SAISON 26|27

3. Sinfoniekonzert

Rückkehr des Feuervogels

SÄCHSISCHE
STAATSKAPELLE
DRESDEN

IGOR STRAWINSKY:
»DER FEUERVOGEL«

»Strawinskys Musik wirkt wie kaum eine andere aus sich selbst heraus und bedarf somit keiner Interpretation. Dennoch treibt uns Musiker der Wunsch an, die ganze Bandbreite des musikalischen Ausdrucks hineinzulegen – sie kann gar nicht dramatisch, tänzerisch oder einfach schön genug gespielt werden! Die Berceuse (Wiegenlied) aus dem ›Feuervogel‹ ist eines meiner absoluten Lieblingssoli!«

ERIK REIKE
STELLV. SOLO-FAGOTTIST

3. Sinfoniekonzert

SAMSTAG	SONNTAG	MONTAG
7.11.26	**8.11.26**	**9.11.26**
19 UHR	11 UHR	19 UHR
SEMPEROPER	SEMPEROPER	SEMPEROPER

Robin Ticciati Dirigent

Leonidas Kavakos Violine

Sächsische Staatskapelle Dresden

Zwei Werke aus der Welt der musikalischen Moderne: farbenreich, schillernd, von Energie durchzogen. Karol Szymanowskis Zweites Violinkonzert entstand 1933 in enger Zusammenarbeit mit dem Geiger Paweł Kochański. Es verbindet virtuose Brillanz mit einer frei fließenden, fast improvisatorischen Form. Den Solopart übernimmt Leonidas Kavakos, einer der prägenden Interpreten dieses Repertoires. Igor Strawinskys »Feuervogel«, 1910 für die Ballets Russes komponiert, machte seinen Schöpfer über Nacht berühmt. In märchenhafter Handlung und leuchtender Orchesterpalette verbinden sich russische Folklore, tänzerische Impulse und klangliche Raffinesse zu einem musikalischen Zauber von ungebrochener Wirkung.

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

Karol
Szymanowski
(1882–1937)

Konzert für Violine und Orchester Nr. 2 op. 61

Moderato, molto tranquillo – Andante sostenuto – Cadenza – Allegramente, molto energico – Andantino, molto tranquillo

Kadenz: Paweł Kochański

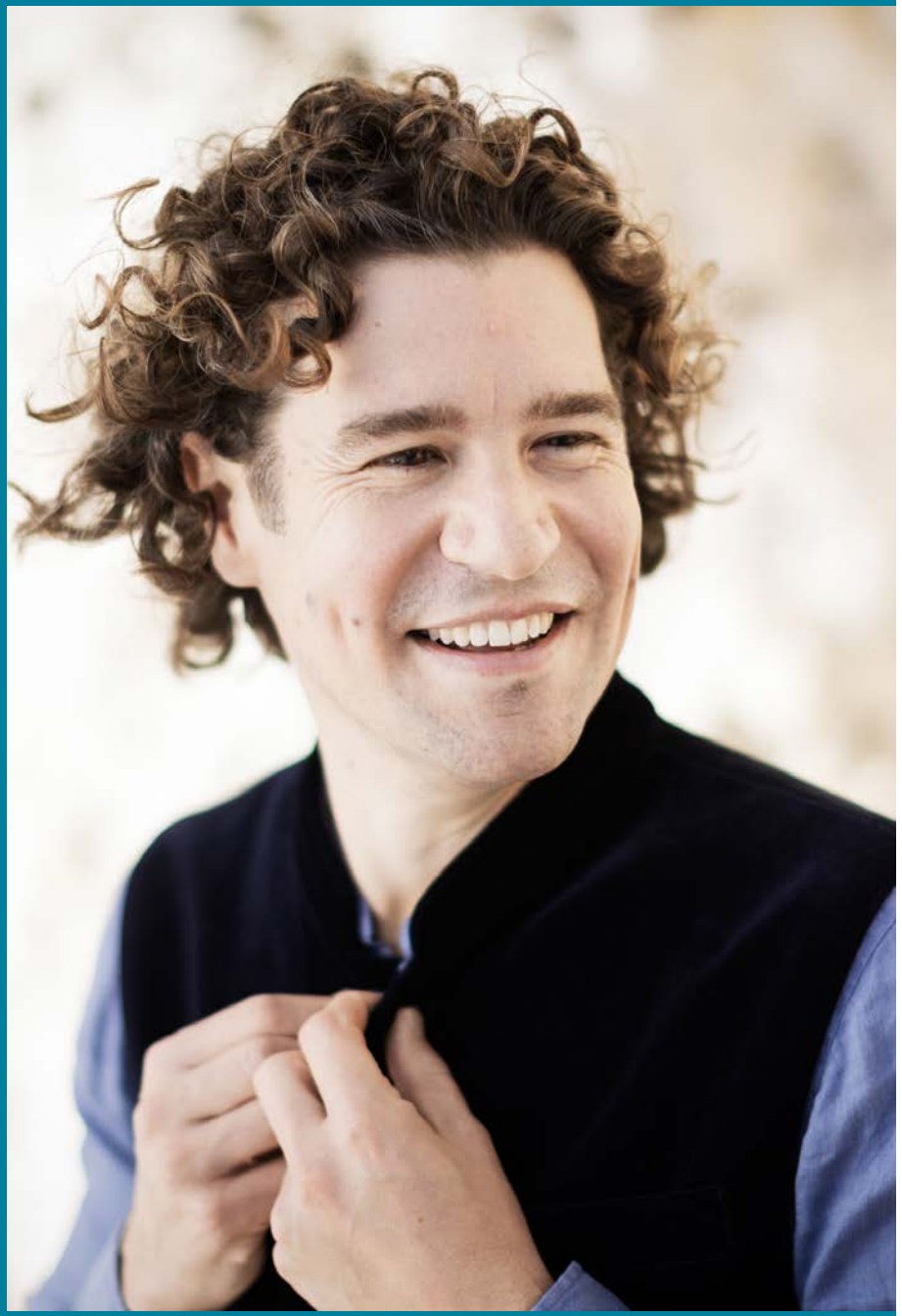
PAUSE

Igor
Strawinsky
(1882–1971)

»L'Oiseau de feu« (»Der Feuervogel«)

Conte dansé en deux tableaux
(Märchenballett in zwei Bildern)

Introduction. Molto moderato –
I. Tableau (Erstes Bild) –
II. Tableau (Zweites Bild)



Robin Ticciati

Dirigent

Robin Ticciati ist Music Director der Glyndebourne Festival Opera und Ehrenmitglied des Chamber Orchestra of Europe. Von 2017 bis 2024 war er Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin und von 2009 bis 2018 Chefdirigent des Scottish Chamber Orchestra.

