

20., 21., 22. Oktober 2019

Semperoper

3. SYMPHONIEKONZERT

Omer Meir

WELLBER

Leonidas

KAVAKOS





**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

20., 21., 22. Oktober 2019
Semperoper

3. SYMPHONIEKONZERT

Omer Meir

WELLBER

Leonidas

KAVAKOS



**SÄCHSISCHE
STAATSKAPELLE
DRESDEN**



3. SYMPHONIEKONZERT

SONNTAG	MONTAG	DIENSTAG	SEMPEROPER
20.10.19	21.10.19	22.10.19	DRESDEN
11 UHR	20 UHR	20 UHR	

Omer Meir Wellber (für den erkrankten Alan Gilbert)

Dirigent & Klavier

Leonidas Kavakos

Violine

Heimische Töne am Rande zur Moderne

Bartóks zweites Violinkonzert zählt zu den großen Meisterwerken des zwanzigsten Jahrhunderts. Das 1937/38 geschaffene Opus, dessen Solopart der griechische Geiger Leonidas Kavakos übernehmen wird, verbindet Elemente mitteleuropäischer Volksmusik mit kompositorischer Raffinesse. Omer Meir Wellber, der die Konzerte kurzfristig für den erkrankten Alan Gilbert übernimmt, dirigiert Schostakowitschs sechste Symphonie – laut dem Komponisten »eine Musik nachdenklicher und lyrischer Ordnung«. Der besonders für ihren Finalsatz gefeierten Sechsten stellt Wellber Prokofjews »Ouvertüre über hebräische Themen« für Klarinette, Streichquartett und Klavier voran.

Kostenlose Konzerteinführungen jeweils 45 Minuten
vor Beginn im Opernkeller der Semperoper

PROGRAMM

Béla Bartók (1881-1945)

Violinkonzert Nr. 2 Sz. 112

1. Allegro non troppo
2. Andante tranquillo
3. Allegro molto

PAUSE

Sergej Prokofjew (1891-1953)

**»Ouvertüre über hebräische Themen«
für Klarinette, Streichquartett und Klavier op. 34**

Dmitri Schostakowitsch (1906-1975)

Symphonie Nr. 6 h-Moll op. 54

1. Largo – Poco più mosso e poco rubato –
Moderato – Sostenuto – Largo
2. Allegro
3. Presto



Omer Meir Wellber Dirigent

Omer Meir Wellber gehört zu den führenden Dirigenten für Opern- und Orchesterrepertoire. Seit 2018/2019 ist er Erster Gastdirigent der Semperoper Dresden, seit Juli 2019 zudem Chefdirigent des BBC Philharmonic Orchestra und ab Januar 2020 Music Director des Teatro Massimo in Palermo. Er stand am Pult zahlreicher erstklassiger Ensembles weltweit, so etwa beim London Philharmonic Orchestra, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Pittsburgh Symphony Orchestra, dem Swedish Radio Symphony Orchestra, dem Orchestre National de Lyon, dem City of Birmingham Symphony Orchestra, dem Orchester RAI Torino und dem Tonhalle-Orchester Zürich. Er ist regelmäßiger Gastdirigent der Bayerischen Staatsoper München, von La Fenice Venedig und der Israeli Opera. Ein Gegenpol zu Wellbers internationalen Auftritten bildet sein Engagement in seiner Heimat Israel für klassische Musik und integrative Projekte.

Im Oktober 2018 debütierte er an der Metropolitan Opera in New York mit Vorstellungen von Bizets »Carmen«. Wenige Wochen zuvor gab er mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra sein Debüt beim Lucerne Festival. In der Saison 2019/2020 gastiert Omer Meir Wellber u. a. mit dem Netherlands Radio Philharmonic in Utrecht, Amsterdam und Anwerpen, beim Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Swedish Radio Symphony Orchestra und den Münchner Philharmonikern sowie im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele mit dem BBC Philharmonic. Auch in Dresden ist er bestens bekannt: Nach seinem Einstand 2010 mit Strauss' »Daphne« leitete er u. a. einen Mozart/Da Ponte-Zyklus. In seiner Position als Erster Gastdirigent der Semperoper Dresden übernimmt er hier im November das Dirigat der Neuinszenierung von Ligetis »Le Grand Macabre«. Außerdem leitet er die Wiederaufnahmen von »Nabucco« und »Eugen Onegin«.

Von 2010 bis 2014 war Omer Meir Wellber Music Director am Palau de les Arts Reina Sofia in Valencia. Zwischen 2008 und 2010 assistierte er Daniel Barenboim an der Berliner Staatsoper Unter den Linden sowie an der Mailänder Scala. Mit großem Erfolg dirigierte er Giuseppe Verdis »Aida« bei einem Gastspiel der Scala an der Israeli Opera. 2016 leitete er die Residency des Israel Philharmonic Orchestra bei den Dresdner Musikfestspielen. Seit 2009 ist er Musikdirektor der 1991 für die Integration von jüdischen Emigranten in Israel gegründeten Raanana Symphonette.



