

SAISON 26|27

2. Sinfonie- konzert

*Reminiszenzen eines
gebrochenen Herzens*



SÄCHSISCHE
STAATSKAPELLE
DRESDEN

GUSTAV MAHLER:
SINFONIE NR. 10

»Der Beginn des Adagios in Gustav Mahlers 10. Sinfonie gehört der Bratsche allein: Es scheint, als würde sie Mahlers Gedanken wiedergeben, die zwischen Erschöpfung und Hoffnung ringen und nie eindeutig sind. Für Bratscherinnen und Bratscher ist dies eine Art heiliger Gral – selten darf das Instrument so offen, so existenziell sprechen.«

ANYA DAMBECK
STELLV. SOLO-BRATSCHERIN

2. Sinfoniekonzert

SONNTAG
18.10.26
11 UHR
SEMPEROPER

MONTAG
19.10.26
19 UHR
SEMPEROPER

DIENSTAG
20.10.26
19 UHR
SEMPEROPER

Daniele **Gatti** Dirigent

**Sächsische
Staatskapelle
Dresden**

Gustav Mahlers Zehnte ist von biografischer Wucht durchzogen. 1910 erschüttert eine Ehekrise sein Leben: Almas Affäre mit Walter Gropius wird bekannt, der Komponist sucht Rat bei Sigmund Freud. In diese Situation fallen die Skizzen zu seiner letzten Sinfonie – ein Werk, das wie Tagebuch und Notruf zugleich wirkt. Mahler notiert Worte wie »Erbarmen« oder »Für dich leben! Für dich sterben!«. Musikalisch kulminiert das Geschehen in einem grellen Dissonanzblock, der wie ein Aufschrei ins Werk fährt. Da Mahler nur Particellskizzen hinterließ, erklingt die Sinfonie in der behutsamen Aufführungsfassung von Deryck Cooke: ein Versuch, Mahlers letzte Gedanken hörbar zu machen, ohne sie zu vollenden.

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

Gustav Mahler

(1860–1911)

Sinfonie Nr. 10 Fis-Dur

(Fassung nach Deryck Cooke)

1. *Adagio. Andante – Adagio*
2. *Scherzo. Schnelle Viertel*
3. *»Purgatorio«. Allegretto moderato*
4. *[Scherzo]. Allegro pesante. Nicht zu schnell – attacca:*
5. *Finale. Langsam, schwer – Allegro moderato*





Daniele Gatti

Chefdirigent der Sächsischen Staatskapelle Dresden

Seit der Saison 2024/25 ist Daniele Gatti Chefdirigent der Sächsischen Staatskapelle Dresden. Bereits im Februar 2000 gab er auf Einladung des damaligen Chefdirigenten Giuseppe Sinopoli seinen Einstand am Pult des Orchesters mit Werken von Mendelssohn Bartholdy, Hindemith und Brahms und kehrte in den folgenden Jahren mehrfach nach Dresden zurück. Gattis meisterhafte Beherrschung des Kernrepertoires der Staatskapelle, seine visionären Interpretationen und sein feines Gespür für den Klang und die Besonderheiten dieses Traditionsorchesters garantieren herausragende Konzertmomente. Neben seiner Position in Dresden ist Daniele Gatti zudem Musikdirektor des Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, dessen Chefdirigent er von 2022 bis 2024 war.

In der Saison 2026/27 dirigiert er das Eröffnungskonzert der Sächsischen Staatskapelle Dresden und eröffnet die neue Spielzeit der Semperoper mit Verdis »Un ballo in maschera«. Außerdem ist er im weiteren Verlauf der Saison erneut mit Wagners »Parsifal« zu erleben. Gemeinsam mit der Staatskapelle geht er auf drei Europatourneen; die dritte führt im Beethoven-Gedenkjahr 2027 mit einem Zyklus aller neun Sinfonien des Komponisten in mehrere europäische Musikzentren. Beim Maggio Musicale Fiorentino übernimmt er die musikalische Leitung von »Il trovatore«, »Elektra« und »Don Giovanni« sowie einer Reihe sinfonischer Konzerte, darunter dem Auftakt eines Bruckner-Zyklus.

1961 in Mailand geboren, studierte Daniele Gatti Komposition und Orchesterdirigieren am Conservatorio Giuseppe Verdi in seiner Heimatstadt. Es folgten erste Festengagements bei wichtigen Musikinstitutionen wie der Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dem Royal Philharmonic Orchestra, dem Orchestre National de France, dem Royal Opera House in London, dem Teatro Comunale di Bologna, dem Opernhaus Zürich und dem Concertgebouw-Orkest Amsterdam. Darüber hinaus gastiert er bis heute regelmäßig unter anderem bei den Berliner Philharmonikern und den Wiener Philharmonikern.

