

15., 16., 17. September 2019
Semperoper

2. SYMPHONIEKONZERT

Daniele

GATTI

Sol

GABETTA





SÄCHSISCHE
STAATSKAPELLE
DRESDEN



Dresden klingt und glänzt!
Kunst gehört zu den wichtigsten Kulturgütern
unserer Gesellschaft.

Wir freuen uns daher ganz besonders, als
Partner der Semperoper Dresden
Kunst und Kultur zu fördern und so einen
Beitrag leisten zu können.

 [vwgroupculture](#)
 [volkswagengroup_culture](#)

VOLKSWAGEN
AKTIENGESELLSCHAFT

15., 16., 17. September 2019
Semperoper

2. SYMPHONIEKONZERT

Daniele

GATTI

Sol

GABETTA



**SÄCHSISCHE
STAATSKAPELLE
DRESDEN**



2. SYMPHONIEKONZERT

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

Daniele Gatti

Dirigent

Sol Gabetta

Violoncello

»Alles ist musikalisch gesagt«

»Wie ein Kondukt« setzt die fünfte Symphonie Mahlers an, deren Trompetensignal ihren Ursprung in der habsburgischen Militärmusik haben könnte, die der Komponist in seiner böhmischen Kindheit oft hörte. In diesem umfassenden Werk steigert Mahler die orchestrale Polyphonie drastisch und kontrastiert dissonante Grimassen mit so inniger Musik, wie sie im berühmten Adagietto zu hören ist. Zuvor erklingt Saint-Saëns' erstes Cellokonzert mit der Capell-Virtuosin Sol Gabetta.

Kostenlose Konzerteinführungen jeweils 45 Minuten vor Beginn im Opernkeller der Semperoper

Aufzeichnung durch MDR Kultur

Das Konzert am 17. September 2019 wird ab 20.05 Uhr von MDR Kultur und MDR Klassik live übertragen.

PROGRAMM

Camille Saint-Saëns (1835-1921)

Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 1 a-Moll op. 33

1. Allegro non troppo –
2. Allegretto con moto –
3. Tempo I

PAUSE

Gustav Mahler (1860-1911)

Symphonie Nr. 5 cis-Moll

1. Abteilung

1. Trauermarsch. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt – Plötzlich schneller. Leidenschaftlich. Wild – Tempo 1
2. Stürmisch bewegt. Mit größter Vehemenz

2. Abteilung

3. Scherzo. Kräftig, nicht zu schnell

3. Abteilung

4. Adagietto. Sehr langsam
5. Rondo-Finale. Allegro



Daniele Gatti Dirigent

Daniele Gatti studierte Komposition und Orchesterdirigieren am Conservatorio Giuseppe Verdi in Mailand. Er ist Künstlerischer Berater des Mahler Chamber Orchestra (MCO), war Chefdirigent des Royal Concertgebouw Orchestra in Amsterdam und zuvor in ähnlicher Funktion bei bedeutenden musikalischen Institutionen 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 und dem Opernhaus Zürich tätig. Darüber hinaus arbeitet er regelmäßig mit den Berliner und Wiener Philharmonikern, dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks und dem Orchestra Filarmonica della Scala zusammen.

Zu den wichtigsten Opernproduktionen unter seiner Leitung zählen »Falstaff« in der Regie von Robert Carsen in London, Mailand und Amsterdam, »Parsifal« in der Regie von Stefan Herheim zur Eröffnung der Bayreuther Festspiele 2008 sowie in der Regie von François Girard an der Metropolitan Opera in New York und insgesamt vier Opern bei den Salzburger Festspielen. An der Mailänder Scala eröffnete er 2008 die Saison mit Verdis »Don Carlo«; anlässlich dessen 200. Geburtstags kehrte er u. a. 2013 zum Spielzeitauftritt mit »La traviata« zurück.

Auf den renommierten Konzertbühnen Europas dirigierte Daniele Gatti zuletzt Orchester und Chor des Teatro alla Scala in Mailand mit Mahlers zweiter Symphonie, das Philharmonia Orchestra in London, das Gewandhausorchester Leipzig und das Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

Von italienischen Musikkritikern wurde Daniele Gatti 2015 als bester Dirigent mit dem »Premio Franco Abbiati« ausgezeichnet, 2016 wurde er zum Chevalier de la Légion d'honneur ernannt für seine Arbeit als Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Orchestre national de France.

Bei SONY Classical erschienen Aufnahmen mit Debussy und Strawinsky mit dem Orchestre national de France. Unter dem Label »RCO Live« wurden zuletzt Berlioz' »Symphonie fantastique«, Mahlers zweite Symphonie und eine DVD von Strawinskys »Le sacre du printemps« zusammen mit Debussys »Prélude à l'après-midi d'un faune« und »La mer« veröffentlicht.



Sol Gabetta Violoncello

Sol Gabetta ist eine der bedeutendsten Cellistinnen unserer Zeit und in der Saison 2019/2020 Capell-Virtuosin der Sächsischen Staatskapelle Dresden. Zu jüngeren Meilensteinen ihrer Karriere zählen gefeierte Debüts bei den Osterfestspielen Baden-Baden sowie Debüts beim Mostly Mozart Festival in New York und der Opening Night der BBC Proms in der Royal Albert Hall London. Als gern gesehener Gast auf den wichtigsten Festivals weltweit eröffnete Sol Gabetta 2018 das Schleswig-Holstein Musik Festival. Seit 2005 unterrichtet sie an der Musik-Akademie Basel.

In Anerkennung ihrer herausragenden künstlerischen Aktivitäten nahm Sol Gabetta bei den Osterfestspielen Salzburg 2018 den Herbert von Karajan Preis entgegen und konzertierte dort als Solistin mit der Staatskapelle Dresden und Christian Thielemann sowie in Kammermusik-Konzerten. 2016 wurde Sol Gabetta erneut mit dem ECHO Klassik als Instrumentalistin des Jahres und für ihre Interpretation des Cellokonzerts Nr. 2 von Pēteris Vasks ausgezeichnet, nachdem ihre Aufnahmen bereits in den Jahren 2013, 2011, 2009 und 2007 mit dieser prestigeträchtigen Auszeichnung geehrt wurden. Zu weiteren Awards der Grammy-nominierten Künstlerin gehören die des Tschaikowsky-Wettbewerbs Moskau sowie des Internationalen Musikwettbewerbs der ARD, der Gramophone Young Artist of the Year Award 2010 und der Würth-Preis der Jeunesses Musicales 2012. Im Oktober 2019 erhält sie den OPUS Klassik als »Instrumentalistin des Jahres«.

