

SAISON 25|26

5. Sinfonie- konzert



SÄCHSISCHE
STAATSKAPELLE
DRESDEN

5. Sinfoniekonzert

SONNTAG
11.1.26
11 UHR
SEMPEROPER

MONTAG
12.1.26
19 UHR
SEMPEROPER

DIENSTAG
13.1.26
19 UHR
SEMPEROPER

ANTON BRUCKNER:
SINFONIE NR. 5

*»In Bruckners Fünfter Sinfonie sind es vor allem
die wiederkehrenden Blechbläserchoräle, die
uns Musikern hinsichtlich des Zusammenspiels,
der Intonation und des Klangsinns – einer
Orgel gleich – viel abverlangen.«*

UWE VOIGT
SOLO-POSAUNIST

Herbert **Blomstedt** Dirigent

**Sächsische
Staatskapelle
Dresden**

Wenn Herbert Blomstedt am Pult steht, wird Musik zur Lebenshaltung. Der 98-jährige Ehren-
dirigent der Sächsischen Staatskapelle verkörpert eine Demut und Klarheit, die tief in seiner Kunst wurzeln. Seine Bruckner-Deutungen gelten längst als Referenz. Sie sind frei von Pathos und durchdrungen von geistiger Strenge, klanglicher Transparenz und innerer Ruhe. In der 1876 vorgelegten Fünften, vom Komponisten selbst als seine »kontrapunktisch gewagteste Sinfonie« bezeichnet, kulminiert Bruckners Wille zur Form. Sie stellt höchste Anforderungen an Musiker wie Hörer und offenbart sich doch mit schlichter Größe: Im Finale erhebt sich ein grandioses Fugato als klanggewordene Apotheose bar jeder Eitelkeit.

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

Anton
Bruckner
(1824–1896)

Sinfonie Nr. 5 B-Dur

1. *Introduktion. Adagio – Allegro*
2. *Adagio. Sehr langsam*
3. *Scherzo. Molto vivace – Trio. Im gleichen Tempo*
4. *Finale. Adagio – Allegro moderato*



Herbert Blomstedt

*Ehrendirigent der
Sächsischen Staatskapelle Dresden*

Seit nunmehr einem halben Jahrhundert währt das enge freundschaftliche Verhältnis zwischen Herbert Blomstedt und der Staatskapelle Dresden. Nach seinem hiesigen Einstand im April 1969 prägte er von 1975 bis 1985 als Chefdirigent das Orchester: ein Jahrzehnt, das nicht nur künstlerisch unvergessen ist, sondern auch, unter schwierigen politischen Vorzeichen, aus menschlicher Sicht ein besonderes Kapitel in der langen Kapellgeschichte markiert. Über die Dresdner »Hausgötter« Wagner und Strauss hinaus dirigierte Herbert Blomstedt in seiner Amtszeit ein Repertoire, welches das barocke Kapell-Erbe sowie zahlreiche Ur- und Erstaufführungen einschloss. 1985 fand unter seiner Leitung das erste Konzert der Kapelle in der wiederaufgebauten Semperoper statt, unzählige Werke spielte er mit dem Orchester auf Schallplatte ein. Weit über 300 Konzerte hat Herbert Blomstedt bis heute mit der Kapelle gegeben, allein zehn Mal trat er im traditionsreichen Palmsonntagskonzert ans Pult, dazu leitete er eine Reihe von Opernproduktionen, damals noch im Großen Haus der Staatstheater (Schauspielhaus). 2007 würdigte ihn die Staatskapelle mit der Goldenen Ehrennadel. Im Mai 2016 ernannte das Orchester Herbert Blomstedt zu seinem Ehrendirigenten. Er ist damit einer von nur drei Dirigenten, denen dieser Titel verliehen wurde.

In den USA als Sohn schwedischer Eltern geboren und in Uppsala, New York, Darmstadt und Basel ausgebildet, gab Herbert Blomstedt 1954 sein Debüt als Dirigent mit dem Stockholmer Philharmonischen Orchester. Es folgten Positionen als Chefdirigent bei den Osloer Philharmonikern sowie dem Dänischen und dem Schwedischen Radio-Sinfonieorchester. Anschließend wirkte er als Music Director des San Francisco Symphony, war Chefdirigent des NDR Sinfonieorchesters in Hamburg und Gewandhauskapellmeister in Leipzig. Seine ehemaligen Orchester in San Francisco, Leipzig, Kopenhagen und Stockholm ernannten ihn ebenso zum Ehrendirigenten wie die Bamberger Symphoniker und das NHK Symphony Orchestra in Tokio. Seit 2019 ist er außerdem Ehrenmitglied der Wiener Philharmoniker.

Herbert Blomstedt ist gewähltes Mitglied der Königlich-Schwedischen Musikakademie, mehrfacher Ehrendoktor und Träger des »Großen Verdienstkreuzes mit Stern des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland«. Alle herausragenden Ensembles weltweit konnten sich in all den Jahren schon der Dienste des hoch angesehenen schwedischen Dirigenten versichern. Im hohen Alter von 98 Jahren steht er nach wie vor mit enormer Präsenz, voller Elan und künstlerischem Tatendrang am Pult aller führenden internationalen Orchester.