Insgesamt dreimal wurde Daniele Gatti mit dem Premio »Franco Abbiati« der italienischen Musikkritik als bester Dirigent ausgezeichnet, 2016 wurde ihm für seine Arbeit als Musikdirektor des Orchestre National de France der Titel Chevalier de la Légion d'honneur der Französischen Republik verliehen. In seinem Heimatland wurde er außerdem mit dem Großen Verdienstorden geehrt. Seit 2016 hat er eine Dirigierdozentur an der Accademia Musicale Chigiana in Siena inne.

Wann ist eine Sinfonie vollendet?

Gustav Mahlers Zehnte in der Aufführungsfassung von Deryck Cooke

Eigentlich dürfte Gustav Mahlers Sinfonie Nr. 10 Fis-Dur gar nicht auf dem Programm stehen. Als der Komponist im Mai 1911 starb, hatte er nur den ersten Satz vollständig instrumentiert. Die übrigen vier Sätze existierten in sehr unterschiedlichen Arbeitsstadien. Dass die Zehnte heute dennoch regelmäßig aufgeführt wird, verdankt sich einer Besonderheit des Werkes: Es ist zugleich eines der berühmtesten Fragmente der Musikgeschichte und eines der wenigen, das sich im Konzertsaal durchgesetzt hat. Wer Mahlers Zehnte hört, begegnet daher unweigerlich einer Frage, die weit über das Werk hinausreicht: Wann ist eine Sinfonie eigentlich vollendet?

Die Antwort beginnt mit einem Blick ins Manuskript. Wer sich unter einer unvollendeten Sinfonie ein paar hingeworfene Skizzen vorstellt, unterschätzt den Umfang dessen, was Mahler hinterließ. Der erste Satz, ein groß angelegtes Adagio, liegt vollständig instrumentiert vor. Der zweite Satz ist über weite Strecken als Partitur entworfen, der kurze dritte Satz beginnt in ausgeschriebener Gestalt, während die beiden letzten Sätze nur skizziert sind.

Um diesen Befund einzuordnen, lohnt sich ein Blick auf Mahlers Arbeitsweise. Wie viele Komponisten seiner Zeit entwickelt er eine Sinfonie nicht unmittelbar in der Partitur. Auf erste Skizzen folgt das sogenannte Particell: ein Entwurf auf wenigen Notensystemen, in denen Form, Harmonik, Kontrapunkt und wesentliche Instrumentationsvorstellungen festgelegt sind. Erst anschließend entsteht die Partitur, die Mahler bei den Proben noch revidiert. Eine Sinfonie ist für ihn kein starres Gebilde, sondern ein Werk, das bis zur Drucklegung weiterwächst.

Gerade deshalb entzieht sich die Zehnte einfachen Urteilen. Sie ist weder eine vollendete Sinfonie noch eine Sammlung zufälliger Einfälle. Zwischen beiden Polen liegt ein Werk, dessen musikalische Gestalt in weiten Teilen feststeht, dessen klangliche Ausformung Mahler aber nicht mehr vornahm. In diesem Spannungsfeld bewegen sich alle Versuche, das Werk zur Aufführung zu bringen.



Gustav Mahler bei seiner letzten Überfahrt in die USA im Herbst 1910.

Wer das Manuskript genauer betrachtet, stößt zwischen den Notenzeilen auf Sätze, die befremdlich wirken. »Erbarmen«, »Du allein weißt, was es bedeutet«, »Für dich leben! Für dich sterben!« Solche Eintragungen sind weit mehr als private Randbemerkungen. Sie zeigen, wie sehr sich hier künstlerisches Denken und persönliche Erfahrung durchdringen. Die Zehnte ist nicht nur Mahlers letzte Sinfonie, sie ist zugleich das einzige seiner Werke, in dem sich eine existenzielle Krise unmittelbar in den Notentext eingeschrieben hat.

Der Hintergrund ist bekannt. Während des Sommers 1910 hält sich Mahler wie gewohnt in seinem Komponierhäuschen bei Toblach auf. Gleichzeitig gerät die Ehe mit Alma in eine Krise. Während einer Kur hat sie den Architekten Walter Gropius kennengelernt und eine Beziehung mit ihm begonnen. Als dieser einen an Alma gerichteten Liebesbrief irrtümlich an Mahler adressiert, bricht für den Komponisten eine Welt zusammen. Die Arbeit an der Zehnten kommt zum Erliegen. Erst nach einem Gespräch mit Sigmund Freud findet Mahler zur Komposition zurück.

Es wäre jedoch zu einfach, die Zehnte als musikalisches Tagebuch einer Ehekrise zu verstehen. Mahler hat persönliche Erfahrungen nie direkt in Musik übersetzt. Wohl aber erklärt die Situation jene ungewöhnliche Dichte an verbalen Eintragungen im Manuskript. Wo die Musik allein ihm offenbar nicht ausreicht, greift er zu Worten. Sie begleiten den Entstehungsprozess, kommentieren ihn und widersprechen ihm bisweilen. Gerade deshalb besitzen diese Notizen für das Verständnis der Zehnten eine besondere Bedeutung. Sie erzählen keine Geschichte neben der Musik, sie gehören zu jener geistigen Welt, aus der das Werk entstanden ist.