Kammermusik bildet einen besonderen Schwerpunkt ihrer Arbeit. Ein großer und lebendiger Kreis musikalischer Partner findet sich jährlich beim SOLsberg Festival in der Schweiz ein, dessen künstlerische Leitung Sol Gabetta inne hat.

Sol Gabetta spielt auf einem von Balthazar Soulier zur Verfügung gestellten Violoncello von Matteo Goffriller von 1730, Venedig.



Camille Saint-Saëns

* 9. Oktober 1835 in Paris

+ 16. Dezember 1921 in Algier

Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 1 a-Moll op. 33

1. Allegro non troppo –
2. Allegretto con moto –
3. Tempo I

ENTSTEHUNG

vollendet im November 1872

URAUFFÜHRUNG

19. Januar 1873 in der Société
des Concerts du Conservatoire
(Solist: Auguste Tolbècq;
Dirigent: Édouard Deldevez)

BESETZUNG

Violoncello solo | 2 Flöten,
2 Oboen, 2 Klarinetten,
2 Fagotte, 2 Hörner,
2 Trompeten, Pauken, Streicher

DAUER

ca. 20 Minuten

ZYKLUS UND KONZERT

Saint-Saëns' erstes Violoncellokonzert

»**S**aint-Saëns ist der seltene Ruhm zuteil geworden, bereits zu Lebzeiten als Klassiker zu gelten.« Mit diesen zweifelsohne erhebenden Worten eröffnete der französische Literat und Musikkritiker Romain Rolland im Jahre 1901 einen dem Komponisten gewidmeten, schon im retrospektiven Ton gehaltenen Essay – zu einer Zeit, als Camille Saint-Saëns noch zwei Jahrzehnte leben und schöpferisch tätig sein sollte. Zugleich wies Rolland aber auch darauf hin, wie schwer sich die Kritiker mit der Musik von Camille Saint-Saëns getan hatten, wie unversöhnlich sich in der *Société Nationale de Musique* auf der einen Seite die Protagonisten der *Ars gallica*, der französischen Schule, und auf der anderen die Wagnerianer um den Franck-Schüler Vincent d'Indy gegenüberstanden. Umso bemerkenswerter ist das Selbstbild des Komponisten, der sich in diesem Für und Wider immer seine eigene schöpferische wie stilistische Unabhängigkeit bewahrte und auf verblüffend moderne Weise eine Produktionsästhetik formulierte: »Ich bin wenig empfänglich für Kritik und für Lob, nicht aus übersteigertem Selbstgefühl, was eine Dummheit wäre; doch da ich Werke hervorbringe, um eine Funktion meiner Natur zu erfüllen, so wie ein Apfelbaum Äpfel hervorbringt, brauche ich mich um die Meinung, die man über mich äußern mag, nicht zu beunruhigen.«

Tatsächlich bedurfte es einer solchen Einstellung, um den zahlreichen Anfeindungen zu widerstehen. Denn mit seiner Komposition von Kammermusik, Konzerten, Symphonien und Symphonischen Dichtungen stellte sich Saint-Saëns nicht nur gegen eine ganze Phalanx meinungsbildender Stimmen, sondern auch gegen den Geschmack des breiten Publikums – einen Geschmack, der vor allem durch den Stil der italienischen



Belcanto-Oper geprägt war und sich erst mit dem Erfolg der 1859 erstmals in Paris aufgeführten Oper »Faust« (in Deutschland besser bekannt als »Margarethe«) von Charles Gounod (1818–1893) zu verändern begann. So erinnert sich Saint-Saëns in seinen 1899 gedruckten *Portraits et Souvenirs* mit einer gewissen Bitterkeit: »Die jungen Musiker von heute können sich den Zustand der Musik in Frankreich beim Erscheinen von Gounods »Faust« kaum vorstellen. Man gab sich dem Götzenkult der Melodie hin – oder vielmehr dem kurzer Motive, die man als »Melodien« etikettierte: Motive, die sich leicht ins Gedächtnis einprägten und auf Antrieb zu verstehen waren. Eine schöne Periode (wie des Adagios der B-Dur-Symphonie [Nr. 4] von Beethoven) galt nicht als »Melodie«, und ohne sich lächerlich zu machen, konnte man behaupten, Beethoven sei »musikalische Algebra.«

Mit Blick auf das französische Musikleben um die Mitte des 19. Jahrhunderts kann bereits der junge Saint-Saëns tatsächlich als Revolutionär gesehen werden – doch nicht etwa als einer, der bestehende Strukturen zerstört, sondern als Reformers, der diese durch Neues und zugleich Altes ergänzt und erweitert. Am 9. Oktober 1835 in Paris geboren, zeigte er schon früh ein bedeutendes musikalisches Talent – als Kind eignete er sich nicht nur selbständig das Repertoire der Klassiker Haydn und Mozart an, sondern komponierte bereits im Alter von 3 Jahren und 5 Monaten ein erstes kleines Stück (am Klavier, es wurde von der Großtante aufgeschrieben). Das erste öffentliche Konzert in der Salle Pleyel folgte im Alter von zehn Jahren mit Werken von Bach, Händel, Hummel und Kalkbrenner sowie einem Klavierkonzert von Mozart und dem Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll von Beethoven. Obwohl die Mutter sorgsam darauf bedacht war, kein falsches Lob an den frühbegabten Knaben heranzulassen, beantwortete sie selbst die Frage, was dieser wohl spielen werde, wenn er erst einmal zwanzig sei, recht stolz mit: »Seine eigenen Werke.« Und so sollte es geschehen – doch nicht etwa mit Liedern oder gefälligen Klavierpiècen, sondern ausgerechnet mit einer dann auch als Opus 2 gedruckten Symphonie Es-Dur. Die Aufführung des zunächst anonym eingereichten Werkes wurde ein so großer Erfolg, dass der Förderer Charles Gounod per Brief bemerkte: »Sie sind über Ihr Alter hinaus: machen Sie weiter so – und denken Sie daran, dass Sie am Sonntag, dem 18. Dezember 1853 [dem Tag der Aufführung] einen Vertrag eingegangen sind, der Sie dazu verpflichtet, ein großer Meister zu werden.«