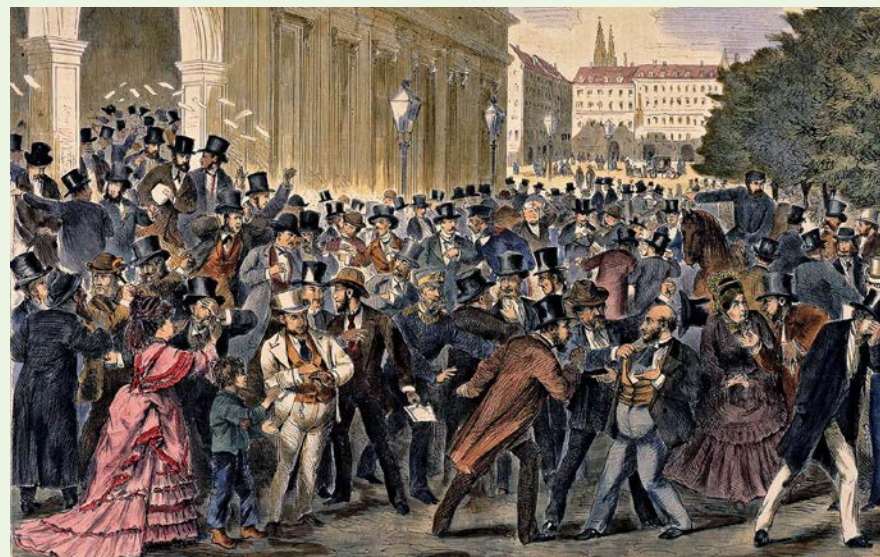
Zuversicht im Angesicht der Krise

Anton Bruckners Sinfonie Nr. 5 B-Dur

Als Anton Bruckner im Jahr 1875 an seiner 5. Sinfonie arbeitet, liegt über Wien eine Stimmung, die man heute wohl »posttraumatisch« nennt. Der Börsenkrach von 1873 hat die glänzende Euphorie der Gründerzeit jäh beendet. Fabriken schließen, Vermögen lösen sich in Luft auf und ein Klima tiefer Ermüchterung breitet sich aus. Auch der Oberösterreicher gerät in diesen Strudel. Der Staat streicht sein Stipendium, der Lehrauftrag an der Universität bleibt unbezahlt und die Lehrerbildungsanstalt kündigt ihm die feste Stelle. Für einen Mann, der mit fünfzig Jahren noch immer auf Anerkennung hofft, wirkt das wie ein persönliches Misstrauensvotum. In dieser Lage notiert der Komponist jenen Satz, der wie eine

Selbstverordnung klingt: »Weil die gegenwärtige Weltlage, geistig gesehen, Schwäche ist, flüchte ich zur Stärke und schreibe kraftvolle Musik.« Diese Worte offenbaren seine eigentümliche Reaktion: Auf die Krise antwortet er mit Kunst, auf äußere Unsicherheit mit innerer Konstruktion.

Bemerkenswert ist Bruckners stilistischer Wandel: Nach den ersten vier Sinfonien mit ihren zahlreichen Neuerungen wendet er sich nun stärker der Tradition zu. Die Fünfte beginnt als einziges seiner Werke mit einer ausgreifenden langsamen Einleitung: ein absichtlicher Rückgriff auf die klassischen Modelle, die er intensiv durchdrungen hat. Auch die kontrapunktische Arbeit tritt schärfer hervor. Man spürt, wie der einstige Klosterschüler der Welt zeigen will, dass er sein Handwerk



Der Börsenkrach in Wien am 9. Mai 1873, kolorierter Holzstich nach einer Zeichnung von Joseph Eugen Hörwarter.

beherrscht. Vielleicht ist es kein Zufall, dass er gerade hier ein sinfonisches Hauptthema erfindet, das von fast volkstümlicher Eingängigkeit ist: ein »Beweisstück« melodischer Meisterschaft nach den bewusst unmelodischen früheren Hauptthemen. Zwischen dem wirtschaftlichen Zusammenbruch draußen und dem inneren Aufbau dieser Sinfonie entsteht so ein faszinierender Kontrast, ein Gegenentwurf zur fragilen Gegenwart: Je pessimistischer die Zeit, desto tragender wird Bruckners Musik. Die Fünfte erscheint wie ein Werk, in dem er Zustand und Gegenstand verwechselt: draußen Krise, drinnen Ordnung – draußen Misstrauen, drinnen ein Monument der Sicherheit.