Schon im Adagio zeigt sich, wie weit Mahler seine musikalischen Gedanken bereits entwickelt hat. Aus dem düsteren punktierten Thema der Solo-Bratschen entfaltet sich ein weit gespannter Satz, dessen zweiter großer Gedanke an einen Choral erinnert. Lange scheint die Musik ihren ruhigen Atem zu bewahren. Doch plötzlich wird dieser Zusammenhang von einem Ereignis erschüttert, das in Mahlers Schaffen ohne Beispiel ist: Mitten im Satz bricht ein dissonanter Neuntonakkord hervor, dessen rohe Gewalt alles Vorangegangene überschattet.

Nach heutiger Kenntnis hatte Mahler diesen Ausbruch für das Finale vorgesehen und erst nach den Ereignissen des Sommers 1910 an die zentrale Stelle des Adagios versetzt. Bemerkenswert ist dabei weniger die Dissonanz selbst als ihr innerer Zusammenhang mit dem Werk: Der Akkord wächst Schritt für Schritt aus dem musikalischen Geschehen heraus und enthält jene Töne, mit denen der Komponist später im »Purgatorio« ein von Alma komponiertes Lied zitiert.

Dort notiert er über dem Zitat die Worte »Dein Wille geschehe!«. So entsteht eine bemerkenswerte innere Verbindung: Der erschütternde Ausbruch im Adagio und das scheinbar beiläufige Zitat im dritten Satz erweisen

sich als zwei Seiten desselben Gedankens, persönliches Erleben und musikalische Konstruktion greifen ineinander. Gerade diese Bezüge zeigen, dass Mahler den inneren Zusammenhang einer Sinfonie schon entwickelt hat, bevor die Partitur instrumentiert ist.

Auch darum lässt sich die Zehnte nicht einfach in die Kategorien »vollendet« oder »unvollendet« einordnen. Die Gedanken sind ausgearbeitet, die formalen Zusammenhänge geordnet. Was fehlt, ist die endgültige Ausgestaltung. Wo aber verläuft die Grenze? Ist eine Sinfonie bereits das Werk ihres Komponisten, wenn ihre Gestalt feststeht oder erst dann, wenn jeder Klang seinen Platz gefunden hat?

Diese Frage ist nicht zu beantworten. Sie erklärt aber, weshalb Mahlers Zehnte Forscher und Musiker gleichermaßen fasziniert. Sie fordert dazu heraus, über das Wesen musikalischer Werke nachzudenken. Zwischen der letzten Skizze und der ersten Aufführung liegt kein leerer Raum, sondern ein Bereich, in dem sich editorische Sorgfalt und künstlerische Vorstellungskraft begegnen.

Zwangsläufig führt dieses Nachdenken zu einer weiteren Frage: Wer darf die fehlenden Seiten ergänzen? Das beschäftigt seit über 100 Jahren Musiker und Musikwissenschaftler. Schon wenige Jahre nach Mahlers Tod veröffentlicht Alma Teile des Manuskripts und ermöglicht so Bearbeitungen. Ernst Křenek bereitet zunächst das Adagio und das »Purgatorio« für eine Aufführung vor. Nach dem Zweiten Weltkrieg entstehen mehrere vollständige Rekonstruktionen, unter anderem von Clinton A. Carpenter, Joe Wheeler und Rudolf Barschai. Dabei verfolgen die Bearbeiter unterschiedliche Wege. Carpenter erlaubt sich Eingriffe in den Notentext, Wheeler ergänzt Details, Barschai sucht nach einer eigenständigen klanglichen Lösung, während andere den Quellen enger folgen. Jede dieser Fassungen hat eine eigene Vorstellung davon, wie weit ein Bearbeiter gehen darf.

Genau darin liegt das eigentliche Problem. Wer die Lücken ergänzt, läuft Gefahr, mehr über sich selbst als über Mahler zu erzählen. Wer sich dagegen sklavisch an das Manuskript hält, riskiert eine Partitur, die sich zwar wissenschaftlich rechtfertigen lässt, im Konzertsaal aber unvollständig

Gustav Mahler

* 7. Juli 1860 in Kalischt

† 18. Mai 1911 in Wien

Sinfonie Nr. 10 Fis-Dur

Entstehung

1910

Uraufführung

13. August 1964 in der Londoner Royal Albert Hall durch das London Symphony Orchestra unter der Leitung von Berthold Goldschmidt

Besetzung

4 Flöten (4. auch Piccolo), 4 Oboen (4. auch Englischhorn), 4 Klarinetten (4. auch Es-Klarinette), Bassklarinette, 4 Fagotte (3. und 4. auch Kontrafagott), 4 Hörner, 4 Trompeten, 4 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagzeug, Harfe, Streicher

Dauer

ca. 75 Minuten

wirkt. So ist die Geschichte der Zehnten eine Geschichte immer neuer Annäherungen: Wie lässt sich hörbar machen, was Mahler gedacht hat, ohne dort weiter zu komponieren, wo sein Notentext endet?