Diese frühe Meisterschaft, verbunden mit einer ausgeprägten eigenen musikalischen Sprache, stand Saint-Saëns allerdings auch Zeit seines Lebens im Weg: Der begehrte, mit einem Reisestipendium verbundene »Prix de Rome« des Conservatoire wurde ihm weder 1853 für eine

Kantate noch für die 1857 eingereichte Sinfonie »Urbs Roma« verliehen. Auch 1864 scheiterte er abermals mit der Kantate »Ivanhoé«, und Hector Berlioz soll bemerkt haben: »Er weiß alles, aber es fehlt ihm an Unerfahrenheit.« Zu diesen verletzenden Rückschlägen kamen weitere Enttäuschungen hinzu, die das eigene Wirken und schöpferische Vermögen in Frage stellten: Den einen erschien Saint-Saëns mit seiner betont eigenständigen Art als geradezu avantgardistisch, den anderen jedoch als reaktionär. Er verteidigte Wagners »Rheingold« in München und fiel mit einem eigenen Klavierkonzert als »Neutöner« im Leipziger Gewandhaus durch; am Théâtre-Lyrique wurde die zugesicherte Inszenierung eines ersten seiner insgesamt zwölf Bühnenwerke immer wieder aufgeschoben. Das ästhetische Dilemma, in dem sich Saint-Saëns mit seinem Œuvre befand, beschrieb er selbst ebenso treffend wie sarkastisch: »Die Tatsache, dass ich auch Werke schreiben konnte, die nicht fürs Theater bestimmt waren, verschloss mir hier die Türen. Als Symphoniker, Organist und Pianist hielt man mich für unfähig eine Oper zu schreiben.«

Diese Erlebnisse wie auch persönliche Schicksalsschläge haben Saint-Saëns als Mensch still werden lassen, so dass man noch heute kaum einen Zugang zu seiner Person und wirklich verlässliche Einschätzungen gewinnt. So heiratete er 1875, doch hat nach dem frühen Tod der beiden Kinder auch die Ehe nicht überlebt; zudem hatte das Paar die Wohnung mit der Mutter geteilt. Nach deren Tod (1888) löste Saint-Saëns den Haushalt auf, wohnte in den folgenden 16 Jahren in Hotels und Pensionen, reiste, konzertierte und arbeitete, unter anderem als Mitherausgeber der Rameau-Gesamtausgabe. Daneben betrieb er zahlreiche andere künstlerisch-wissenschaftliche Aktivitäten: vom literarischen Schreiben über das Rezensieren bis hin zu Archäologie und Mathematik, die er selbst als »divagations sérieuses« (ernsthafte Gedankenspiele) bezeichnete. Am Ende seines langen Lebens – Saint-Saëns starb im Alter von 86 Jahren am 16. Dezember 1921 in Algier – hatte er sich schließlich nicht nur musikalisch, sondern auch in der Wahrnehmung der Zeitgenossen selbst überlebt: In Dieppe, der Heimatstadt seiner Familie, war bereits 1907 ihm zu Ehren ein Denkmal enthüllt worden.

Nur vor diesem recht komplexen Hintergrund ist es zu verstehen, dass man Saint-Saëns gelegentlich seiner Ausflüge in die Programmmusik und mancher avanciert anmutender formaler Disposition als »Zukunftsmusiker« tadelte, ohne sich näher mit den jeweiligen Partituren zu beschäftigen. Dies betrifft auch eine Reihe seiner konzertanten Werke: Neben einigen Konzertstücken unterschiedlichen Charakters sind dies insgesamt fünf Klavierkonzerte, drei Violinkonzerte und zwei Konzerte für Violoncello und Orchester. Bemerkenswert ist, dass Saint-Saëns (selbst ja Pianist) auch am Violoncello Interesse zeigte, zumal für dieses



Instrument eigentlich kaum Werke vorhanden waren. Viele Komponisten des 19. Jahrhunderts sahen offenbar (wohl auch mangels versierter Solisten) keine Notwendigkeit, sich mit dem weiten Ambitus und dem wandlungsfähigen Ton des Instruments gründlich zu beschäftigen. Bereits Robert Schumann hatte 1853 für sein eigenes Cellokonzert in a-Moll op. 129 bei den Verlegern mit dem Hinweis geworben, dass es »an solchen Compositionen sehr mangelt.«

Andererseits war es aber genau dieser Umstand, der ohne die Routine des Repertoires neue Möglichkeiten der formalen Gestaltung eröffnete. Schon Schumann lies die Sätze ineinander übergehen – ob dieses Werk allerdings Saint-Saëns konkret als Muster diene, erscheint fraglich. Vielmehr wäre eher an das Klavierkonzert Nr. 2 A-Dur (letzte Fassung 1861) von Franz Liszt zu denken. Mehr aber noch lag zu jener Zeit generell der Wunsch nach einem in sich geschlossenen, zyklischen Aufbau »in der Luft« und stellte Komponisten wie Publikum bei der Bewältigung vor neue Herausforderungen. Dies betrifft auch das Konzert für Violoncello und Orchester in a-Moll op. 33 von Saint-Saëns. Wie schon im Violinkonzert Nr. 1 A-Dur op. 20 von 1866 gehen auch hier alle Sätze ineinander über. Darüber hinaus bilden die Sätze eine übergeordnete Form: So setzt der Kopfsatz nach der Reprise aus, um einem stilisierten Menuett Platz zu machen; bei dem Finale handelt es sich um die vielfach durch neue Abschnitte erweiterte Reprise. Erreicht wird damit eine besonders dichte motivische Verknüpfung der Ecksätze, die überdies ohne die üblichen Orchester-Abschnitte auskommen. So setzt etwa gleich zu Beginn des Konzerts nach einem einzigen markanten Tuttischlag bereits das Violoncello mit der Triolen-Linie des Hauptthemas ein. Die daraus resultierende Verschränkung der klanglichen Ebenen war es denn auch, die von der *Revue et Gazette Musicale* anlässlich der Uraufführung gegenüber dem herkömmlichen Virtuosen-Konzert als vollkommen neuartig empfunden wurde: »Das Orchester spielt hier eine so große Rolle, dass es dem Werk symphonischen Charakter verleiht.« Eine Einschätzung, die jedoch den erheblichen technischen wie gestalterischen Anspruch des Soloparts aus dem Auge verliert ...