Er gastiert regelmäßig beim London Philharmonic Orchestra, beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und beim Budapest Festival Orchestra. Zu weiteren Höhepunkten der letzten Zeit zählen Auftritte mit den Berliner und Wiener Philharmonikern, dem Concertgebouworkest Amsterdam, dem Gewandhausorchester Leipzig, der Tschechischen Philharmonie, dem Symphonieorchester des Schwedischen Rundfunks und dem London Symphony Orchestra. In den USA trat er mit dem Cleveland Orchestra, dem Los Angeles Philharmonic, dem Pittsburgh Symphony Orchestra, dem Philadelphia Orchestra und dem San Francisco Symphony Orchestra auf.

In der laufenden Saison kehrt Robin Ticciati zum Orchestre de Paris, zur Staatskapelle Dresden, zum Orchester des Teatro alla Scala und zum Budapest Festival Orchestra zurück und gibt sein Debüt beim Lucerne Festival Orchestra, beim WDR Sinfonieorchester sowie mit dem Philharmonia Orchestra in der Berliner Philharmonie. Er leitet Neuproduktionen von »Idomeneo« und »Jenůfa« an der Glyndebourne Festival Opera.

Robin Ticciati wurde in London geboren und ist ausgebildeter Geiger, Pianist und Schlagzeuger. Er war Mitglied des National Youth Orchestra of Great Britain, als er sich im Alter von fünfzehn Jahren unter der Anleitung von Sir Colin Davis und Sir Simon Rattle dem Dirigieren zuwandte. Er bekleidet die Position des »Sir Colin Davis Fellow of Conducting« an der Royal Academy of Music und wurde im Rahmen der »Queen's Birthday Honours« 2019 für seine Verdienste um die Musik zum Officer of the Order of the British Empire (OBE) ernannt.



Leonidas Kavakos

Violine

Leonidas Kavakos ist einer der großen Geiger unserer Zeit. Er tritt als Solist und auch als Dirigent mit den weltweit führenden Orchestern auf und gibt Solokonzerte an den renommiertesten Veranstaltungsorten. Im Jahr 2022 gründete er das ApollΩn Ensemble für Kammermusik aus griechischen Spitzenmusikern. Seit 2025 ist er Künstlerischer Leiter des Festivals »Classic Revolution« in der Lotte Concert Hall in Seoul. Ab der Saison 2027/28 übernimmt er die Position des Ersten Gastdirigenten des Minnesota Orchestra.

Zu den Höhepunkten der aktuellen Saison zählen Auftritte mit dem Orchestre de Paris, der Staatskapelle Dresden, den Wiener Symphonikern, dem London Symphony Orchestra, der Filarmonica della Scala, dem Gewandhausorchester Leipzig sowie eine Residenz beim Shanghai Symphony Orchestra. Außerdem wird Leonidas Kavakos mit dem Montreal Symphony Orchestra auf Tournee in Nordamerika und Japan sowie mit dem San Diego Symphony Orchestra in Europa zu hören sein. Er wird die gesamten Sonaten Beethovens in der Londoner Wigmore Hall, im Megaron in seiner Heimatstadt Athen und erneut in Taiwan aufführen sowie mit dem ApollΩn Ensemble in Deutschland und Italien zu hören sein.

Zu seiner umfangreichen und preisgekrönten Diskografie gehören das Violinkonzert von Brahms mit dem Gewandhausorchester Leipzig und Riccardo Chailly (Decca) sowie Beethovens Violinkonzert, das er als Dirigent und Solist mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks aufnahm (Sony Classical). Für die Gesamtaufnahme der Beethoven'schen Sonaten mit Enrico Pace wurde er mit dem ECHO Klassik ausgezeichnet. Zusammen mit Emanuel Ax und Yo-Yo Ma hat Leonidas Kavakos eine Reihe von Trioaufnahmen veröffentlicht, die von der Kritik hoch gelobt wurden. Mit dem ApollΩn Ensemble hat er Bachs Violinkonzerte aufgenommen.

Im Jahr 2022 wurde Leonidas Kavakos von der Akademie von Athen für seine Verdienste um die Musik zum Mitglied gewählt, 2024 zum Professor für Violine an der Musikhochschule Basel ernannt. Er spielt die Stradivari-Geige »Willemotte« aus dem Jahr 1734.



Kostümentwurf von Léon Bakst zur Uraufführung des »Feuervogels«

Klangfarbenzauber und Volkslieder

Szymanowskis Violinkonzert Nr. 2 und Strawinskys »Feuervogel«

Igor Strawinsky, schwärmte der russische Musikhistoriker Boris Assafjew, habe in seinem »Feuervogel« die magische »Goldlichtfeder« des titelgebenden Zauberwesens eingefangen: Die gesamte Ballettpartitur erstrahle »im Glanz des Regenbogens« und »im Leuchten von Edelsteinen«, »in einer ornamentreichen, farbenprächtigen Verschwendung byzantinischer Klangfarben«. Eben diesem fantastischen Klangfarbenzauber stellte Strawinsky – zur Darstellung gegensätzlicher Handlungssphären – einfaches folkloristisches Material gegenüber, das er in zwei Fällen der Sammlung russischer Volkslieder seines Lehrers Nikolai Rimski-Korsakow entnahm: im Reigen der Prinzessinnen sowie im großen Finalthema. Folkloristisch eingefärbt, wenn auch ohne die Übernahme originaler Volksmusik, ist auch das Zweite Violinkonzert von Karol Szymanowski, der zu den Schlüsselfiguren der polnischen Musik des 20. Jahrhunderts zählt. Obwohl sich dieses Werk weit von früheren impressionistischen Einflüssen entfernt, ist deren sinnliche, schillernde und atmosphärische Farbpalette immer noch präsent.