Jahrelang hat Bruckner an seinen frühen Kompositionen gefeilt, hat sie unablässig überarbeitet und immer wieder den Wünschen von Dirigenten angepasst. Umso erstaunlicher ist, dass er mit seiner Fünften sofort zufrieden ist. Sieht man von kleinen Korrekturen ab, dann fällt auf, dass diese Sinfonie in nur einer einzigen Fassung vorliegt. Dabei ist sie das monumentalste Werk, das der Komponist je erdacht hat. Es überrascht jedoch, dass er seine Fünfte, an der sein Herz besonders hängt, selbst nie hört. Nach dem Misserfolg der Uraufführung der Dritten hält er sein neues Lieblingswerk jahrelang zurück. Als Franz Schalk die Fünfte fast zwei Jahrzehnte später 1894 in Graz uraufführt, kann der schwerkranke Tonsetzer nicht dabei sein. Ebenso bleibt ihm der Besuch der Budapester Erstaufführung unter Ferdinand Löwe 1895 verwehrt – der einzigen weiteren Aufführung der Fünften, die es zu seinen Lebzeiten gibt.

Anton Bruckner

* 4. September 1824 in Ansfelden
† 11. Oktober 1896 in Wien

Sinfonie Nr. 5 B-Dur

Entstehung

1875/76, revidiert 1877

Widmung

Karl Ritter von Stremayr

Uraufführung

8. April 1894 in Graz durch das
Städtische Orchester Graz unter
der Leitung von Franz Schalk

Besetzung

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

Dauer

ca. 80 Minuten



Unisono-Fanfare des Orchesters aus dem ersten Satz in Bruckners Handschrift.

Vielleicht ist dies auch besser so: Gerade die Fünfte mit ihrer großartigen Architektur wird von Bruckners treuesten Anhängern Schalk und Löwe drastisch verändert. Dass ihr Schlusssatz »das monumentalste Finale der Weltliteratur« sei, wie Wilhelm Furtwängler später schreibt, können die Zuhörer 1894 nur ahnen. Denn Schalk verändert nicht nur Instrumentation, Dynamik und Stimmführung, sondern kürzt das Werk auch so deutlich, dass die Gesamtdisposition aus dem Gleichgewicht gerät. Erst als die Fünfte 1935 unter Siegmund von Hausegger in ihrer Originalgestalt uraufgeführt wird, öffnet sich der Weg zu einer angemessenen Rezeption.

Wesentlich für den organischen Eindruck, den die ausgedehnten Formen der Bruckner-Sinfonien auf den Hörer machen, ist ihr langer Atem. Es ist nicht zu überhören, dass der Komponist die Musik auf die Instrumentengruppen kollektiv verteilt. Holzbläser, Blechbläser und Streicher haben jeweils eine gemeinsame Aufgabe, man kann die Gruppen leicht voneinander abgrenzen.

Hier spricht eindeutig der Orgelvirtuose: Mischklänge sind selten, Instrumentalsoli tauchen meist erst am Ende leiser Abschnitte als Klangfarben auf.

Der Anfang der Fünften ist dafür ein ideales Beispiel: Die ersten Takte gehören den zweigeteilten Streichern. Nach einer Unisono-Fanfare des Orchesters erklingen vier Blechbläser-Takte. Ein Charakteristikum von Bruckners Stil betrifft die Harmonik dieser als Choräle bezeichneten Stellen: Der Komponist nutzt traditionelle Akkordverbindungen, verwendet aber die Errungenschaften seiner Zeit, um in wenigen Schritten weit voneinander entfernte Tonarten zu erreichen. Gerade dies hat seine Zeitgenossen in Gegner und Befürworter geteilt und den Komponisten in die Nähe der Neudeutschen um Richard Wagner und Franz Liszt gerückt.

Bei der ersten Präsentation des Hauptthemas dominieren wieder die Streicher. Das Motiv lohnt aufmerksames Hinhören. Denn die Melodie erinnert Pop-Fans an das Bassgitarrenriff aus dem »White Stripes«-Song »Seven Nation Army«, der seit der Weltmeisterschaft 2006 als »größter Fußballsong aller Zeiten« gilt. Der anschließende zweite Gedanke ist beispielhaft für jene lyrischen Inseln, die der Komponist »Gesangsperioden« nennt. Er setzt nach einer Generalpause ein, im Anschluss an seine erste Formulierung tritt eine Geigenmelodie hinzu. Nach kurzer Überleitung erscheint das dritte Thema, von dem aus sich eine Steigerungswelle bis zum Tutti-Unisono entwickelt, die sich wieder abbaut und zu einer weiteren Pause führt.

So klar diese Thementaufstellung wirkt, so spannend ist die Frage, was der Komponist in der Durchführung aus dem Material formt und wie er in der Reprise eine Synthese finden könnte. In der Fünften entscheidet er sich für motivische Arbeit, die in weit entfernte Sphären führt – zu Lasten einer stark verkürzten Reprise, die keine Lösung bietet. Spätestens hier ist klar: Alles drängt in diesem Werk auf das Finale. Weil im Kopfsatz die Apotheose ausbleibt, muss der Schlusssatz einen alles in sich vereinenden Kulminationspunkt bieten.