Dass ausgerechnet Deryck Cookes Fassung zum Maßstab wird, ist keineswegs selbstverständlich. Der Musikschriftsteller hat ursprünglich nämlich gar nicht vor, die Zehnte zu vervollständigen. Ende der 1950er-Jahre erarbeitet er für die BBC eine Sendereihe zum 100. Geburtstag des Komponisten. Beim Studium des Manuskripts der Zehnten gewinnt er den Eindruck, dass weit mehr von der Sinfonie erhalten ist, als gemeinhin angenommen wird. Gemeinsam mit Berthold Goldschmidt stellt er darum zunächst jene Passagen zusammen, die sich mit vertretbarem Aufwand aufführen lassen. Die Resonanz ist so groß, dass daraus die Idee einer vollständigen Aufführungsversion entsteht. Doch diese scheint zunächst zu scheitern: Alma Mahler untersagt die Uraufführung. Erst nachdem sie Cookes Arbeit kennengelernt hat, nimmt sie ihren Einspruch zurück. So entsteht bis 1964 jene Fassung, die bis heute das Bild von Mahlers Zehnter prägt.

Sie verdankt ihren Erfolg einem bemerkenswerten Verzicht. Cooke versteht sich nicht als Vollender der Zehnten. Sein Ziel ist ein anderes: das überlieferte Manuskript so sorgfältig zu erschließen, dass es im Konzertsaal erklingen kann. Darin unterscheidet sich seine Arbeit grundlegend von früheren Rekonstruktionen. Wo Mahler Form, Harmonik und Stimmführung eindeutig festgelegt hat, ergänzt Cooke behutsam die fehlende Orchestrierung. Wo das Manuskript keine verlässliche Grundlage bietet, widersteht er der Versuchung, eigene Einfälle zu liefern. Seine Fassung erhebt deshalb nie den Anspruch, ein neues Werk zu sein.

Diese Haltung prägt auch das Vorwort der Partitur. Dort schreibt Cooke, Mahlers Musik besitze selbst in ihrem unausgearbeiteten Zustand eine solche »Bedeutung, Stärke und Schönheit, dass sie es überstehe, in einer vermuteten Orchestrierung präsentiert zu werden«. Schließlich handle es sich bei der thematischen Anlage sowie bei etwa neunzig Prozent von Harmonik und Kontrapunkt um »reinen Mahler in der Reife seines Schaffens«.

Mehr als ein Jahrhundert nach Mahlers Tod hat sich die Debatte um die Zehnte erstaunlich beruhigt. Die Frage, ob das Werk überhaupt aufgeführt werden dürfe, stellt sich heute nicht mehr. Geblieben ist eine andere Frage: Was hören wir eigentlich, wenn diese Musik erklingt? Die Zehnte fordert den Hörer auf, das Unvollendete nicht als Mangel zu begreifen, sondern als Teil ihrer Geschichte. Sie erinnert daran, dass große Kunst nicht in einem endgültigen Zustand vorliegen muss, um ihre Wirkung zu entfalten. Manchmal genügt ein Manuskript, dessen Gedanken so klar und kraftvoll sind, dass ein anderer ihnen behutsam zur klingenden Gestalt verhelfen kann. Cookes Aufführungsversion ersetzt Mahlers letzte Sinfonie nicht. Sie macht hörbar, was der Komponist hinterlassen hat.

Hagen Kunze



Beethoven
200 &
Vier Tage.
Neun Sinfonien.

**Beethoven. Vier Tage.
Neun Sinfonien. I**
14. bis 17. April 2027

**Beethoven. Vier Tage.
Neun Sinfonien. II**
28. April bis 1. Mai 2027



Alle Infos zu Konzerten
und zum umfangreichen
Begleitprogramm



SÄCHSISCHE
STAATSKAPELLE
DRESDEN

Orchesterbesetzung

1. Violinen

Yuki Manuela Janke *1. Konzertmeisterin*
Thomas Meining
Federico Kasík
Susanne Branny
Barbara Meining
Johanna Mittag
Birgit Jahn
Martina Groth
Wieland Heinze
Henrik Woll
Anja Krauß
Roland Knauth
Anselm Telle
Yuliia Van
Yuha Kim
YuNa Shin**

2. Violinen

Lukas Stepp *Konzertmeister*
Michael Schmid
Olaf-Torsten Spies
Beate Prasse
Mechthild von Ryssel
Alexander Ernst
Emanuel Held
Martin Fraustadt
Robert Kusnyer
Tilman Büning
Michail Kanatidis
Johanne Klein
Phoebe Gardner
Seunghye Kang**
Gabriele Mollicone*
Jae Shin Song*

Bratschen

Florian Richter *Solo*
Andreas Schreiber
Michael Horwath
Ulrich Milatz
Zsuzsanna Schmidt-Antal
Juliane Preiß
Uta Wylezol
Marcello Enna
Christina Hanspach
Lucas Sánchez Rodriguez
Florian Kapitza*
Thomas Oepen*