MICHAEL KUBE

SONDERKONZERT

MOZARTS LETZTE SYMPHONIEN

Montag, 28. Oktober 2019, 20 Uhr
Kulturpalast Dresden

Philippe Herreweghe DIRIGENT
Sächsische Staatskapelle Dresden

Wolfgang Amadeus Mozart
Symphonie Nr. 39 Es-Dur KV 543
Symphonie Nr. 40 g-Moll KV 550
Symphonie Nr. 41 C-Dur KV 551
»Jupiter«

Karten ab 15 €: 0351 4911 705
www.staatskapelle-dresden.de

Partner der Staatskapelle Dresden

VOLKSWAGEN
AKTIENGESELLSCHAFT



SÄCHSISCHE
STAATSKAPELLE
DRESDEN

Gustav Mahler

* 7. Juli 1860 in Kalischt, Böhmen

† 18. Mai 1911 in Wien

Symphonie Nr. 5 cis-Moll

1. Abteilung

1. Trauermarsch. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt – Plötzlich schneller. Leidenschaftlich. Wild – Tempo 1
2. Stürmisch bewegt. Mit größter Vehemenz

2. Abteilung

3. Scherzo. Kräftig, nicht zu schnell

3. Abteilung

4. Adagietto. Sehr langsam
5. Rondo-Finale. Allegro

ENTSTEHUNG

1901-1902/03

URAUFFÜHRUNG

18. Oktober 1904 in Köln im ersten Gürzenich-Konzert der Saison unter Leitung des Komponisten

DRESDNER ERSTAUFFÜHRUNG

27. Januar 1905 im
4. Sinfonie-Konzert

BESETZUNG

4 Flöten (3./4. auch Picc.),
3 Oboen (3. auch Englisch-
horn), 3 Klarinetten (3. auch
Bassklarinette), 3 Fagotte
(3. auch Kontrafagott), 6 Hörner,
4 Trompeten, 3 Posaunen,
Tuba, Pauken, Schlagzeug,
Harfe und Streicher

DAUER

ca. 70 Minuten

»... MEINE ANGEBORENE ART ZU ARBEITEN IST BACHISCH!«

Mahlers fünfte Symphonie

»M an ist sozusagen selbst das Instrument, auf dem das Universum spielt«, sinniert Gustav Mahler einmal über die Dimension seines Wirkens und stellt damit im Grunde die Frage, ob sein Gemüt sich einer raumgreifenden Sphärenharmonie unterzuordnen habe. Immerhin, als Mittler zwischen den Extremen des Ausdrucks scheut er sich nicht, Militärmusik und Trompetensignale, Naturlaut und Herdenglocken, Trauermarsch und Holzhammer zu verwenden. Posthorn, Gitarre, Mandoline, der Gesang des Kindermädchens – frei verfügt er über den musikalischen Fundus seiner Zeit, wenn es heißt, aus einer Symphonie »eine Welt aufzubauen«. Mahler reagiert auf Geräusche jeglicher Art. Nicht selten dienen ihm die Töne des Alltags als Quell der Inspiration. In ihren Erinnerungen erzählt seine langjährige Vertraute Natalie Bauer-Lechner von einem gemeinsamen Sonntagsspaziergang auf dem Waldweg nach Klagenfurt, wo auf einem Kirmes-Fest ein wahrer Hexensabbat herrscht. Neben Ringelspielen, Schaukeln und Kasperltheatern sind es auch Militärmusik und ein Männergesangverein, die zu einem tumultartigen Musizieren auf der Waldwiese beitragen, was Mahler mit den Worten kommentiert: »Hört ihr's! Das ist Polyfonie und da hab ich sie her! – Schon in der ersten Kindheit im Iglauer Wald hat mich das so eigen bewegt und sich mir eingepägt. Denn es ist gleich viel, ob es in solchem Lärm oder im tausendfältigen Vogelgesang, im Heulen des Sturmes, im Plätschern der Wellen oder im Knistern des Feuers ertönt. Gerade so, von ganz verschiedenen Seiten her, müssen die Themen kommen und so völlig unterschieden sein in Rhythmik und Melodik – alles andere ist bloß Vielstimmigkeit und verkappte Homophonie – nur dass sie der Künstler zu einem zusammenstimmenden und -klingenden Ganzen ordnet und