Zunächst aber folgen die Mittelsätze: Der zweite Satz ist übersichtlich in drei Teilen angelegt. Zu Beginn hebt sich die Solo-Oboe über einer Streicherschicht ab. Später bekommt ein zweites Thema Raum, das dem ersten ähnelt. Zur Synthese der beiden Gestalten gehört, dass die Begleitung lebhafter wird. Bruckner verwendet dafür einen metrischen Kunstgriff: Wird das Eingangsmotiv anfangs noch von Vierteltriolen ergänzt, so wechseln die Streicher zunehmend in Achtel- und Sechzehnteltriolen. Der Komponist erreicht damit den Eindruck stetiger Beschleunigung, ohne das Tempo zu verschärfen. Ganz neu ist dieser Kunstgriff keineswegs: Er stammt aus Beethovens Neunter, die hier gleich mehrfach Pate steht für die Ideen des Oberösterreichers.

Im klassischen Formschema ist das Scherzo allein schon wegen seines Tempos ein Gegensatz zum langsamen Satz. In diesem Werk aber ist der Kontrast aufgehoben, das Scherzo wird zur Vivace-Variante des Adagios. Der

jagende Einstieg entspricht den Vierteltriolen des Adagios, selbst die Tonart d-Moll bleibt gleich. Formal steht der Satz Bruckners Sonatenform mit drei Themen näher als dem klassischen Scherzo: Der Eingangsabschnitt formuliert den ersten Gedanken in den Holzbläsern, im folgenden langsameren Teil wird die Gesangsperiode als Ländler präsentiert. Das dritte Thema verwendet die gleiche Streicherbegleitung wie das erste Motiv, ein Doppelstrich trennt die Exposition vom Rest. Anschließend werden alle drei Themen verarbeitet und kombiniert. Das Trio wiederum, das der Komponist einbaut, um den Scherzo-Charakter zu erhalten, wirkt wie eine neckische Tonleiterstudie.

Der Riesenbau des Finales ist als kühner Satzentwurf kaum zu über-treffen. Alles, was in ihm geschieht, ist keimhaft schon in den vorangegan-gen Sätzen angelegt. Das beginnt bereits in den ersten Takten, die die Ein-leitung des Kopfsatzes wiederholen. Die Idee, Zitate der vorangegangenen Sätze und einen Vorausgriff auf das Finale einzufügen, übernimmt Bruckner ebenfalls von Beethovens Neunter.

Diesen Vorausgriff, eine fallende Oktave, formt er in einem Fugato zum Hauptmotiv des Satzes. Nach vier Einsätzen folgt der erste Höhepunkt im Tutti. Wieder ertönt die obligatorische Generalpause – als Zeichen, dass nun die Gesangsperiode Raum erhält. Für die Sonatenhauptsatzform nach dem eigenen Regelbuch fehlt nur noch das dritte Thema. Das auftrumpfende Motiv ist eine Umbildung des Hauptthemas. Es kombiniert von den Streichern gespielte Achtelgänge mit der fallenden Oktave der Bläser. Erstmals in seinem Schaffen begnügt sich Bruckner jedoch nicht mit drei Themen, sondern fügt als viertes noch einen majestätischen Choral an, den die Blechbläser vorstellen, unter-brochen jeweils von einem Streicher-Echo. Für den Hörer ist spätestens nun klar: Dieser Choral wird, ähnlich wie der Choral in Beethovens Neunter, die schon im ersten Satz erwartete Lösung bringen.

Doch die Durchführung offenbart zunächst immense polyphone Ver-dichtung. Die Verknüpfung von Sonatensatztechnik und Kontrapunktik in einer Doppelfuge, deren Motive der Choral und das Hauptthema des Finales sind, ist der Gipfel des Meisterstücks. Der Höhepunkt fällt mit dem Beginn der Reprise zusammen: Die beiden Fugenthemen prallen hier in Originalgestalt aufeinander. Nachdem das lyrische zweite Thema nochmals entfaltet worden ist, wird schließlich auch das Hauptmotiv des ersten Satzes in die Entwicklung einbezogen und mit den Motiven des Finales verschmolzen.

Die zyklische Verknüpfung der Sinfonie ist an dieser Stelle komplett. Aus der architektonischen Klarheit spricht jene Haltung, die das ganze Werk durchzieht: Bruckners Fünfte ist kein Werk des Triumphes, sondern der Zuver-sicht. Sie glaubt an die Ordnung, selbst wenn die Welt ins Chaos kippt. Vielleicht erfüllt sie damit am reinsten, was Dirigent Hartmut Haenchen ihr zuschreibt: »Bruckner wollte eine Form entwickeln, die der überirdischen Ordnung nach-zustreben sucht.«

Hagen Kunze

Werden Sie Mitglied im Verein der *Giuseppe- Sinopoli- Akademie* der Staatskapelle Dresden!

Die Giuseppe-Sinopoli-Akademie der Sächsischen Staatskapelle Dresden bietet jungen Musikerinnen und Musikern die fantastische Möglichkeit, während einer zweijährigen Praxisausbildung aktiver Bestandteil eines der ältesten und traditionsreichsten Orchester der Welt zu sein. Akademis-ten teilen sich Pulte mit Spitzenmusikern, erlernen den besonderen Orchesterklang sowie die spezielle Spielweise der Sächsischen Staatskapelle – und dies unter namhaften Dirigentinnen und Dirigenten. Neben dem wöchentlichen Unterricht bei einem persönlichen Mentor gibt es zudem zahlreiche Zusatzangebote wie Probespieltraining, Meister-kurse, Mentalcoaching und Atemtherapie.