Violoncelli

Friedrich Thiele *Konzertmeister*
Friedwart Christian Dittmann
Simon Kalbhenn
Martin Jungnickel
Jörg Hassenrück
Anke Heyn
Teresa Beldi
Dawoon Kim
Elise Kleimberg
Emil Weigert**

Kontrabässe

Viktor Osokin *Solo*
Martin Knauer
Torsten Hoppe
Fred Weiche
Raimond Püschel
Thomas Grosche
Johannes Nalepa
Henning Stangl

Flöten

Sabine Kittel *Solo*
Bernhard Kury
Dóra Varga-Andert
Nika Oder**

Oboen

Mariano Esteban Barco *Solo*
Sebastian Römisch
Volker Hanemann
Michael Goldammer

Klarinetten

Paul Moosbrugger *Solo*
Jan Seifert
Christian Dollfuß
Moritz Pettke
Henry Petersen*

Fagotte

Joachim Hans *Solo*
Joachim Huschke
Hannes Schirlitz
Miriam Kops*

Hörner

Jochen Ubbelohde *Solo*
David Harloff
Miklós Takács
Andreas Langosch
Marie-Luise Kahle

Trompeten

Markus Czieharz *Solo*
Volker Stegmann
Tobias Willner
Justus Schuster**

Posaunen

Jonathan Nuß *Solo*
Frank van Nooy
Theodor Hentges
Sebastian Rehl*

Tuba

Jens-Peter Erbe *Solo*

Pauken

Manuel Westermann *Solo*

Schlagzeug

Christian Langer
Simon Etzold
Dirk Reinhold
Stefan Seidl

Harfe

Astrid von Brück *Solo*

* als Gast

** als Akademist/in

»... und dann beginnen plötzlich die Bratschen«

Solo-Bratscher Sebastian Herberg über die besondere Rolle seines Instruments in Mahlers Zehnter Sinfonie, prägende Erlebnisse mit Leonard Bernstein und seine persönliche Beziehung zum Orchester.

Interview: Julia Gläßer

Sie stammen aus einer Musiker- und Theaterfamilie, und Ihr Großvater war selbst Bratschist. War damit Ihr Weg zur Bratsche eigentlich schon vorgezeichnet?

Im Nachhinein könnte man das vielleicht so sehen. Tatsächlich habe ich als Kind zunächst sehr viel gesungen, vor allem mit meiner Mutter. Mein Großvater spielte dabei eher eine untergeordnete Rolle. Ich wusste als kleines Kind gar nicht, dass er Profimusiker war. Irgendwann wollte ich dann unbedingt selbst ein Instrument spielen. Und als es so weit war, hat er mich natürlich begleitet und unterstützt. Innerhalb der Familie lief das nicht immer ganz reibungslos! Zwischen Opa und Enkel hat es durchaus auch einmal gekracht. Aber gerade in der letzten Phase vor meinem Studienbeginn war er mir eine große Stütze. Und natürlich hat er mich musikalisch geprägt, mir vieles mitgegeben. Besonders lebhaft erinnere ich mich an die gemeinsame Erarbeitung der 1. Solosuite von Max Reger. Seinen Einfluss spüre ich darin bis heute, gerade wenn ich dieses Werk nun selbst mit meinen Studierenden in Wien erarbeite.

Im Alter von 21 Jahren haben Sie im Schleswig-Holstein Festivalorchester unter Leonard Bernstein und Georg Solti gespielt. Gibt es aus dieser Zeit eine besondere Situation oder Erfahrung, die Sie bis heute begleitet?

Das Schleswig-Holstein Festivalorchester war für uns damals als Ostdeutsche etwas ganz Besonderes. Die Wende war noch nicht vollzogen, als ich dorthin fahren konnte. Allein das war für mich schon ungeheuer beeindruckend. Vor allem aber hat mich Leonard Bernstein geprägt. Ich habe später eigentlich nie wieder jemanden erlebt, der mit einer solchen Empathie Musik vermitteln und eine solche Begeisterung auslösen konnte. Wir haben damals Berlioz' »Roméo et Juliette« gespielt. In der ersten Probe hatte Bernstein offenbar das Gefühl, dass wir noch nicht wirklich verstanden hatten, worum es in dieser Musik geht. Also nahm er ein großes Buch zur Hand, das er mit zur Probe gebracht hatte, und begann, die Balkonszene aus »Romeo und Julia« vorzulesen. Zunächst auf Englisch. Und weil natürlich viele im Orchester saßen, die nicht alles verstanden, las er sie anschließend noch einmal auf Deutsch. Das war wie eine eigene Vorstellung, fast wie ein Theaterstück. Wie er diesen Text las, wie er ihn emp-



fand, welche Bemerkungen er dazu machte – danach war plötzlich vollkommen klar, wie diese Musik klingen sollte. Und Bernstein hatte unglaubliche Hände. Er konnte allein mit seinen Fingern Linien in den Geigen, ganze Melodiebögen zeigen. Natürlich war man damals jung und vielleicht auch besonders bereit, sich davon mitreißen zu lassen. Aber ich denke bis heute immer wieder daran zurück.