Aus der hohen Tatra

Karol Szymanowskis Violinkonzert Nr. 2 op. 61

Mit der Wende zum 20. Jahrhundert begann sich das polnische Musikleben mit großer Dynamik aus seiner historisch bedingten nationalen Isolation und peripheren Stellung im europäischen Musikleben zu lösen. Auf Initiative einer Gruppe finanzstarker Aristokraten wurde 1900 mit der Warschauer Philharmonie eine der heute ältesten musikalischen Institutionen Europas gegründet, in deren eklektischem, von der Pariser Oper und der Wiener Secession beeinflussten Gebäude nach Entwürfen des Architekten Karol Kozłowski am 5. November 1901 das erste Konzert stattfand. Fünf Jahre später entstand die »Verlagsgenossenschaft junger polnischer Komponisten«, die sich der Publikation und Verbreitung der zeitgenössischen polnischen Musik widmete und deren Mitglieder unter dem Schlagwort »Młoda Polska

w muzyce« (Junges Polen in der Musik) bald international bekannt wurden. Zu ihnen gehörte – neben Tonsetzern wie Grzegorz Fitelberg, Ludomir Różycki, Apolinary Szeluto und Władysław Lubomirski – auch Karol Szymanowski, der sich zunehmend von seinen Vorbildern (Debussy, Strauss, Skrjabin) entfernte und vom lyrischen Ästhetizismus der Jahre vor dem Ersten Weltkrieg Abstand nahm, um die unverbrauchte Kraft der polnischen Volksmusik in seinem Schaffen zu entdecken.

Am Anfang dieser Entwicklung stand ein Konzert, das »Młoda Polska« am 6. Februar 1906 in der Warschauer Philharmonie veranstaltete und bei dem auch Stücke von Szymanowski aufgeführt wurden. Von Aleksander Poliński, einem der einflussreichsten Kritiker Polens, war am nächsten Tag im »Kurier Warszawski« zu lesen: »Als ich gestern die Werke Szymanowskis hörte, hatte ich keinen Moment daran gezweifelt, dass ich es mit einem ungewöhnlichen Komponisten zu tun habe, vielleicht sogar mit einem Genie.« Ungeachtet dieses euphorischen Urteils hatte Szymanowski, bis er zur folkloristisch inspirierten und dennoch modern wirkenden Schreibweise der späteren Jahre fand, noch einen weiten Weg zurückzulegen. Nach längeren Aufenthalten in den europäischen Musikzentren Berlin und Wien sowie Reisen durch Italien und Nordafrika, ließ er sich schließlich nach der Neugründung Polens als selbständiger Staat in Warschau nieder, um dort seinem Land eine eigenständige musikalische Stimme zu geben: »Unsere Musik«, schrieb er in dem im Juli 1920 erschienenen Aufsatz »Bemerkungen zur zeitgenössischen Musikauffassung in Polen«, »muss ihre uralten Rechte wiedergewinnen, und das heißt vor allem unbedingte Freiheit, völlige Loslösung von der Herrschaft der ›gestern‹ geschaffenen Normen. Möge sie ›national‹ in ihrer volkstümlichen Eigenständigkeit sein [...], aber nicht ›provinziell‹.«

Während seiner langen Auslandsaufenthalte hatte Szymanowski anhand der Werke Strawinskys und Bartóks gelernt, folkloristisches Material zu verwenden, ohne in die Klischees des 19. Jahrhunderts zurückzufallen. Besonders faszinierte ihn die Musik der Podhalaner Goralen, der Bergbewohner aus der Gegend von Zakopane in der Hohen Tatra. Der mit ihm befreundete Lyriker Mieczysław Rytard berichtete, dass Szymanowski bei einem der traditionellen Feste – trotz der »bei solchen Gelegenheiten nicht wegzudenkenden Schnäpschen« – versuchte, »diese merkwürdigen, primitiven Melodien zu enträtseln«. Wurde ein Stück wiederholt, sei der Komponist »über gewisse, sich jedesmal voneinander unterscheidende Änderungen der Grundmelodie erstaunt« gewesen, weshalb er das Ganze schließlich als »eine Art Improvisation« beschrieb. Hier in Zakopane begann Szymanowski auch

mit der Arbeit an seinem Zweiten Violinkonzert, wobei die Solopartie in engem Austausch mit dem Widmungsträger Paweł Kochański entstand, dem bedeutendsten polnischen Geiger des frühen 20. Jahrhunderts. Mit ihm hatte Szymanowski bereits an seinen »Mythen« op. 30 und an seinem Ersten Violinkonzert op. 35 zusammengearbeitet, um einen »neuen Stil [...] für die Violine« zu schaffen.

Wie das erste ist auch das Violinkonzert Nr. 2 einsätzig angelegt, wobei hier eine umfangreiche, von Kochański stammende Solokadenz zwei größere Abschnitte miteinander verbindet. Unüberhörbar stilisiert Szymanowski schon zu Beginn die mit Dissonanzen, Synkopen und charakteristischen Rhythmen gewürzte Folklore der Goralen, wobei die nahezu monothematische Anlage (bei der die aufsteigende kleine Terz eine große Rolle spielt) für Geschlossenheit sorgt. Überaus kantabel beginnt das Ganze, indem die verhalten anhebende Melodielinie der Solovioline über lang ausgehaltenen Orchesterklängen mit zahlreichen folkloristischen Anspielungen durchsetzt wird. Im anschließenden Andante sostenuto setzt sich diese Atmosphäre fort, bevor zunehmende solistische Virtuosität zur Solokadenz überleitet. In dem unter Beteiligung des Schlagwerks einsetzenden zweiten Teil hat die Musik mit wechselnden Taktgruppen und markanten Akzenten tänzerischen Charakter, während das Soloinstrument mit leeren (also nicht gegriffenen) Saiten, Quinten, Doppelgriffen und perkussiver Artikulation die traditionelle Spielweise Podhalaner Fiedler anklingen lässt. Nach einer kantablen Episode, in der die lyrische Seite des Soloinstruments wieder stärker in den Vordergrund tritt (Andantino), kehrt die impulsive Stimmung des Anfangs zurück, bis eine überbordende Stretta für ein furioses Ende sorgt.