**Unterstützen Sie die Nachwuchsarbeit
des Orchesters!** Alle Infos finden Sie auf
[www.staatskapelle-dresden.de/
orchester/orchesterakademie/](http://www.staatskapelle-dresden.de/orchester/orchesterakademie/)



Orchesterbesetzung

1. Violinen

Yuki Manuela Janke *1. Konzertmeisterin*
Thomas Meining
Jörg Faßmann
Tibor Gyenge
Robert Lis
Johanna Mittag
Barbara Meining
Birgit Jahn
Martina Groth
Wieland Heinze
Henrik Woll
Roland Knauth
Anselm Telle
Sae Shimabara
Renate Peuckert
Elea Nick

2. Violinen

Lukas Stepp *Konzertmeister*
Kay Mitzscherling
Robert Kusnyer
Beate Prasse
Mechthild von Ryssel
Alexander Ernst
Martin Fraustadt
Paige Kearn
Michael Schmid
Tilman Büning
Michail Kanatidis
Johanne Klein
Valeriia Osokina
Phoebe Gardner
Kana Akasaka*
Boris Bachmann*

Bratschen

Thomas Selditz* *Solo*
Stephan Pätzold
Hilmar Kupke*
Ralf Dietze
Zsuzsanna Schmidt-Antal
Claudia Briesenick
Susanne Neuhaus-Pieper
Juliane Preiß
Uta Wylezol
Marcello Enna
Christina Hanspach
Tobias Mehling

Violoncelli

Norbert Anger *Solo*
Simon Kalbhenn
Tom Höhnerbach
Martin Jungnickel
Jörg Hassenrück
Anke Heyn
Matthias Wilde
Titus Maack
Elise Kleimberg

Kontrabässe

Viktor Osokin *Solo*
Martin Knauer
Moritz Tunn
Fred Weiche
Thomas Grosche
Johannes Nalepa
Henning Stangl
Christoph Bechstein

Flöten

Rozália Szabó *Solo*
Gaia Bergamaschi

Oboen

Mariano Esteban Barco *Solo*
Sebastian Römisch

Klarinetten

Robert Oberaigner *Solo*
Odile Ettelt**

Fagotte

Philipp Zeller *Solo*
Erik Reike

Hörner

Jochen Ubbelohde *Solo*
David Harloff
Harald Heim
Julius Rönnebeck
Marie-Luise Kahle

Trompeten

Markus Czieharz *Solo*
Sven Barnkoth
Gerd Graner
Justus Schuster*

Posaunen

Uwe Voigt *Solo*
Guido Ulfig
Frank van Nooy

Tuba

Constantin Hartwig *Solo*

Pauken

Nils Kochskämper *Solo*

* als Gast

** als Akademist/in

Im Gespräch

Friedwart Dittmann ist Solo-Cellist und begeht aktuell sein 40. Kapelljubiläum

Seit 1985 ist er Mitglied der Sächsischen Staatskapelle Dresden, seit 1989 hat er die Position des Solo-Cellisten inne. Er wirkte viele Jahre als Mitglied des Bayreuther Festspielorchesters sowie im Kammerorchester Virtuosi Saxoniae. Im Jahr 2001 wurde ihm der Fritz-Busch-Preis der Stiftung zur Förderung der Semperoper verliehen.

Interview: Julia Gläßer

Wo sind Sie aufgewachsen und welche frühen musikalischen Eindrücke haben Sie geprägt? Und wie kamen Sie zu Ihrem Instrument?

Ich wurde in Zwickau geboren und bin in einem Pfarrhaushalt aufgewachsen, meine Mutter war Geigenlehrerin. Der Bezug zur Musik war insofern schon immer gegeben. Als ich neun Jahre alt war, haben meine Eltern entschieden, dass ich Unterricht auf dem Violoncello erhalten soll. Das war also nicht meine, dennoch eine sehr gute Entscheidung!

Wie würden Sie jemandem, der Ihr Instrument nicht kennt, dessen besondere Schönheit beschreiben?

Das Violoncello kann strahlend singen und jubilieren wie ein Tenor. Zugleich ist es in der Tiefe volltönend und kann sogar Generalbassfunktionen ausüben.

Wenn Sie nicht Musiker geworden wären – welchen beruflichen Weg hätten Sie sich sonst vorstellen können?

Da ich in einem Pfarrhaushalt aufgewachsen bin, war es mir nicht möglich, das Abitur abzulegen; die DDR-Regierung schränkte damals den Zugang für Kinder aus der sogenannten Intelligenz gezielt ein. Das einzig mögliche Studium, das damals ohne die Zugangsvoraussetzung Abitur absolviert werden konnte, war das Musikstudium. Über ein Vorstudienjahr wurde die Hochschulreife nur in den Fächern erworben, die für das Musikstudium relevant waren. Diesen Weg konnte ich einschlagen, weil ich die Aufnahmeprüfung erfolgreich bestand.