1994 kamen Sie als Solo-Bratscher zur Sächsischen Staatskapelle. Was hat Sie damals nach Dresden geführt?

Direkt im Anschluss an meine Zeit im Jugendorchester wurde ich zunächst Solo-Bratscher in Berlin. Das war meine erste Stelle. Aber irgendwie hatte ich das Gefühl, noch nicht am Ziel zu sein. Dabei hatte ich keineswegs den konkreten Gedanken: Ich möchte unbedingt nach Dresden. Ich hatte allerdings Freunde in Dresden, unter anderem meinen ehemaligen Studienkollegen Andreas Wylezol, der bereits in der Staatskapelle spielte. Bei einem Aufenthalt in Dresden übernachtete ich bei ihm, und er sagte irgendwann zu mir: »Schau doch mal bei uns in der Staatskapelle vorbei.« Also habe ich mir Vorstellungen und Konzerte in der Semperoper angehört. An eines erinnere ich mich noch ganz genau: Gidon Kremer und Martha Argerich. Ich saß weit entfernt im 4. Rang und durfte diese von mir hochverehrten Künstler, die ich bis dahin nur von Aufnahmen kannte, plötzlich live erleben. Dieses Konzert in der Semperoper hat mich enorm beeindruckt. Und natürlich dieser Klang in diesem wunderbaren Haus! Ich weiß noch, dass ich dachte: Auf dieser Bühne zu stehen, das könnte ich mir auch vorstellen.

Dazu kamen die vielen Schallplatten und CDs der Kapelle, die damals überall präsent waren und auf denen dieser ganz eigene Klang des Orchesters zu hören war. Auch durch den Einfluss der Altvorderen habe ich nach und nach wirklich verstanden, was die Kapelle ausmacht und was sie bedeutet. Aber dieser Klang, insbesondere die Streicher, hat mich von Anfang an fasziniert. Es war ja auch eine besondere Zeit: eine Aufnahme nach der anderen, große Tourneen, und nach der Wende kamen die großen Dirigenten. Es herrschte eine enorme Aufbruchsstimmung. Die Staatskapelle mit all ihren Möglichkeiten und ihrem Ruf hat mich sehr gereizt. Dass es tatsächlich für mich funktionieren würde, damit hatte ich natürlich nicht gerechnet. Aber es hat geklappt!

Seit mehr als drei Jahrzehnten sind Sie Mitglied der Sächsischen Staatskapelle. Hat sich Ihr musikalisches Verständnis in dieser Zeit verändert?

Ja, unbedingt. In Dresden habe ich zunächst einmal überhaupt das Opernrepertoire kennengelernt, denn vorher hatte ich nie Oper gespielt. Im Nachhinein ist es für mich eigentlich kaum vorstellbar, wie man klassische Solokonzerte wirklich spielen und verstehen kann, ohne die Oper zu kennen. Viele Komponisten haben sich schließlich intensiv mit der Oper beschäftigt, und in ihren Instrumentalwerken begegnet einem vieles davon wieder. Gerade bei Mozart ist das sehr deutlich. Heute würde ich sagen: Ohne Kenntnis der Oper ist man ein anderer Musiker. Für mein eigenes Musikverständnis war und ist diese Erfahrung enorm bereichernd. Und dann entwickelt man hier natürlich eine gewisse Routine. Man geht in den Graben, schlägt die Noten wie ein Buch auf und spielt einfach los. Als junger Musiker war es schwer zu begreifen, wie man diese enorme Menge an Musik überhaupt bewältigen kann. Das lernt man hier. Und es prägt einen. Man bekommt einen anderen Blick auf Musik insgesamt, auf Musikgeschichte und auf die Zusammenhänge zwischen den Werken. Dazu kommt dieses intensive Aufeinanderhören. Wie gemeinsames Musizieren in einem Orchester funktioniert, kann man in der Staatskapelle auf besondere Weise erleben. Ich glaube, das ist bis heute eines unserer Markenzeichen.

Die Staatskapelle widmet sich unter Daniele Gatti erstmals in ihrer Geschichte einem vollständigen Mahler-Zyklus. Im dritten Mahler-Jahr steht das späte sinfonische Schaffen des Komponisten im Fokus. Was bedeutet es für Sie als Musiker, sich über mehrere Spielzeiten so intensiv mit Mahler auseinanderzusetzen?