Karol Szymanowski

* 6. Oktober 1882 in Tymoszówka, Ukraine
† 29. März 1937 in Lausanne

Konzert für Violine und Orchester Nr. 2 op. 61

Entstehung
1932/33

Widmung
Paweł Kochański

Uraufführung
6. Oktober 1933 in der Nationalphilharmonie Warschau mit dem Solisten Paweł Kochański und dem Orchester der Nationalphilharmonie Warschau unter der Leitung von Grzegorz Fitelberg

Besetzung
Violine solo, 2 Flöten (2. auch Piccolo), 2 Oboen (2. auch Englischhorn), 2 Klarinetten (2. auch Es-Klarinette), 2 Fagotte (2. auch Kontrafagott), 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagzeug, Klavier, Streicher

Dauer
ca. 22 Minuten

Revolution der Klänge

»L'Oiseau de feu« von Igor Strawinsky

Strawinskys Musik zum Märchenballett »L'Oiseau de feu« (»Der Feuervogel«) entfaltet bereits in den ersten Takten einen atmosphärischen Klangzauber, für den es keine musikalischen Vorbilder gibt. Ganz allmählich nimmt die Musk Gestalt an – mit schattenhaft wirkenden Klängen der tiefen Streicher und Posaunen (einer musikalischen Evokation der geheimnisvollen Feuervogel-Figur), mit denen die nächtlich wirkende Stille des Beginns fast unmerklich durchbrochen wird. Aufsteigende punktierte Motive, wie aus der Ferne herüberklingende Trompetensignale, ein vereinzelter Hornton und vibrierende Streichertremoli führen das Ganze schließlich nach etwa anderthalb Minuten in ein knisterndes Klangfeld, das seinesgleichen sucht. Ein damals revolutionärer Klangeffekt (Flageolett-Glissando), der selbst einen Komponisten wie Richard Strauss in Erstaunen versetzte, als er das Werk 1912 während eines mehrwöchigen Gastspiels der Ballets Russes in Berlin hörte. Um ihn zu erzeugen, lassen Musikerinnen und Musiker ihre Finger schnell über die Saiten gleiten, ohne diese auf das Griffbrett zu drücken. Eine derart raffinierte Instrumentation galt dem Pariser Publikum damals als typisches Merkmal einer spezifisch russischen Kunst, die Serge Diaghilev, der Auftraggeber des »Feuervogel«-Balletts, in der französischen Kulturmetropole populär gemacht hatte. 1908 hatte der berühmte Impresario in Paris die gefeierte europäische Erstaufführung von Mussorgskis »Boris Godunow« mit dem legendären Fjodor Schaljapin in der Titelpartie organisiert. Für die Saison Russe des nächsten Jahres gelang es ihm, einige der bedeutendsten russischen Tänzer und Choreographen – unter anderem Michail Fokin, Vaslav Nijinsky, Adolph Bolm und Tamara Karsawina – für ein Paris-Gastspiel zu gewinnen. Die Premiere der Ballets Russes im frisch renovierten Théâtre du Châtelet in Paris am 19. Mai 1909 wurde zum Triumph und läutete eine neue Ära des Tanztheaters ein.



Tamara Karsawina als Feuervogel und Michail Fokin als Iwan Zarewitsch 1910

Eigentlich hätte bereits in dieser ersten Tanzsaison das Ballett »L'Oiseau de feu« gespielt werden sollen, dessen Libretto Fokin auf Anregung Pjotr Potjomkins, eines ausgesprochenen Ballettenthusiasten und eher unbedeutenden Dichters aus dem Diaghilev-Kreis, entworfen hatte. In dieser Zusammenstellung aus mehreren russischen Märchen trug Fokin den Konventionen des klassischen Balletts Rechnung, da er die Märchenhandlungen um Feuervogel, Zauberer, gefangene Prinzessin und den rettenden Prinzen an einen bühnenkompatiblen Spielort – das Schloss des Zauberers – verlegte und die ursprünglich ambivalenten Gestalten in ein klares Gut-Böse-Schema überführte: Iwan Zarewitsch gerät zufällig in den Garten des schwarzen Magiers Kaschtschei. Hier fängt er den sagenumwobenen Feuervogel und schenkt ihm wieder die Freiheit. Als Dank erhält er eine rote Feder: Wann immer Iwan in Not gerate, müsse er diese nur in die Luft werfen, und

Igor Strawinsky

* 17. Juni (5. Juni) 1882 in Oranienbaum bei St. Petersburg
† 6. April 1971 in New York City

»L'Oiseau de feu« (»Der Feuervogel«)

Entstehung
November 1909 – 18. Mai 1910

Widmung
Andrei Rimski-Korsakow

Uraufführung
25. Juni 1910 im Pariser Théâtre National de l'Opéra unter der Leitung von Gabriel Pierné mit den Solisten Tamara Karsawina (Feuervogel), Michail Fokin (Iwan Zarewitsch), Vera Fokina (Die schöne Zarewna), Enrico Cecchetti (Der unsterbliche Kaschtschei) und den Ballets Russes

Besetzung
Piccoloflöte, 3 Flöten (3. auch Piccolo), 3 Oboen, Englischhorn, 3 Klarinetten (3. auch Es-Klarinette), Bassklarinette, 3 Fagotte (3. auch Kontrafagott), Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagzeug, 3 Harfen, Klavier, Celesta, Streicher
Hinter der Bühne: 3 Trompeten, 4 Wagnertuben, Chimes

Dauer
ca. 45 Minuten

der Feuervogel werde ihm zu Hilfe kommen. Aus Kaschtscheis Burg treten dreizehn gefangene Prinzessinnen. Als Iwan Zarewitsch ihnen in die Burg zu folgen versucht, berührt er das Gartentor, woraufhin ein feenhaftes Glockenspiel erklingt. Kaschtschei betritt mit seinen Dämonen die Szene und versucht, den Eindringling zu töten. Doch die Feder des Feuervogels schützt den Prinzen, denn das herbeigeeilte Fabeltier lässt eine magische Musik erklingen, die alle Dämonen zum Tanzen zwingt. Was folgt, ist ein infernalischer Höllentanz, der alle erschöpft zu Boden sinken lässt. Der Feuervogel versetzt alle bösen Geister mit einem Wiegenlied in den Schlaf und führt Iwan in eine Höhle, in der ein Ei versteckt ist, das die Seele von Kaschtschei enthält. Der Prinz zerschlägt es, und ein greller Blitz begleitet den Tod des bösen Zauberers. Der Garten verschwindet, und die dreizehn Prinzessinnen sind wieder frei.