Gustav Mahler, Wiener Hofoper 1907

vereint.« Gleichwohl vollzieht sich Mahlers symphonische Gebärkraft in einer Weltferne, aus der eben jene Klänge herüberwehen, die dem Weltgeschehen um ihn herum abgelauscht sind. Ort dieser Weltferne ist in Maiernigg am Wörthersee ein Komponierhäuschen mitten im Wald, das in seinem Auftrag 1900 erbaut und ein Jahr später fertiggestellt wird. Das Häuschen, in dem er mit der Komposition der fünften Symphonie im Sommer 1901 beginnt, ist nichts weiter als ein gezimmerter Raum von ca. 20 m², in dem sich ein Arbeitstisch, ein Flügel und ein Regal mit den Gesamtausgaben von Kant und Goethe befinden, zudem ein Ofen zum Erwärmen des Kaffees. Man fühlt sich an die Worte des Direktors in Goethes »Faust« erinnert: »So schreitet in dem engen Bretterhaus/Den ganzen Kreis der Schöpfung aus,/Und wandelt mit bedächt'ger Schnelle/Vom Himmel durch die Welt zur Hölle«. Bezogen auf Mahler könnte man von einem tönenden Welttheater heterogener Stimmungen und Schattierungen sprechen. Während Goethe jedoch den Weg von oben nach unten wählt, beginnt Mahlers Fünfte an der Schwelle zum Tod – um schließlich in die Sphäre des Lebens einzutauchen. Wie schon in Bruckners dritter Symphonie, dort allerdings in anderer Gewandung, kommt den Trompeten am Anfang eine besondere Bedeutung zu. Hier ist es ein Fanfarensignal aus dem Bereich der Militärmusik, zu spielen nach Mahlers Worten »in gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt«. Zudem vermerkt er in einer Fußnote: »Die Auftakt-Triolen dieses Themas müssen stets etwas flüchtig (quasi accel.) nach Art der Militärfanfaren vorgetragen werden.« Ein kurzlebiger Impuls, der mehrmals ansetzt, bevor er sich aufschwingt und das Orchester mit voller Wucht zum Einsatz zwingt. Die Fünfte hebt an mit einem Trauermarsch, der aus der Mitte des Lebens kommt und in seiner militärischen Einfassung den Grundsound der Donaumonarchie um die Jahrhundertwende bildet. Nicht zufällig heißt es in Joseph Roths Roman »Radetzky marsch«: »Am besten starb man für ihn [den Kaiser] bei Militärmusik.« An der Perforation des Soldatischen zu einer Kaiser und Reich ergebenen Todesbereitschaft entfaltet sich ein Leben, das sich merklich absetzt und seinen eigenen Weg sucht, um zu bestehen.

»Ausdruck unerhörter Kraft«

Reste des letzten »Wunderhorn«-Liedes »Der Tamboursg'sell«, welches Mahler u. a. im August 1901 schreibt, wehen nach. Zudem klingt das erste der Rückert'schen »Kindertotenlieder«, das ebenfalls in jenem Sommer entstandene »Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n«, im Trauermarsch melodisch an. Es ist die ständige Gefährdung, jenes »Mitten wir im Leben sind, mit dem Tod umfangen«, aus der die Kräfte des



Villa Mahler in Maiernigg am Wörthersee, Kärnten. 1899 erwirbt Mahler am Ufer des Sees ein Grundstück, auf dem er ein Landhaus errichten lässt. Komponierhäuschen oberhalb von Maiernigg. Hier komponiert er u. a. die Symphonien Nr. 4 bis 8.

Werdens gedeihen. Diese sind vor allem im dritten Satz zu vernehmen, dem Scherzo, das Mahler als ersten der insgesamt fünf Sätze 1901 in Maiernigg komponiert. Von allem, was er bisher erarbeitet hat, unterscheidet sich das Scherzo in seiner formalen Durchdringung: »Es ist durchgeknetet, daß auch nicht ein Körnchen ungemischt und unverwandelt bleibt. Jede Note ist von der vollsten Lebendigkeit und alles dreht sich im Wirbeltanz«, vertraut er Natalie Bauer-Lechner an und fährt fort: »Romantisches und Mystisches kommt nicht vor, nur der Ausdruck unerhörter Kraft liegt darin. Es ist der Mensch im vollen Tagesglanz, auf dem höchsten Punkte des Lebens.« Paul Bekker spricht von einem »Erwachen zum Leben«, den Blick nach innen gewendet, um die Beschaffenheit der eigenen Individualität zu ergünden. Elemente des inneren Seins drängen zu einer Klärung und gewinnen bestimmenden Einfluss auf sein Schaffen. Der nunmehr vierzigjährige Mahler lässt sich weniger von Überlegungen leiten, die auf das Einwirken der Außenwelt reagieren. Was sich jetzt vollzieht, ist die Entfaltung einer Künstlerseele, die das Beherrschen der technischen Mittel und den künstlerischen Anspruch verarbeitend nach außen trägt. Vor diesem Hintergrund wird die wehevolle Totenklage des Anfangs »brausend vom Ruf des Lebens übertönt«, wie es Richard Specht formuliert, der das Scherzo als »eine Predigt

schäumender Lebenslust und Lebensüberlegenheit« feiert. Als Kraftzentrum der gesamten Symphonie gelangt Mahler hier zu einer Bündelung der Konzentration, die ein wahres Wunderwerk der Polyphonie entfacht. Nie zuvor hat Mahler einen dichteren, in kompositorischem Sinne gelungeneren Satz geschrieben. Sein Stil wandelt sich von einer liedmäßigen und vokal durchsetzten zu einer rein instrumentalen Symphonik, bei der die Arbeit am musikalischen Material zentrale Bedeutung gewinnt. Mahler vertraut seinen kontrapunktischen Fähigkeiten. Während seine ersten vier Symphonien angesichts ihrer zahlreichen Zitate aus den »Liedern eines fahrenden Gesellen« und den Liedern nach Texten aus »Des Knaben Wunderhorn« oft unter dem Titel »Wunderhorn-Symphonien« zusammengefasst werden, gelten seine Symphonien Nr. 5–7 gewissermaßen als abstrakte, rein musikalisch konzipierte Werke, die sich vornehmlich der formalen Tradition der Symphonie als Gattung stellen. 1901 greift Mahler indes noch weiter zurück. Neben Kant und Goethe sind es Werke von Johann Sebastian Bach, die er in die Sommerfrische nach Kärnten mitnimmt. Seine Beschäftigung mit dem barocken Altmeister entwickelt sich zu einem einschneidenden Erlebnis. Fasziniert bekennt Mahler gegenüber Natalie: »Das Wunder seiner Polyphonie ist unerhört, nicht nur für seine Zeit, sondern für alle Zeiten ... Unsagbar ist, was ich von Bach immer mehr und mehr lerne (freilich als Kind zu seinen Füßen sitzend): denn meine angeborene Art zu arbeiten ist Bachisch!« Und fügt hinzu: »Auf die Neuheit der Themen kam es ihm dabei nicht an: in der Behandlung allein, der Ausgestaltung und hundertfältigen Verwandlung, lag für ihn das Schwergewicht.« Inspiriert von der