Ich glaube, bei Mahler ist es weniger so, dass dieser Zyklus mich persönlich verändert. Vielleicht verändert er vielmehr die Kapelle als Ganzes. Viele Kollegen, mich eingeschlossen, haben schon in jungen Jahren Erfahrungen mit Mahler und mit bedeutenden Mahler-Dirigenten gemacht, die für das eigene Musikverständnis prägend waren. Aber hier in Dresden haben wir Mahler über viele Jahre vergleichsweise wenig gespielt. Insofern ist dieser Zyklus vor allem eine intensive Auseinandersetzung des gesamten Orchesters mit diesen großartigen Werken. Ich finde es wunderbar, dass wir das tun, und es macht mir große

Freude. Für mich liegt der besondere Reiz darin, zu erleben, was diese Beschäftigung mit unserem Orchester macht. Es ist gut, diese Werke endlich einmal im Zusammenhang zu spielen und diesen ganzen Kosmos zu überblicken, statt immer wieder nur einzelne Sinfonien herauszugreifen.

Mahlers Zehnte entstand in einer Zeit tiefgreifender persönlicher Krisen und blieb unvollendet. Und es sind die Bratschen, die er mit dieser einsamen Linie für den Beginn des Werkes betraute. Was vermag der Klang der Bratsche an dieser Stelle auszudrücken, was ein anderes Instrument vielleicht nicht könnte?

Für mich als Bratschist, und darin liegt auch ein Teil meiner Leidenschaft für dieses Instrument, besitzt die Bratsche einen sehr besonderen Klang. Vielleicht gerade wegen ihrer Defizite in der Bauart, wenn man das einmal so sagen darf. Sie ist im Sopran nicht so leuchtend wie eine Geige und im Bass nicht so warm wie ein Cello. Gleichzeitig darf sie nicht beliebig groß sein, weil sie noch spielbar bleiben muss. In diesem Spannungsfeld entsteht ein ganz eigener Klang: etwas nasal, ein wenig introvertiert, nicht so groß und strahlend. Ich glaube, dass diese Klangfarbe besonders gut zu Momenten passt, in denen Nachdenklichkeit, Perspektivlosigkeit oder etwas Klagendes zum Ausdruck kommen soll. Darin ist die Bratsche für mich auch der menschlichen Stimme und ihrer Zerbrechlichkeit sehr nah. Ich könnte mir vorstellen, dass gerade dieses Unperfekte, diese Zerbrechlichkeit des Bratschenklangs zu der Stimmung passt, mit der Mahler seine Zehnte beginnen lässt. Vielleicht auch zu seiner damaligen Gefühlswelt. Diese Melodie schwebt zunächst vollkommen haltlos im Raum. Man weiß noch gar nicht, wohin sie führen wird. Erst mit den Harmonien beginnt man allmählich zu begreifen, wo es hingeht. Am Anfang bleibt alles suchend. Natürlich wissen wir nicht, ob Mahler tatsächlich so gedacht hat. Das sind Vorstellungen, die wir uns heute dazu machen. Aber Mahler kannte den Orchesterklang genau. Er wusste, wie eine Bratschengruppe klingt. Wenn die Geigen losströmen, entsteht ein perfekter, heller, strahlender Klang. Die Celli haben diesen großen, tenoralen Klang. Und dann beginnen plötzlich die Bratschen: praktisch »zwischen den Welten« – suchend und so merkwürdig »unperfekt«, aber der Gefühlslage Mahlers zu dieser Zeit vielleicht sehr nahe. Alles ist offen und ungewiss oder sogar vorbei.

Sie haben es gerade beschrieben: Die Bratschen beginnen und sind dabei vollkommen auf sich gestellt. Wie fühlt es sich an, die Sinfonie mit einer derart exponierten, unbegleiteten Linie zu eröffnen?

Zunächst einmal ist das eine große Aufgabe für uns. Als Bratschengruppe spielt man schließlich nicht jeden Tag eine so lange Passage vollkommen allein. Wir werden uns deshalb sicher noch einmal zusammensetzen und diese Stelle gesondert vorbereiten. Ich kenne die Orchesterstelle auch aus meiner Professorentätigkeit in Wien sehr gut. Die Studierenden müssen sie immer wieder für Probespiele vorbereiten. Oft denken sie zunächst: Man spielt einfach das, was dasteht, zählt richtig, und im Grunde sind es ja nur lange Töne. Aber wenn daraus wirklich Musik werden soll, ist das etwas völlig anderes. Es ist eine unglaublich fragile Melodie und gleichzeitig ein riesiger Spannungsbogen. Die eigentliche Herausforderung besteht darin, dass sie nicht einfach vor sich hin klingt, sondern eine wirkliche Linie bekommt: auf einen Höhepunkt zu und anschließend wieder zurück. Und gleichzeitig darf es nie darum gehen, dass ein einzelner aus der Gruppe seine Meinung, seine Emotionen in den Vordergrund spielt. Wir müssen bei aller Individualität homogen bleiben und gemeinsam die Vorstellung des Dirigenten umsetzen.

Gibt es nach all den Jahren noch Momente, in denen Sie im Orchester sitzen und denken: Genau deshalb bin ich Musiker geworden?