Da Anatoli Ljadow, der mit der Musik beauftragt worden war, nicht lieferte, verzögerte sich das Projekt, weshalb Diaghilev schließlich den damals noch völlig unbekannten Igor Strawinsky mit der Komposition betraute, dessen außergewöhnliches Orchestrationstalent er in Aufführungen von dessen »Scherzo fantastique« und »Feu d'artifice« kennengelernt hatte. Eine mutige Entscheidung, die sich aufgrund der kongenialen Zusammenarbeit zwischen dem damals erst 27-jährigen Rimski-Korsakow-Schüler und Fokin auszahlen sollte. »Die Arbeitsweise«, so der Choreograph, »war anders als gewohnt: Ich wartete nicht auf den Komponisten, der mir die fertige Musik gab. Strawinsky besuchte mich mit den ersten Entwürfen und Grundideen, er spielte sie für mich, und ich zeigte ihm die Szenen. Auf meine Bitte hin änderte er seine [...] Themen in kleine Phrasen, die mit den einzelnen Szenen des Tanzes, den einzelnen Gesten und Posen korrespondierten.« Strawinsky komponierte schließlich eine rhythmisch komplexe, aber durch und durch tänzerische Musik, die mit quasi gestischen Elementen arbeitet, sodass die dramatische Handlung auch im Konzertsaal leicht nachvollziehbar bleibt. Dabei steht das diatonische russische Volksmusikidiom durchgehend für die menschlichen Märchengestalten, für Iwan Zarewitsch und die Prinzessin, während den fantastischen Figuren wie dem Feuervogel und dem bösen Zauberer eine in sich verschlungene Chromatik vorbehalten bleibt.

Harald Hodeige

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
Matthias Wollong *1. Konzertmeister*
Jörg Faßmann
Ami Yumoto
Susanne Branny
Johanna Mittag
Barbara Meining
Birgit Jahn
Henrik Woll
Anett Baumann
Anselm Telle
Franz Schubert
Renate Peuckert
Elea Nick
Yuliia Van
Yuha Kim
Xianbo Wen*

2. Violinen
Michael Arlt* *Konzertmeister*
Kay Mitzscherling
Mechthild von Ryssel
Elisabeta Schürer
Martin Fraustadt
Paige Kearl
Robert Kusnyer
Michail Kanatidis
Johanne Maria Klein
Valeriia Osokina
Phoebe Gardner
Jieun Son
Maïlis Bonnefous*
Camille Gouton*
Gabriele Mollicone*
Mariko Ugajin**

Bratschen
Alexander Akimov* *Solo*
Andreas Schreiber
Stephan Pätzold
Ralf Dietze
Claudia Briesenick
Susanne Neuhaus-Pieper
Juliane Preiß
Milan Líkař
Uta Wylezol
Marcello Enna
Lucas Sanchez Rodriguez
Henry Pieper*
Eckbert Reuter*
Wiebke Hansen**

Violoncelli
Norbert Anger *Konzertmeister*
Simon Kalbhenn
Jakob Andert
Matthias Wilde
Titus Maack
Elise Kleimberg
Tobias Bäz*
Anna Dorsch*

Kontrabässe
Andreas Ehelebe *Solo*
Ión López Leal
Torsten Hoppe
Fred Weiche
Thomas Grosche
Henning Stangl

Flöten
Andreas Kißling *Solo*
Bernhard Kury
Eszter Lindner-Simon
Jens-Jörg Becker

Oboen
Bernd Schober *Solo*
Sebastian Römisch
Sibylle Schreiber
Michael Goldammer

Klarinetten
Robert Oberaigner *Solo*
Jan Seifert
Moritz Pettke
Silvia Schweigl*

Fagotte
Joachim Hans *Solo*
Joachim Huschke
Hannes Schirlitz
Gernot Friedrich*

Hörner
Jochen Ubbelohde *Solo*
Robert Langbein *Solo*
Andreas Langosch
David Harloff
Manfred Riedl
Julius Rönnebeck
Klaus Gayer
Marie-Luise Kahle

Trompeten
Mathias Schmutzler *Solo*
Helmut Fuchs *Solo*
Tobias Willner
Sven Barnkoth
Christoph Reiche
Justus Schuster**

Posaunen
Nicolas Naudot *Solo*
Adrian Wehle*
Thomas Monden**

Tuba
Constantin Hartwig *Solo*

Pauken
Jonathan Erzer* *Solo*

Schlagzeug
Simon Etzold
Jürgen May
Dirk Reinhold
Stefan Seidl
Staš Planinšek**

Harfen
Astrid von Brück *Solo*
Aline Khouri*
Serafina Jaffé**

Klavier
Nate Raskin

Celesta
Nao Ueda

* als Gast
** als Akademist/in

Am 9. November 2026 steht unser langjähriges Mitglied Kammermusiker Mathias Schmutzler ein letztes Mal im Rahmen eines Sinfoniekonzerts mit der Sächsischen Staatskapelle Dresden auf der Bühne, bevor er sich zum Monatsende nach 27 Dienstjahren vom Orchester verabschiedet.

Mathias Schmutzler wurde 1960 in Karl-Marx-Stadt (heute Chemnitz) geboren. Er erhielt zunächst Flöten- und Klavierunterricht, nebenbei erlernte er beim Vater das Trompetenspiel. Nach seinem Schulabschluss und einer Lehrausbildung zum Instrumentenbauer studierte er an der Dresdner Musikhochschule Carl Maria von Weber bei Ludwig Güttler.

Im Anschluss an sein Studium spielte Mathias Schmutzler als Solo-Trompeter in der Dresdner Philharmonie. Gleichzeitig gründete er das Blechbläser-Ensemble Philharmonic Brass Dresden und leitete das Dresdner Kammerorchester.

Während der Jubiläumstournee der Sächsischen Staatskapelle im Jahr 1999, welche er als Gasttrompeter begleitete, wurde er von Giuseppe Sinopoli zum Solo-Trompeter berufen. Seither prägte er mit seinem virtuosen und begeisternden Musizieren unsere Kapelle und darüber hinaus als Solist und Mitglied viele kammermusikalische Ensembles wie Semper Brass, die Dresdner Kapellsolisten, Virtuosi Saxoniae und das Blechbläserensemble Ludwig Güttler.