Leonidas Kavakos Violine

Der griechische Geiger Leonidas Kavakos gewann bereits in jungem Alter bedeutende Wettbewerbe: Erste Preise erhielt er 1985 beim nur alle fünf Jahre stattfindenden Internationalen Jean Sibelius Violinwettbewerb in Helsinki, 1988 beim renommierten Premio Paganini in Genua und im selben Jahr beim Naumburg International Violin Competition in New York. 1991 wurde ihm für die Ersteinspielung der Original-Version von Sibelius' Violinkonzert der Gramophone Concert Award verliehen – 2014 wurde er zum »Gramophone Artist of the Year« ernannt, 2017 erhielt er den Léonie Sonning Musikpreis.

Seither gastiert Leonidas Kavakos bei den wichtigsten Orchestern weltweit, darunter die Berliner, Wiener und Münchner Philharmoniker, das Orchestre de Paris, die Filarmonica della Scala, das Gewandhausorchester Leipzig, das Royal Concertgebouw Orchestra, das Orchester des Mariinsky-Theaters, das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin sowie die Orchester von Boston, New York und Philadelphia. Im Sommer 2019 war er »artiste étoile« des Lucerne Festivals und trat u. a. gemeinsam mit Yannick Nézet-Séguin, Valery Gergiev, Andrés Orozco-Estrada und Yuja Wang auf.

Als Exklusiv-Künstler bei Sony Classical hat Leonidas Kavakos zuletzt Beethovens Violinkonzert mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks in der Doppelrolle als Solist und Dirigent eingespielt.

Leonidas Kavakos ist vermehrt auch als Dirigent zu erleben. So stand er in den letzten Jahren etwa am Pult des London Symphony Orchestra, New York Philharmonic, Dallas Symphony, Gürzenich-Orchester Köln, Budapest Festival Orchestra, Wiener Symphoniker, Chamber Orchestra of Europe, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Filarmonica Teatro La Fenice und des Danish National Symphony Orchestra.

Als Interpret kammermusikalischer Werke ist er regelmäßiger Gast auf den Festivals in Verbier, Montreux-Vevey, Tanglewood, Edinburgh und Salzburg. Im Beethoven-Jahr 2020 wird er den vollständigen Beethoven-Sonaten-Zyklus in Shanghai, Guangzhou, Mailand und Rom aufführen und eine Vielzahl von Beethoven-Rezitalen u. a. in Londons Wigmore Hall, Barcelona, Parma und Kopenhagen geben. Zu seinen regelmäßigen Kammermusikpartnern zählen Enrico Pace, Yuja Wang sowie Yo-Yo Ma und Emanuel Ax.

Leonidas Kavakos spielt die »Willemotte«-Stradivari von 1734.



Béla Bartók

* 25. März 1881 in Groß-Sankt-Nikolaus, Ungarn

† 26. September 1945 in New York

Violinkonzert Nr. 2 Sz. 112

1. Allegro non troppo
2. Andante tranquillo
3. Allegro molto

ENTSTEHUNG

1937/1938 für den ungarischen Geiger Zoltán Székely

URAUFFÜHRUNG

23. März 1939 mit Székely als Solist und unter der Leitung von Willem Mengelberg in Amsterdam

BESETZUNG

Violine solo | 2 Flöten (2. auch Piccolo), 2 Oboen (2. auch Englischhorn), 2 Klarinetten (2. auch Bassklarinette), 2 Fagotte (2. auch Kontrafagott), 4 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Bassposaune, Tuba, Pauke, Schlagwerk, Celesta, Harfe, Streicher

DAUER

ca. 35 Minuten

IDENTITÄT IN DER VERÄNDERUNG

Bartóks zweites Violinkonzert

Zwei Violinkonzerte komponierte Béla Bartók; dreißig Jahre liegen zwischen ihnen. Das erste schrieb er als 26-Jähriger zwischen Juni 1907 und Februar 1908; es kam erst nach seinem Tod an die Öffentlichkeit, denn die Virtuosa, der es aus Liebe zugedacht war, hielt es unter Verschluss. Das zweite widmete er dem Geiger Zoltán Székely, mit dem er seit 1921 häufig konzertierte. Dazwischen entstanden zwei Sonaten mit Klavier und zwei Rhapsodien, bei denen die konzertierende Geige von einem Pianisten oder einem Orchester begleitet werden kann. Für Székely wollte Bartók zunächst ein groß angelegtes Variationenwerk schreiben, der aber bat ihn um ein Konzert in klassisch dreisätzigem Aufbau, und so bilden die Variationen nun in gedrängter Form das gemessene bewegte Zentralstück, das von zwei schnellen Sätzen gerahmt wird.