Doch, die gibt es. Natürlich stellt sich nach fast 40 Jahren auch eine gewisse Routine ein. Aber beim Musizieren gibt es immer wieder diese besonderen Momente: wenn sich Harmonien und Akkorde fügen, wenn Melodien glühen. Das ist immer wieder schön! Gerade in diesem Orchester kann man sehr froh sein, auf einem solchen Niveau und zugleich mit dieser positiv routinierten Art gemeinsam arbeiten zu dürfen. Jemand hebt den Taktstock und die Kapelle spielt. In den allermeisten Fällen entsteht dabei etwas von großer musikalischer Qualität. Und wenn ich selbst mit einem kleinen Solo etwas dazu beitragen kann, versuche ich immer, etwas Besonderes hineinzulegen. Das gehört zu meiner Haltung als Musiker. Es bleibt ein Kampf im positiven Sinne: ein stetes Streben danach, etwas wirklich Gutes und Schönes entstehen zu lassen.



Sebastian Herberg ist seit 1994 Solo-Bratscher der Sächsischen Staatskapelle Dresden. Der gebürtige Potsdamer studierte an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar bei Thomas Wunsch sowie an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin bei Alfred Lipka. Wichtige künstlerische Impulse erhielt er als Solo-Bratschist des Schleswig-Holstein Festivalorchesters unter anderem von Leonard Bernstein und Sir Georg Solti. Nach einem ersten Engagement als Solo-Bratschist im Konzerthausorchester Berlin wechselte er 1994 in gleicher Position zur Staatskapelle Dresden. Neben seiner Orchestertätigkeit ist Herberg regelmäßig solistisch und kammermusikalisch zu erleben. Er ist Gründungsmitglied der Dresdner Kapellsolisten und musiziert zudem im Streichtrio Dresden sowie im Dresdner Oktett. Seit Gründung der Giuseppe-Sinopoli-Akademie gibt er seine Erfahrungen an die kommenden Musikergenerationen weiter. Seit 2016 ist er außerdem Professor an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Vorschau



3. Sinfoniekonzert

Rückkehr des Feuervogels

SAMSTAG 7.11.26 19 UHR

SONNTAG 8.11.26 11 UHR

MONTAG 9.11.26 19 UHR

SEMPEROPER

Robin Ticciati Dirigent
Leonidas Kavakos Violine

**Sächsische Staatskapelle
Dresden**

Karol Szymanowski
Violinkonzert Nr. 2 op. 61

Igor Strawinsky
»L'Oiseau de feu«
(»Der Feuervogel«)



Portraitkonzert des Capell- Compositeurs

FREITAG 13.11.26 20 UHR
HELLERAU – EUROPÄISCHES
ZENTRUM DER KÜNSTE

Jörg Widmann Kurator
und Moderation

**Mitglieder der Giuseppe-
Sinopoli-Akademie der
Staatskapelle Dresden**

Jörg Widmann
Quintett für vier Bläser und
Klavier

Streichquartett Nr. 8
(Beethovenstudie III)
Fünf Duos für Violine und Cello
Oktett



3. Kammerabend

MITTWOCH 18.11.26 20 UHR
SEMPEROPER

**Mitglieder der Sächsischen
Staatskapelle und Gäste**

Franz Danzi
Bläserquintett d-Moll
op. 68 Nr. 3

Jörg Widmann
Streichquartett Nr. 3
»Jagdquartett«

York Bowen
Phantasy Quintet op. 93

Krzysztof Penderecki
Klarinettenquartett

Johannes Brahms
Klarinettentrio a-Moll op. 114



4. Sinfoniekonzert

Böhmische Fabeln und Fanfaren

SONNTAG 13.12.26 11 UHR

MONTAG 14.12.26 19 UHR

DIENSTAG 15.12.26 19 UHR
SEMPEROPER

Petr Popelka Dirigent
Mao Fujita Klavier

**Sächsische Staatskapelle
Dresden**

Antonín Dvořák
Klavierkonzert g-Moll op. 33
»Holoubek« (»Die Waldtaube«)
op. 110

Leoš Janáček
Sinfonietta



Impressum

Sächsische Staatskapelle Dresden
Chefdirigent Daniele Gatti
Orchesterdirektorin Annekatrin Fojuth
Saison 2026|2027

HERAUSGEBER

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

GESCHÄFTSFÜHRUNG

Nora Schmid
Intendantin der Staatsoper
Wolfgang Rothe
Kaufmännischer Geschäftsführer

REDAKTION

Julia Gläßer, Inna Klaus

TEXTE

Hagen Kunze, Julia Gläßer

BILDNACHWEISE

Marken fotografie (4, 16, 21), Archiv (6),
Benjamin Ealavoga (22), Marco Borggreve (22),
Oliver Killig (23), Susanne Hassler-Smith (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.**

 [/staatskapelledresden](https://www.instagram.com/staatskapelledresden)

 [/staatskapelle.dresden](https://www.facebook.com/staatskapelle.dresden)

WWW.STAATSKAPELLE-DRESDEN.DE



SÄCHSISCHE
STAATSKAPELLE
DRESDEN