Mit dem 2003 gemeinsam mit Kapellkollegen gegründeten Dresdner Trompeten Consort setzt Mathias Schmutzler die Tradition der höfisch-sächsischen Clarinblaskunst fort und wird uns Trompetern damit weiter verbunden bleiben.

Wir bedanken uns für unzählige wundervolle, gemeinsame musikalische Glücksmomente und wünschen ihm für die Zukunft von Herzen eine erfüllte, glückliche und gesunde Zeit!

Die Trompetengruppe der Sächsischen Staatskapelle Dresden

Die Staatskapelle Dresden wünscht ihrem hochgeschätzten Kollegen zahlreiche gesunde und weiterhin von Musik geprägte Lebensjahre, Zeit für die Familie sowie Energie für ganz persönliche Projekte und Vorhaben.

In Dankbarkeit
Die Sächsische Staatskapelle Dresden



Andreas Schreiber (Hrsg.)

VON DER CHURFÜRSTLICHEN CANTOREY ZUR SÄCHSISCHEN STAATSKAPELLE DRESDEN

Ein biografisches Mitgliederverzeichnis.

Insgesamt 1300 Musikerbiografien mit über 700 Abbildungen, darunter Porträts aus den 1560er-Jahren, illustrieren die Personal-Historie der Staatskapelle Dresden.

Das Kapellverzeichnis ist im Verlag Manfred Richter erschienen und unter der ISBN 978-3-941209-87-9 erhältlich.

Im Gespräch

»Das Wollen, gemeinsam zu gestalten, ist wichtiger als die Einzelleistung.«

Solo-Fagottist Joachim Hans über seine ersten Jahre in der Sächsischen Staatskapelle, die Bedeutung musikalischer Imagination und das Spannungsfeld von Klangtradition.

Interview: Julia Gläßer

Sie haben mit 13 Jahren begonnen, Fagott zu spielen. Wie kam es zu dieser Entscheidung, und was fasziniert Sie bis heute an Ihrem Instrument?

Mit 13 Jahren mit dem Fagott anzufangen, war damals ein ganz übliches Alter. Vorher hatte ich natürlich schon Musik gemacht. Zunächst habe ich Klavier gespielt, und dann gab es bei meiner Großmutter eine alte Trompete, die oben auf dem Kleiderschrank lag. Irgendwann habe ich sie heruntergeholt und hineingeblasen – so, wie man sich als Kind eben vorstellt, dass man auf einer Trompete spielt. Mich haben die Blasinstrumente schon immer interessiert, also bin ich in die örtliche Blaskapelle gekommen und habe dort Tenorhorn gelernt. Mit diesem Instrument bin ich gewissermaßen groß geworden.

Irgendwann stellte sich die Frage, wie es musikalisch weitergehen könnte. Das Tenorhorn gehört nun einmal vor allem in die Blasmusik. Wenn man in einem klassischen Orchester spielen möchte, muss man sich anders orientieren. In der örtlichen Musikschule wurde damals unter anderem Nachwuchs für Fagott, Oboe, Waldhorn und Posaune gesucht. Das waren sehr unterschiedliche Instrumente, ich kannte sie eigentlich alle nicht besonders gut und dachte mir: Dann schaue ich mir das an, von dem ich am wenigsten weiß – das Fagott.

Mein Vater fuhr mit mir zu einem Lehrer, der das Instrument für mich aufbaute. Mein erster Eindruck war zunächst: Was ist das denn für ein Ding? Groß, glänzend, so ungewöhnlich. Dann fing der Lehrer an zu spielen und ich vernahm diese dunklen, tiefen Töne, die mich sofort beeindruckten. Auf der Rückfahrt habe ich meinem Vater gesagt, dass wir uns die anderen Instrumente gar nicht mehr ansehen müssten. Es stand fest: Ich wollte Fagott spielen.

Von Liebe auf den ersten Blick würde ich nicht sprechen, aber es war von Anfang an eine sehr feste Zuneigung. Mich faszinieren bis heute die Tiefe und der große Tonumfang. Das Fagott kann ja nicht nur tief, sondern auch erstaunlich hoch spielen – über dreieinhalb Oktaven hinweg. Und es hat für mich bis heute etwas Geheimnisvolles, auch in seiner äußeren Erscheinung.

Ihr beruflicher Weg führte Sie über Karlsruhe und Essen bereits 1996 zur Sächsischen Staatskapelle Dresden. Sie waren damals gerade einmal 24 Jahre alt. Wie haben Sie diese ersten Jahre als Solo-Fagottist erlebt?

Als ich meine erste Orchesterstelle in Karlsruhe antrat, hatte ich erst vier Semester studiert. Mein Lehrer hatte mir gesagt: Was du im Orchester wirklich können musst, das kannst du an der Hochschule

allein nicht lernen, dafür musst du Erfahrung sammeln. Und genau so war es. Ich kam als ziemlich unerfahrener zweiter Fagottist nach Karlsruhe und musste mich erst einmal zurechtfinden. Die Kollegen haben mich wunderbar aufgenommen und mir auch die Möglichkeit gegeben, in Proben sehr viel zu lernen. Dort habe ich verstanden, wie der Alltag eines Orchestermusikers funktioniert: Wann muss ich da sein, wie bereite ich das Repertoire vor, was wird im Zusammenspiel erwartet? Solche Dinge lernt man nur in der Praxis.

Als ich dann nach Dresden kam, war die Herausforderung noch einmal eine andere. In zwei Jahren konnte ich unmöglich das gesamte Opernrepertoire kennengelernt haben, das hier zum selbstverständlichen Alltag gehörte. »Die Zauberflöte«, »Così fan tutte«, »Don Giovanni«, dazu die großen Wagner-Opern! Das alles lief im Repertoirebetrieb. Häufig gab es für eine Vorstellung, wenn überhapt, nur sehr wenige Proben. Man musste sich die Partien selbst erarbeiten und so gut vorbereiten, dass man jederzeit einspringen konnte. Das war ein enormer Druck, aber auch eine großartige Schule.