Aus heutiger Sicht würde ich diese Einschränkung eher als eine glückliche Fügung betrachten, die mein ganzes Leben stark geprägt hat.

Wann haben Sie die Staatskapelle Dresden zum ersten Mal gehört? Welchen Eindruck hat das Orchester damals bei Ihnen hinterlassen?

Als Neunjähriger war ich mit meinen Eltern in der »Zauberflöte« in Dresden, damals noch im Großen Haus.

Später, als ich Student war, gab es diesen Nimbus der großen Orchester in der DDR, dazu zählten »die üblichen Verdächtigen«, also das Gewandhaus, die Staatskapelle Berlin und die Staatskapelle Dresden. Alles sehr gute Orchester, doch die Staatskapelle Dresden war schon immer etwas ganz Besonderes: Dort gab es den schwedischen Chefdirigenten Herbert Blomstedt, eine unglaubliche Historie und Karajan persönlich hatte in Dresden eine Aufnahme mit der Kapelle gemacht ...

Das war für mich eine faszinierende Aura, die das Orchester umgab. Als ich das Orchester am Ende meines Studiums im Kulturpalast unter der Leitung von Herbert Blomstedt hörte, fesselte mich sein wunderbarer Klang und das unglaublich disziplinierte und koordinierte Spiel der Streicher.

Was hat sich im Orchesterleben seit Ihrem Beginn verändert und was ist bis heute gleich geblieben?

Die signifikanteste Veränderung ist die Verjüngung des Orchesters. Sicher, ich bin natürlich auch älter geworden, dennoch hat sich das durchschnittliche Alter der Musiker deutlich gesenkt. Und natürlich gibt es heute mehr Frauen in unseren Reihen. Als ich in das Orchester eingetreten bin, waren es genau drei Frauen – das ist heute zum Glück anders. Ebenso sind wir viel internationaler geworden.

Auch das Orchesterleben hat sich verändert: Wir sind in unseren Prozessen demokratischer geworden. Früher wurden Sachverhalte einfach hingenommen und mitgetragen, dies lag auch an der historischen strukturellen Prägung. Heute wird deutlich mehr hinterfragt, gemeinsam gesprochen und miteinander um Positionen gerungen.

Bis heute unverändert geblieben ist das verbindende gemeinsame Suchen nach unserer Interpretation, unserer Aussage, unserem Klang.

Das wird auch von Dirigenten so wahrgenommen. Colin Davis beispielsweise äußerte sich erstaunt darüber, dass er eine halbe Stunde vor Beginn einer Aufnahme schon fast das ganze Orchester auf seinen Plätzen vorfand ...

Diese Einstellung, gemeinsam an etwas zu arbeiten, der Wille, etwas gemeinsam zu erreichen, das ist bis heute erhalten.

Wie fühlt es sich an, in der Semperoper zu spielen? Inwiefern prägt die Oper das Selbstverständnis des Orchesters als sinfonisches Ensemble – und umgekehrt?

Es fühlt sich natürlich toll an, in der Semperoper zu spielen.

Ich erinnere mich noch an meinen ersten Dienst im Orchestergraben. Es war eine »Freischütz«-Probe im Rahmen der ersten Opernproduktion zur Wiedereröffnung der Semperoper vor 40 Jahren. Dies war auch für viele andere Orchesterkollegen der erste Eindruck, den sie von der Semperoper erhielten; alle waren absolut begeistert! Es klang sensationell! Es war etwas Besonderes, in der Oper zu musizieren – und das ist es bis heute.

Das Selbstverständnis des Orchesters als Opernorchester besteht darin, dass man begleitet. Und zum Begleiten gehört es, aufeinander zu hören. Wer spielt gerade die Melodie? Wer ordnet sich unter? Es sind ständig wechselnde Rollen, das ist spannend. Und natürlich müssen wir mit den Sängern auf der Bühne agieren. Welche Zeit benötigen wir, um reagieren zu können? Wie pegelt sich das ein? Dieses sensible Aufeinanderhören und die Art, Klang zu entwickeln, der transparent ist und dennoch trägt – das ist die Besonderheit eines Opernorchesters. Viele Dirigenten nehmen wahr, dass wir relativ »spät« [nach dem Schlag] spielen, was genau aus diesem Aspekt resultiert. Dieser Klang ist auch prägend für unsere Konzerte. Er gehört sozusagen zu unserem Markenkern, den wir bewahren, weiterentwickeln und für den wir weltweit geschätzt werden.

Premiere
22. März 2026

Parsifal
Richard Wagner

Endlich wieder an der
Semperoper Dresden

Stell
dir vor,
du
findest
den
Weg.

Semperoper
Dresden



Mit freundlicher Unterstützung der
Stiftung Semperoper – Förderstiftung



Welche Ihrer Erinnerungen an Kammermusikabende mit Kolleginnen und Kollegen ist Ihnen besonders kostbar?