gedanklichen Strenge des Thomaskantors vollzieht Mahler im Scherzo einen wichtigen Schritt in seinem Reifeprozess. Ähnlich dem Scherzo in Bruckners fünfter Symphonie – das gewiss zu den vollendeten Sätzen des Oberösterreichers zählt –, schreibt Mahler hier einen Satz, der im Œuvre des Komponisten gleichermaßen eine Sonderstellung einnimmt. Es ist sein erstes Scherzo im vollgültigen Sinne eines Tanzstücks und zugleich sein letztes, da er mit ihm alle Entwicklungsmöglichkeiten innerhalb seiner Art ausschöpft. Riesenhaft in der Anlage, kommt es auf mehr als 800 Takte (fast 20 Minuten Spieldauer) und gehört damit zu seinen ausführlichsten Symphoniesätzen, übersät mit einer Fülle von Ideen, in denen nicht zuletzt das österreichische Volksgut, vor allem der Ländler, geistvoll veredelt wird. Was Mahler zu Natalie Bauer-Lechner über das Scherzo sagt, dass nämlich seine scheinbare Wirrnis sich wie bei einem gotischen Dom in höchste Ordnung und Harmonie auflösen solle, verfängt bei seinen Zeitgenossen allerdings nur schwer. Im Zuge der Kölner Uraufführung im Oktober 1904 schreibt er an Alma: »Das Scherzo ist ein verdammter Satz! Der wird eine lange Leidensgeschichte haben! Die Dirigenten werden ihn 50 Jahre zu schnell nehmen und einen Unsinn daraus machen, das Publikum – o Himmel – was soll es zu diesem Chaos, das ewig auf's Neue eine Welt gebärt die im nächsten Moment wieder zu Grunde geht – zu diesen Urweltsklängen, zu diesem sausenden, brüllenden, tosenden Meer, zu diesen tanzenden Sternen, zu diesen veratmenden, schillernden, blitzenden Wellen für ein Gesicht machen? Was kann eine Schafherde zu einem »Brudersphären-Wettgesang« anderes sagen, als blöken!?!«

»Es wird so sein, wie ein moderner Roman«

Im Zentrum der Symphonie stehend und mutmaßlich als erster Satz der Symphonie komponiert, strahlt das Scherzo auf seine vorangegangenen Sätze aus. Was Mahler hier anpackt, ist der Auftakt zu einem Umwälzungsprozess, der wenige Monate später andere Bereiche seines Lebens erfasst: Am 7. November 1901 lernt er auf einer Wiener Abendgesellschaft die neunzehn Jahre jüngere Alma Schindler kennen und macht ihr bereits am 28. des Monats einen Heiratsantrag. In einem Brief vom 14. Dezember teilt er ihr seine Auffassung zu einer Erzählweise mit, die er bedenkenlos auf die gemeinsame Phase der Verlobung überträgt: »Ach, Alma, liebstes, teuerstes Mädchen, so möchte ich fortwährend zu Dir von meinem Innersten reden und komme gar nicht dazu, Dir zu erzählen, was außen vorgeht! Und das muß doch auch sein! Wir müssen ja Alles teilen. – Jetzt ist es mir noch so schwer, weil ich nicht weiß, wo ich anfangen soll. – Dir ist ja Alles noch unbekannt. Du weißt es nicht

einzuschätzen und hast auch noch keinen Maßstab für den Wert und Unwert, den Dinge für mein, für Dein Leben (o, wie süß ist der Gedanke für mich, daß jedes Ding nun für uns Beide, oder für keinen von uns etwas bedeutet) haben! Es wird so sein, wie ein moderner Roman. Mitten drin fängt er an, und im 2. Kapitel wird dann die Vorgeschichte erst herausgeholt.« Mahler deutet hier eine narrative Dramaturgie an, die in seiner Fünften partiell zur Anwendung kommt. Man hat den Eindruck, dass er mit dem Trauermarsch mitten in einer, wengleich abstrahierten Erzählung einsetzt, um im zweiten Satz ihren Vorspann aufzurollen. So jedenfalls wäre die Anordnung der ersten beiden Sätze *auch* zu verstehen. Ihre motivische Verknüpfung – Wiederkehr des Trauerergesangs in Dur im zweiten Satz und Vorwegnahme des Seitenthemas aus dem zweiten Satz im Trauermarsch – weist zumindest darauf hin, dass sie zueinander gehören, wengleich der zweite den ersten durch seine größere Form bei weitem überragt und als der eigentlich »erste« gelten könnte. In der von Mahler schon früher verwendeten Abteilungs-gliederung sind sie denn auch in einer Abteilung zusammengefasst. Das monumentale Scherzo bildet ähnlich wie der erste Satz der dritten Symphonie eine eigene Abteilung. Die dritte besteht schließlich aus dem Adagietto und Finalsatz.

Eine Flut der Ideen

Das Adagietto gehört zu Mahlers populärsten Sätzen, nicht zuletzt dank seines Eingangs in Viscontis Verfilmung von Thomas Manns Novelle »Der Tod in Venedig«. Ohne Übertreibung lässt sich der verträumte Satz als Liebeserklärung an Alma deuten. Er beginnt mit einer zweitaktigen Einschwingung – ein Wellenschlagen der Seele, sanftschimmernd gleitend wie ein Kahn über einen geheimnisvoll verschatteten See. Die Assoziation liegt jedenfalls nahe angesichts der Villa in Maiernigg direkt am Ufer des Wörthersees. Auch wenn Mahler das Adagietto später in Wien schreiben wird, scheint die Erinnerung an diesen Ort durch ihn hindurchzuwehen, begleitet von einem Liebesdrängen, das angesichts seiner Intensität keinen Aufschub duldet. Auch weiß Mahler, welche Faszination Wagners Musik auf die junge Alma ausübt und verwebt im Adagietto das sogenannte Liebesblickmotiv aus »Tristan und Isolde« mit absteigender Septime als versteckte Chiffre eines mehr als nur symbolisch gemeinten »Folge mir«. Es ist eine Musik des Werbens und Hinüberziehens in eigene Gefilde, gehalten im liedmäßigen Ton eines Intermezzos für Streicher und Harfe. Umriss einer Weltvergessenheit künden von einem Traum, der nichts weiter will als einen starken, über sich hinauswachsenden Gefühlsstrom so lange wie möglich zu konservieren.