Die älteren Kollegen gingen damit sehr pragmatisch um. Wenn jemand neu war, konnte nicht für jedes Stück eine zusätzliche Probe angesetzt werden. Ich erinnere mich an eine schwierige Stelle in »Fidelio«. Ein älterer Kollege sagte sinngemäß: Ich setze dich jetzt einfach für mehrere Vorstellungen ein. Dann spielst du es so oft, bis du es kannst. Heute klingt das vielleicht etwas rau, aber ich habe dadurch unglaublich viel gelernt. Die Erfahrung einer Aufführung lässt sich eben nicht vollständig durch Proben ersetzen.

Besonders bewegt hat mich die Geschichte dieses Orchesters, die einem im Notenmaterial unmittelbar begegnet. Wenn man alte Eintragungen sieht, die Namen früherer Musiker, Aufführungsdaten aus dem 19. Jahrhundert, oder wenn Originalmaterial zu Werken von Richard Strauss vor einem liegt, wird die historische Dimension plötzlich sehr konkret. Ich dachte damals: Hier darfst du jetzt mitspielen, hier darfst du dazugehören. Das war schon etwas Besonderes. Man spürte, dass diese Tradition nicht einfach eine Behauptung war, sondern tatsächlich im Orchester weiterlebte.

Strawinskys »Feuervogel« lebt von einer außergewöhnlichen Vielfalt an Klangfarben. Was macht diese Partitur aus Ihrer Perspektive als Solo-Fagottist besonders reizvoll?

Das Fagott hat in der russischen Orchestermusik überhaupt eine besondere Stellung. Viele russische Komponisten haben seine klanglichen Möglichkeiten sehr bewusst eingesetzt. Man denke an Tschaikowsky, an Schostakowitsch und natürlich an Strawinsky. Das

Instrument kann sehr unterschiedliche Charaktere annehmen. Es kann warm und gesanglich klingen, es kann etwas Komisches oder Skurriles haben, aber ebenso etwas Düsteres und Unheimliches. Diese Bandbreite ist für einen Komponisten, der Figuren und Stimmungen musikalisch zeichnet, ausgesprochen interessant.

Bei Strawinsky kommt hinzu, dass wir uns in einer Märchenwelt bewegen. Man muss als Musiker gewissermaßen mithelfen, dieses Märchen klanglich auszugestalten. Es genügt nicht, die Noten korrekt zu spielen. Ich brauche eine Vorstellung davon, welche Figur, welche Situation, welche Atmosphäre die Musik gerade beschreibt. Der Feuervogel ist ein mythisches Wesen. Da gibt es Geheimnisvolles und Bedrohliches, aber auch etwas Gutes, Verheißungsvolles. Diese Unterschiede müssen in den Klang hinein.

In der berühmten Berceuse, dem Wiegenlied aus dem »Feuervogel«, kommt dem Fagott eine besondere solistische Rolle zu. Wie bereiten Sie sich vor? Und wie gestalten Sie diesen besonderen Moment?

Für mich beginnt das schon bei sehr praktischen Überlegungen. Welche Klangfarbe brauche ich? Wie weich oder wie dunkel soll der Ton sein? Welches Rohr und welches Material ermöglichen mir überhaupt, diese Vorstellung umzusetzen? Manchmal muss ein Ton sehr getragen und weich sein; an einer anderen Stelle braucht es eine schärfere Kontur. Das ist nicht nur eine technische Frage, sondern Teil der Interpretation. Ich kann nicht mit derselben Klangvorstellung jede Situation spielen.

Ich versuche deshalb, mir ein Bild von dem zu machen, was ich gerade musikalisch darstelle. Wie begegnen sich die Figuren? Wie spricht eine Figur mit einer anderen? Welche Spannung liegt in einer Szene? Solche Bilder habe ich beim Spielen tatsächlich im Kopf. Sie beeinflussen die Artikulation, die Länge eines Tons, seine Farbe und seine Richtung. So wird die Musik für mich lebendig.

Man kennt ähnliche Aufgaben auch aus der Oper. In Verdis »Don Carlo« etwa kann das Fagott mit seiner dunklen Farbe zum bedrohlichen Charakter des Großinquisitors beitragen. Auf der anderen Seite gibt es Figuren wie Beckmesser in Wagners »Die Meistersinger von Nürnberg«, bei denen eher das Skurrile und Komische gefragt ist. Die Möglichkeiten liegen oft erstaunlich nah beieinander. Entscheidend ist, dass man weiß, welchen Charakter man gerade verkörpern möchte. Bei Strawinskys »Feuervogel« ist genau das besonders reizvoll: Man gestaltet nicht nur eine Stimme im Orchester, sondern trägt mit der eigenen Klangfarbe dazu bei, eine ganze Welt entstehen zu lassen.



Das Spielzeitmotto lautet »Dialog mit der Tradition«. Wie erleben Sie diesen Dialog innerhalb der Staatskapelle im Zusammenspiel mit jüngeren Kolleginnen und Kollegen?

Tradition ist ein großes Wort. Ich glaube aber, dass sie im Orchesteralltag meistens in ganz kleinen, praktischen Dingen weitergegeben wird. Ein junger Musiker kommt mit einer eigenen Klangvorstellung, einer eigenen Ausbildung und einer eigenen Persönlichkeit ins Orchester. Das soll er auch. Dann muss sich diese Individualität in einen größeren Zusammenhang einfügen. Wie spielen wir eine bestimmte Artikulation? Nehmen wir einen Ton etwas länger oder kürzer? Wie gestalten wir einen Übergang? Darüber spricht man miteinander, und vieles ergibt sich auch einfach durchs Zuhören.

Wenn ein musikalisches Motiv zuerst in den Streichern erklingt und dann von den Holzbläsern übernommen wird, kann nicht jeder so spielen, als beginne an seiner Stelle ein ganz neues Stück. Man muss hören, was vorher geschehen ist. Vielleicht übernimmt man die Artikulation der Geigen, vielleicht entwickelt man sie weiter. Das gehört zum gemeinsamen Musizieren. Und manchmal sagt ein älterer Kollege: Versuche es doch an dieser Stelle einmal ein bisschen anders, nimm den Ton etwas zurück. Ich habe selbst oft erlebt, dass eine solche kleine Anregung sofort etwas verändert. So funktioniert Weitergabe.