Immer wieder, etwa alle 10 Jahre, bestreitet die Cellogruppe einen Kammerabend bzw. den Teil eines Kammerabends. Wir musizieren in möglichst großer Besetzung mit zehn oder zwölf Celli. Das ist immer wieder eine besondere Freude. Darüber hinaus ist es interessant zu verfolgen, wie sich die Cellogruppe über die Jahre hinweg verändert. Kollegen gehen in den Ruhestand, neue Kollegen kommen dazu ...

Wie würden Sie den Einfluss der wichtigsten Dirigentenpartner des Orchesters beschreiben?

Ich hatte das Glück, ganz wunderbare Dirigenten zu erleben, die sehr wichtig für das Orchester waren und sind!

An erster Stelle möchte ich Giuseppe Sinopoli erwähnen, dann selbstverständlich Bernhard Haitink, Christian Thielemann und Daniele Gatti. Sie haben alle eine phänomenale Dirigiertechnik und können dem Orchester zeigen, was genau sie von den Musikern erwarten – und das auch erreichen. Hinzu kommt das, was ich als Partnerschaft bezeichnen würde. Es entsteht ein Wechselspiel zwischen Dirigenten und Orchester: der Dirigent hört auf das Orchester, geht darauf ein, nimmt dessen Impulse auf. So entsteht wirklich gemeinsames Musizieren. Das funktioniert bei solchen herausragenden Dirigentenpersönlichkeiten.

Welche Rolle spielen Tourneen für die Staatskapelle? Erinnern Sie sich an ein Erlebnis unterwegs, das Ihnen besonders im Gedächtnis geblieben ist?

Dazu fällt mir sofort Folgendes ein, was ich nie vergessen werde! Ich war von Anfang 1986 bis Ende 1987 bei der NVA, um meinen Grundwehrdienst zu absolvieren. Und tatsächlich ist es der Staatskapelle damals gelungen, meine Entlassung aus dem ungeliebten Armeedienst für die Mitwirkung an der anstehenden Amerika-Tournee zehn Tage vorzeitig durchzusetzen. Ich fand mich also plötzlich im Flieger nach Chicago wieder. Ein absolut prägendes Erlebnis, was alles andere überschattet!

Was haben Sie aus Ihrem Leben im Orchester gelernt, das Sie anderen gerne mitgeben würden?

Wir sind ein Kollektiv, ein Team, das aus hochqualifizierten und sehr fähigen Musikern besteht. Das, was wir im besten Falle gemeinsam entstehen lassen, ist dennoch mehr als die Summe dessen, was jeder Einzelne einbringt. Das ist immer wieder eine überwältigende Erfahrung. Ich bin davon überzeugt, dass wir als Orchester damit ein auch auf andere Bereiche des gesellschaftlichen Lebens übertragbares Miteinander vorleben.

Vorgestellt

Die Notenbibliothek der Staatskapelle Dresden

Der faszinierende und einzigartige Klang der Staatskapelle Dresden gründet sich nicht nur auf die spezielle Spielweise und Tradition ihrer Musikerinnen und Musiker. Auch das Notenmaterial, aus dem sie musizieren – vielfach mit historischen Einrichtungen versehen – prägt den charakteristischen »Glanz von altem Gold«.

50 Tonnen verteilt auf 700 Regalmetern: Zahlreiche Notenmateriale der unterschiedlichsten Art lagern in der Notenbibliothek der Sächsischen Staatskapelle Dresden, darunter Partituren für Dirigenten, Orchesterstimmen für Musikerinnen, Klavierauszüge für Gesangssolisten, Repetitorinnen, Ballettpianisten, Dramaturginnen, Regieteams, Inspizienten, Souffleusen, Komparserie, Mitarbeitende in den Bereichen Ton, Beleuchtung und Kostümgestaltung sowie Chornoten für die Mitglieder des Dresdner Staatsopernchors, des Sinfoniechors und des Kinderchors.

Aber nicht alle Materialien für Konzerte, Opern und Ballette befinden sich im vorhandenen Bestand der Bibliothek. Geschützte Werke, deren Komponisten weniger als 70 Jahre vor dem Aufführungsjahr verstorben sind, müssen grundsätzlich leihweise von Verlagen bezogen werden. Außerdem können Noten käuflich erworben, aus Bibliotheken entliehen oder digital beschafft werden. Die jeweils gewünschten Fassungen und Orchesterbesetzungen werden nach Rücksprache gemeinsam mit den Dirigenten und Dramaturgen festgelegt.