Freitag, den 27. Januar 1905.

4. Sinfonie-Konzert

der
Generaldirektion der Königl. musikalischen Kapelle
und der Hoftheater.

(Serie B.)

Solistische Mitwirkung: Herr Jean Gérardy.

1. Jubel-Ouvertüre von Karl Maria von Weber.
2. Konzert in D-dur für Violoncell mit Orchester von Josef Haydn.

Allegro moderato. — Adagio. — Allegro.

Herr Jean Gérardy.

15 Minuten Pause.

Zum ersten Male:

3. Fünfte Sinfonie von Gustav Mahler.

I. Abteilung: 1. Trübsamarsch, C-moll, 2/2. In gemessenem Schritt. Strag. Wie ein Kondukt. — 2. A-moll, 4/4. Stille mit bewegt. Mit größerer Vehemenz.

II. Abteilung: 3. Scherzo, D-dur, 3/4, kräftig, nicht zu schnell.

III. Abteilung: 1. Adagietto, F-dur, 4/4. Sehr langsam. — 2. Rondo-Finale, D-dur, 2/2. Allegro con moto.

Das fünfte Konzert der Serie A findet Freitag, den 10. Februar 1905,
das fünfte Konzert der Serie B Freitag, den 24. Februar 1905 statt.

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

Nachdruck verboten!

Substantiell wird sein Drängen nach Erfüllung erst im folgenden Satz, dem Finale. Auch hier stellt Mahler die Steigerung seines symphonischen Könnens eindrucksvoll unter Beweis. Als Finalschemata wählt er erstmals die Rondoform, die in den Finalsätzen der älteren Symphonik sich großer Beliebtheit erfreute und später als nicht gewichtig genug vernachlässigt wird. Wenn Mahler diesen Rondotyp nun verwendet, ist er nicht mehr der auf Abwechslung bedachte, heitere Rundgesang überlieferter Art. Er wächst vielmehr aus seinen Vorgängersätzen organisch hervor und führt deren Kräfte bündig zusammen. Demgemäß wandelt sich der feierliche Choral, Gipfelthema der ersten Abteilung, zur Grundlage des Rondo-Finales; ein melodisch sich aufschwingender Strang aus dem Adagietto entwickelt sich außerdem zum Seitenthema des Rondos. Mahlers Meisterschaft trägt ihn weiter: Er türmt eine Doppelfuge auf und schöpft das vorhandene Material in unzähligen thematischen Kombinationen bis zum Äußersten kontrapunktisch aus – ein kompositorischer Gipfelsturm, der in der ursprünglichen Fassung allerdings hoffnungslos überinstrumentiert ist. Die Flut der Ideen erfordert in den späteren Instrumentierungen immer weitere Schritte der Reduzierung. Über eine Aufführung der Fünften bekennt Mahlers Freund und Kollege Bruno Walter: »Es war das erste und, glaube ich, einzige Mal, dass mich die Aufführung eines Mahler'schen Werkes unter seiner eigenen Leitung unbefriedigt ließ. Die Instrumentation brachte das komplizierte kontrapunktische Gewebe der Stimmen nicht zur Klarheit, und Mahler klagte mir nachher darüber, dass er es in der Orchesterbehandlung doch nie zur Meisterschaft zu bringen scheine; wirklich hat er später die Instrumentation der gründlichsten Umarbeitung unterzogen, zu der er sich je bewegt fühlte.« Schon zu den Proben der Uraufführung trägt Mahler eine gegenüber dem Vorjahr »vollkommen veränderte Partitur« im Gepäck; und noch drei Monate vor seinem Tod 1911 meldet er: »Die Fünfte habe ich fertig, sie musste faktisch völlig uminstrumentiert werden.« Dennoch kann man 1905 nach einer Straßburger Aufführung der Fünften in der *Neuen Zeitschrift für Musik* lesen: »Das großartig angelegte Werk weist eine überwältigende Fülle von Schönheiten auf. Bei dem Reichtum der auf den Hörer einströmenden Einfälle fällt es sicher schwer zu entscheiden, ob es der grandiose Trauermarsch, der getrost neben den der Eroica und der Götterdämmerung gestellt werden darf, oder das entzückende Scherzo war, mit der überaus glücklichen Verwendung des Ländlers, oder ob man dem gigantischen Finalsatz den Preis zuerkennen soll. Jedenfalls war das Gesamtergebnis eine zündende Wirkung, die sich in tosendem Beifall, Hervorrufen Mahlers und Orchestertusch Luft machte.«

Programmzettel der Dresdner Erstaufführung
von Mahlers fünfter Symphonie

ANDRÉ PODSCHUN

2. Symphoniekonzert 2019 | 2020

Orchesterbesetzung



1. Violinen

Roland Straumer / 1. Konzertmeister
Thomas Meining
Jörg Faßmann
Tibor Gyenge
Susanne Branny
Barbara Meining
Martina Groth
Wieland Heinze
Henrik Woll
Anja Krauß
Anett Baumann
Roland Knauth
Anselm Telle
Sae Shimabara
Franz Schubert
Ludovica Nardone

2. Violinen

Reinhard Krauß / Konzertmeister
Lukas Stepp / Konzertmeister
Annette Thiem
Kay Mitzscherling
Stephan Drechsel
Jens Metzner
Mechthild von Ryssel
Alexander Ernst
Emanuel Held
Paige Kearn
Robert Kusnyer
Yukiko Inose
Ami Yumoto
Tilman Büning