Das heißt aber keineswegs, dass man eine frühere Aufführung möglichst genau kopieren müsste. Das wäre bloßes Bewahren. Viel interessanter ist die Frage: Was hat damals gut funktioniert, und was davon hilft uns heute, dieses Werk überzeugend zu gestalten? Vielleicht passt eine überlieferte Lösung noch immer. Vielleicht gefällt sie uns heute nicht mehr, und wir entscheiden uns bewusst anders. Genau darin liegt für mich die Weiterentwicklung. Tradition darf kein Denkmal sein, vor dem man ehrfürchtig stehen bleibt.

Dabei spielt das Repertoire eine entscheidende Rolle. Wenn ein Werk über längere Zeit nicht gespielt wird und zugleich viele neue Kollegen hinzukommen, lässt sich dieses Wissen nicht ohne Weiteres weiterreichen. Dann muss man sich vieles neu erarbeiten. Deshalb ist es wichtig, dass ein Orchester sein Repertoire nicht nur besitzt, sondern es auch lebendig hält.

Am Ende sind es oft keine großen Worte über Klangtradition, sondern solche Erfahrungen: das gemeinsame Proben, die kleinen Hinweise, ein Blick, eine Geste, ein bestimmter Ton. Man übernimmt etwas, prüft es an der eigenen Vorstellung und gibt es später vielleicht selbst weiter. Dieser Austausch ist für mich der eigentliche Dialog mit der Tradition.

Neben Ihrer Orchestertätigkeit unterrichten Sie auch seit vielen Jahren. Was geben Sie jungen Musikerinnen und Musikern mit? Und gibt es etwas, das Sie von der jüngeren Generation lernen?

Die jüngeren Kollegen bringen zunächst einmal sehr viel neue Energie mit. Sie gehen an manche Werke unbefangener heran, weil sie noch nicht genau wissen, was auf sie zukommt. Das ist etwas Gutes.

Sie haben eigene Vorstellungen, neue Ideen und oft enorme technische Möglichkeiten. Manches fällt ihnen vielleicht leichter, als es mir heute fällt. Das muss man als älterer Musiker auch anerkennen. Ein Orchester braucht diese Erneuerung, gerade weil unser Beruf körperlich und nervlich sehr anspruchsvoll ist. Das merkt man beispielsweise auf Tourneen. Mit den Jahren wird manches nicht leichter.

Was ich weitergeben kann, sind vor allem Erfahrungen. Ich weiß aus vielen Aufführungen, welche Stelle auch dann heikel bleibt, wenn sie in den Noten ganz harmlos aussieht. Dann sage ich zu einem jüngeren Kollegen: Lass uns diese Passage vor der Probe noch einmal zusammen spielen. Oft geht es nur um eine bestimmte Artikulation, um das gemeinsame Einsetzen oder um die Länge eines Tons. Das sind keine großen Geheimnisse. Aber sie können im entscheidenden Moment helfen.

Vieles wird ohnehin nicht mit Worten vermittelt. Man spielt eine Phrase vor, zeigt durch Atmung oder Körpersprache, wo die Musik hingehen soll, oder übernimmt bei einem gemeinsamen Solo zunächst einmal die Führung. Es gibt Stellen, an denen jemand führen muss, damit sich die anderen orientieren können. Und es gibt andere Stellen, an denen man selbst zurücktritt und jemand anderem den Raum lässt. Beides gehört zum Orchesterspiel. Die Fähigkeit, sich einzufügen, ist ebenso wichtig wie die Fähigkeit, solistisch hervorzutreten.

Ich finde außerdem, dass wir einander viel öfter eine ehrliche positive Rückmeldung geben sollten. Wenn ein jüngerer Kollege etwas besonders gut gespielt hat, kann man ihm das ruhig sagen. Dadurch wächst jemand manchmal stärker als durch zehn detaillierte Anweisungen. Und umgekehrt profitiere ich davon, dass jüngere Musiker Dinge anders hören, anders angehen und mich gelegentlich aus meinen Gewohnheiten herausholen.

Natürlich muss man nicht mit jedem Kollegen privat befreundet sein. Aber auf der Bühne muss das Miteinander funktionieren: musikalisch und menschlich. Letztlich ist nicht entscheidend, wie brillant jeder Einzelne für sich ist. Entscheidend ist, ob junge und ältere Musiker bereit sind, aufeinander zuzugehen und gemeinsam etwas zu gestalten. Dieses Wollen ist vielleicht wichtiger als die Einzelleistung. Nur so kann ein Orchester wachsen.

Und gerade dieses gemeinsame Arbeiten macht für mich auch den Reiz unseres Berufes aus, den ich immer wieder auswählen würde. Ob Oper, Konzert oder auf Tournee: Die Herausforderungen, die immer wieder einiges abverlangen, sind für mich sehr erfüllend. Langweilig wird es nie!



Joachim Hans ist seit 1996 Solo-Fagottist der Sächsischen Staatskapelle Dresden. Im Gespräch blickt er auf seine musikalischen Anfänge und prägende Orchestererfahrungen zurück. Zugleich spricht er über die Klangwelt von Igor Strawinskys »Feuervogel«, den Umgang mit einer über Jahrhunderte gewachsenen Orchestertradition und darüber, was Musiker verschiedener Generationen voneinander lernen können.

Vorschau



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



Silvesterkonzert

MITTWOCH **30.12.26** 17 UHR
DONNERSTAG **31.12.26** 17 UHR
SEMPEROPER

Marie Jacquot Dirigentin
Emily D'Angelo Mezzosopran
Igor Levit Klavier

Sächsische Staatskapelle Dresden

Ludwig van Beethoven
Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur op. 73

sowie weitere Werke von Ravel, Beethoven und anderen

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
© November 2026

GESCHÄFTSFÜHRUNG

Nora Schmid
Intendantin der Staatsoper
Wolfgang Rothe
Kaufmännischer Geschäftsführer

REDAKTION

Julia Gläßer, Inna Klause

TEXTE

Harald Hodeige, Julia Gläßer

BILDNACHWEISE

Benjamin Ealavoga (4), Gregor Hohenberg (6), Archiv (8, 12), Markenfotografie (24, 27), Marco Borggreve (28), Oliver Killig (28), Susanne Hassler-Smith (29), Christian Jungwirth (29)

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