Liegen die Noten vor, werden sie nach den Wünschen der Regie- oder Choreografen-Teams eingerichtet: Kürzungen oder Umstellungen in der Musik (insbesondere im Opern- und Ballettbereich) werden von den Mitarbeiterinnen der Bibliothek sowohl auf alle Klavierauszüge als auch auf Instrumentalstimmen übertragen. Dirigenten beauftragen Eintragungen zur Dynamik und Artikulation, außerdem werden alle Streicherstimmen mit den nötigen Bogenstrichen versehen. Diese werden mit Bleistift eingetragen, damit sie in den Proben noch geändert werden können. Für Nummernprogramme wie das Adventskonzert, den Opernball, für Galas oder Kapelle-für-Kids-Vorstellungen werden Notenausschnitte erstellt. Häufig kommt es auch vor, dass Gesangstitel höher oder tiefer transponiert werden müssen – diese Arbeit wird mit einem Musiknotationsprogramm erledigt. Viele Notenausgaben der Bibliothek sind bereits digitalisiert. Dies ermöglicht es, den Musikern Stimmen oder Klavierauszüge zur Vorbereitung zur Verfügung zu stellen, denn die Anzahl der Sänger, Regieassistenten oder Inspizienten, die mit Tablets und digitalisierten Noten arbeiten, nimmt beständig zu.



Die Notenbibliothek der Staatskapelle ist gleichzeitig eine wahre Schatzkammer: Hier lagern wertvolle und unersetzbare Notenmateriale, die ältesten sind fast 200 Jahre alt. Dabei handelt es sich um handschriftliche Orchesterstimmen zu der Oper »Oberon« von Carl Maria von Weber. Sie stammen aus dem Jahr 1828 und wurden noch im Opernhaus am Zwinger, das bis 1849 bestand, verwendet.

Zudem befinden sich aus der Ära Richard Wagner Uraufführungsstimmen zu den Opern »Rienzi« und »Der fliegende Holländer« im Bestand sowie Erstaufführungsnoten des gesamten »Ring«. Insgesamt neun Opern von Richard Strauss wurden in Dresden uraufgeführt. Zu diesen Werken beherbergt die Bibliothek weitgehend vollständig die Noten sowie die Originalpartituren. Dank der sukzessiven Pflege durch spezialisierte Buchrestauratoren ist es der Staatskapelle auch heute noch möglich, aus den Uraufführungsstimmen der Opern »Salome«, »Elektra« und »Der Rosenkavalier« zu spielen. Auch dies trägt dazu bei, die Musiktradition des Orchesters auf einzigartige Weise lebendig zu halten.

Agnes Thiel



Vorschau



Sonderkonzert mit Myung-Whun Chung

MITTWOCH 21.1.26 20 UHR
KULTURPALAST DRESDEN

Myung-Whun Chung
Dirigent
Yunchan Lim
Klavier

**Sächsische Staatskapelle
Dresden**

Carl Maria von Weber
Ouvertüre zur Oper »Der
Freischütz«

Robert Schumann
Klavierkonzert a-Moll op. 54

Antonín Dvořák
Sinfonie Nr. 9 e-Moll op. 95
»Aus der Neuen Welt«

4. Kammerabend

Kammermusikaustausch
mit dem Gewandhaus-
orchester Leipzig

MITTWOCH 28.1.26 20 UHR
SEMPEROPER

Frank-Michael Erben Violine
Charlotte Steppes Klavier

Felix Mendelssohn Bartholdy
Violinsonate F-Dur

Ludwig van Beethoven
Violinsonate c-Moll op. 30 Nr. 2

César Franck
Violinsonate A-Dur

6. Sinfoniekonzert

Zum Gedenken an die Zerstörung
Dresdens am 13. Februar 1945

FREITAG 13.2.26 19 UHR
SAMSTAG 14.2.26 19 UHR
SEMPEROPER

Daniele Gatti Dirigent

**Sächsischer Staatsopernchor
Dresden**

**Sächsische Staatskapelle
Dresden**

Igor Strawinsky
»Mass«

Anton Bruckner
Sinfonie Nr. 9 d-Moll

Kammerkonzert der Giuseppe-Sinopoli- Akademie

SONNTAG 15.2.26 11 UHR
SEMPER ZWEI

**Stipendiaten der Giuseppe-
Sinopoli-Akademie**

Carl Maria von Weber
Trio g-Moll op. 63

Franz Schubert
Oktett F-Dur D 803



Impressum

Sächsische Staatskapelle Dresden
Chefdirigent Daniele Gatti
Orchesterdirektorin Annekatrin Fojuth
Saison 2025|2026

HERAUSGEBER

Die Sächsische Staatskapelle Dresden
ist ein Ensemble im
Staatsbetrieb Sächsische Staatstheater –
Staatsoper Dresden
Theaterplatz 2, 01067 Dresden
© Januar 2026

GESCHÄFTSFÜHRUNG

Nora Schmid
Intendantin der Staatsoper
Wolfgang Rothe
Kaufmännischer Geschäftsführer

REDAKTION

Julia Gläßer, Inna Klaus

TEXTE

Julia Gläßer, Hagen Kunze, Agnes Thiel

BILDNACHWEISE

Matthias Creutziger (4, 24), Archiv (7, 8),
Marken fotografie (18, 22, 23), Oliver Killig (24, 25)

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.**

 /staatskapelledresden

 /staatskapelle.dresden

WWW.STAATSKAPELLE-DRESDEN.DE



SÄCHSISCHE
STAATSKAPELLE
DRESDEN