Bratschen

Florian Richter / Solo
Andreas Schreiber
Uwe Jahn
Ulrich Milatz
Ralf Dietze
Marie-Annick Caron
Claudia Briesenick
Juliane Preiß
Luke Turrell
Christina Hanspach
Florian Kapitza*
Tobias Mehling*

Violoncelli

Friedwart Christian Dittmann / Solo
Tom Höhnerbach
Martin Jungnickel
Uwe Kroggel
Bernward Gruner
Johann-Christoph Schulze
Jörg Hassenrück
Anke Heyn
Matthias Wilde
Titus Maack

Kontrabässe

Viktor Osokin / Solo
Torsten Hoppe
Helmut Branny
Christoph Bechstein
Fred Weiche
Reimond Püschel
Thomas Grosche
Johannes Nalepa

Flöten

Sabine Kittel / Solo
Bernhard Kury
Dóra Varga-Andert
Beatriz Soares**

Oboen

Bernd Schober / Solo
Sibylle Schreiber
Volker Hanemann

Klarinetten

Wolfram Große / Solo
Egbert Esterl
Christian Dollfuß

Fagotte

Philipp Zeller / Solo
Erik Reike
Andreas Börtitz

Hörner

Jochen Ubbelohde / Solo
Robert Langbein / Solo
David Harloff
Harald Heim
Manfred Riedl
Miklós Takács
Marie-Luise Kahle

Trompeten

Tobias Willner / Solo
Peter Lohse
Volker Stegmann
Gerd Graner

Posaunen

Uwe Voigt / Solo
Guido Ulfig
Lars Zobel

Tuba

Jens-Peter Erbe / Solo

Pauken

Manuel Westermann / Solo

Schlagzeug

Jürgen May
Dirk Reinhold
Stefan Seidl
Nils Kochskämper**

Harfe

Vicky Müller / Solo

* als Gast

** als Akademist





SÄCHSISCHE
STAATSKAPELLE
DRESDEN

Christian Thielemann

CHEFDIRIGENT

19 Chung
Blomstedt
Gatti
Gilbert
Harding

Wellber
Robertson
Sokhiev
Koopman
Herreweghe

20

CAPELL-VIRTUOSIN

Sol Gabetta

CAPELL-COMPOSITEUR

Aribert Reimann

Partner der Staatskapelle Dresden

VOLKSWAGEN

AKTIENGESELLSCHAFT

Vorschau

Sonderkonzert zum 471. Geburtstag der Sächsischen Staatskapelle Dresden

SONNTAG 22.9.19 11 UHR

SEMPEROPER DRESDEN

Ton Koopman Dirigent und Cembalo
**Robin Johannsen, Yetzable Arias Fernandez,
Maarten Engeltjes, Mauro Peter,
Manuel Walser** Solisten

Johann David Heinichen

»La Gara degli Dei«

Joseph Haydn

Symphonie Nr. 98 B-Dur Hob. I:98

Sonderkonzert Mozarts letzte Symphonien

Anlässlich der Feierlichkeiten 50 Jahre Kulturpalast

MONTAG 28.10.19 20 UHR

KULTURPALAST DRESDEN

Philippe Herreweghe Dirigent

Wolfgang Amadeus Mozart

Symphonie Nr. 39 Es-Dur KV 543

Symphonie Nr. 40 g-Moll KV 550

Symphonie Nr. 41 C-Dur KV 551 »Jupiter«



IMPRESSUM



Sächsische Staatskapelle Dresden
Chefdirigent Christian Thielemann

Spielzeit 2019|2020

HERAUSGEBER

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

GESCHÄFTSFÜHRUNG

Peter Theiler
Intendant der Staatsoper
Wolfgang Rothe
Kaufmännischer Geschäftsführer
© September 2019

REDAKTION

Felicitas Böhm, Dennis Gerlach

GESTALTUNG UND LAYOUT

schech.net
Strategie. Kommunikation. Design.

DRUCK

Union Druckerei Dresden GmbH

ANZEIGENVERTRIEB

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

TEXTNACHWEISE

Der Einführungstext von Michael Kube ist ein
Originalbeitrag für dieses Programmheft. Der
Artikel von André Podschun ist ein Nachdruck.

BILDNACHWEISE

Pablo Faccinnetto (S. 4); Julia Wesely (S. 7);
Jens Malte Fischer, Gustav Mahler. Der
fremde Vertraute, Wien 2003 (S. 16, 18, 19);
Historisches Archiv der Sächsischen
Staatstheater (S. 22)

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

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

WWW.STAATSKAPELLE-DRESDEN.DE

Sächsische Staatskapelle Dresden Künstlerische Leitung/ Orchesterdirektion

Christian Thielemann

Chefdirigent

Hanna Marx

Persönliche Referentin (Interim)
von Christian Thielemann

Jan Nast

Orchesterdirektor

Dennis Gerlach

Konzertr dramaturg,
Künstlerische Planung

N.N.

Programmheftredaktion,
Konzerteinführungen

Felicitas Böhm

Presse und Marketing

Alexandra MacDonald

Assistentin des Orchesterdirektors

Cornelia Ameling

Orchesterdisponentin

Matthias Gries

Orchesterinspizient

Steffen Tietz

Golo Leuschke

Wolfgang Preiß

Stefan Other

Orchesterwarte

Agnes Thiel

Vincent Marbach

Notenbibliothek

DAVID DAWSON GISELLE

Semperoper

Dresden

Vorstellungen 19., 22., 27., 30. September
& 2., 8. Oktober 2019

Sächsische Staatskapelle Dresden

Partner der Semperoper und der
Staatskapelle Dresden
VOLKSWAGEN
AKTIVGESELLSCHAFT

Informationen & Karten,
T +49 351 49 11 705, semperoper.de
Mit freundlicher Unterstützung der Stiftung Semperoper – Förderstiftung



Semperoper
Ballett

Foto: Ian Whelan

WWW.STAATSKAPELLE-DRESDEN.DE

Partner der Staatskapelle Dresden

VOLKSWAGEN

AKTIENGESELLSCHAFT