächsische Staatskapelle
Dresden**

Felix Mendelssohn Bartholdy
Ouvertüre »Ruy Blas« op. 95
Violinkonzert e-Moll op. 64
Sinfonie Nr. 3 a-Moll op. 56
»Schottische«

Kapelle für alle Fälle
**Concert
Lounge**
im Anschluss



Sonderkonzert am Vorabend der Interna- tionalen Schostakowitsch Tage Gohrlich

MITTWOCH 25.6.25 20 UHR
KULTURPALAST DRESDEN

Marie Jacquot Dirigentin
Kirill Gerstein Klavier
Helmut Fuchs Trompete

**Sächsische Staatskapelle
Dresden**

Dmitri Schostakowitsch
Festliche Ouvertüre op. 96
Konzert für Trompete,
Klavier und Orchester Nr. 1
c-Moll op. 35
Klavierkonzert Nr. 2 F-Dur
op. 102

Kurt Weill
Sinfonie Nr. 2



Impressum

Sächsische Staatskapelle Dresden
Chefdirigent Daniele Gatti
Orchesterdirektorin Annekatrin Fojuth
Spielzeit 2024|2025

HERAUSGEBER

Die Sächsische Staatskapelle Dresden
ist ein Ensemble im
Staatsbetrieb Sächsische Staatstheater –
Staatsoper Dresden
Theaterplatz 2, 01067 Dresden
© Mai 2025

GESCHÄFTSFÜHRUNG

Nora Schmid
Intendantin der Staatsoper
Wolfgang Rothe
Kaufmännischer Geschäftsführer

REDAKTION

Inna Klause

TEXT

Die Einführungstexte von Habakuk Traber sind
Originalbeiträge für dieses Programmheft.

BILDNACHWEISE

Oliver Killig (4), Julia Wesely (6), Roger
und Renate Rössing (10), Archiv (12, 16, 18),
Oliver Killig (22), Agentur (23),
Christian Jungwirth (23)

GESTALTUNG UND SATZ

schech.net | Strategie. Kommunikation. Design.

DRUCK

Lößnitz Druck GmbH

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

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

WWW.STAATSKAPELLE-DRESDEN.DE



SÄCHSISCHE
STAATSKAPELLE
DRESDEN