In Stil und Struktur des Werkes gingen mehrere kompositorische Erfahrungen ein, die Bartók um 1937 wichtig waren. Seit den späten Zwanzigerjahren bevorzugte er für mehrteilige Werke eine sogenannte »Bogenform«, in der sich die verschiedenen Sätze konzentrisch gespiegelt entsprechen: der erste und der letzte, der zweite und der vorletzte und so fort. Im Zweiten Violinkonzert bezog er den Anfangs- und den Schlusssatz eng aufeinander; die Themen des Finales variieren diejenigen des Kopfsatzes, in beiden setzte er den bestimmenden Eröffnungsgedanken in seiner aufrechten und in seiner waagrecht gespiegelten Gestalt ein. Am Ende des Mittelstücks, der Variationen, erscheint deren Thema wie ein Erinnerungsbild wieder, die Rahmenteile des zentralen Satzes entsprechen sich wie Kopfsatz und Finale, in ihm bildet sich die Gesamtform ab. Dennoch: Bartók wiederholt nicht einfach das Eingangsstück als Schlusssatz; beide unterscheiden sich in ihrer elementaren Gangart und in ihrer Form deutlich voneinander, sodass in ihrem gegen-





Béla Bartók, 1928

seitigen Verhältnis beide Kräfte wirken: die der Korrespondenz und die der Entwicklung. Die Wiederkehr des Themas am Ende der Variationen bringt zwar die Geigenmelodie in ihrer ursprünglichen Tonfolge, aber in höherer Lage und vor einem farblich veränderten Hintergrund – auch hier offenbart sich Identität in der Veränderung.

1937 befasste sich Béla Bartók besonders intensiv mit der Systematisierung und Auswertung der Volksmusikdokumente, die er über Jahrzehnte bei zahlreichen Forschungsreisen gesammelt hatte. Als kurzes Resümee seiner Arbeit veröffentlichte er einen Artikel, mit dem er sich von jeglichem Nationalismus abgrenzte; dessen falsche, vereinfachende Thesen über volkstümliche Traditionen widerlegte er an konkreten Beispielen eindrucksvoll. Im offiziellen Ungarn der Vorkriegsjahre schuf er sich damit keine Freunde. Seit er die »Bauernmusik« verschiedener, meist entlegener Regionen notierte und studierte, diente sie ihm auch als Anregung für eigene musikalische Formulierungen; verschüttete und verdrängte Überlieferungen wiesen ihm den Weg zur Moderne. Im Violinkonzert sind die Themen, um die sich die Ecksätze kristallisieren, liedartig gebaut. Einem Vers antwortet zum Beispiel ein zweiter im gleichen Rhythmus, aber mit anderer Tonfolge. Kontrastierende Themen sind im ersten Satz durch ähnliche Endungen ihrer »Bausteine« miteinander verknüpft. Solche Gestaltungsweisen stammen aus der Praxis des Liedes. Die virtuoson Passagen der Solovioline lösen sich als Fortspinnungen aus den musikalischen Grundgedanken und wirken danach teils als tonangebende Kraft, die das Orchester in Dialoge verwickelt, teils als Umspielungen und Figurationen bis an die Grenze zur Improvisation. Der gesteigerten Virtuosität entspricht als Gegenkraft die nahezu kontemplative Zurücknahme der Bewegungsenergie, der sich befreienden Virtuosität die streng durchgebildeten Phasen mit klug dosierten Kanonkünsten. Vitalität und artifizieller Charakter, Kunstform und Stilisierung volkstümlicher Quellen wirken im Kopfsatz wie einander ergänzende, energiestiftende Pole.

Das Violinkonzert beschäftigte Bartók von August 1937 bis Ende 1938. In dieser Zeit verschärften die Nationalsozialisten erst in Deutschland, dann auch in Österreich die Verfolgung unter anderem der Künstler, die für den Aufbruch in die Moderne und für deren vielfältige Richtungen standen. Bartók fürchtete, dass sich die nazifreundliche Regierung in Ungarn dieser Art der »Kulturpolitik« auf Dauer fügen würde. Er antwortete darauf mit seinen Möglichkeiten. Zwar zählte er sich nicht zu den Anhängern der »Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen«, wie Arnold Schönberg seine neue kreative Methode nannte, aber er hielt die Reihenkomposition für ein mögliches Verfahren, musikalische Gedanken zu formen und zu entwickeln. Im Violinkonzert wandte er es an.

Im zweiten Thema des ersten Satzes folgen zwölf verschiedene Töne aufeinander, nach ihrem ersten Durchlauf werden sie wiederholt, dabei werden zwei von ihnen vertauscht. So entsteht das musikalische Thema aus beständigen Varianten eines wiederkehrenden Grundmodells. Bartók verwirklicht in seiner Komposition die historisch nötige Solidarität der verschiedenen Richtungen in der damals zeitgenössischen Musik wie in einem Sinnbild: An den Neoklassizismus erinnert die Entscheidung für die überlieferte dreisätzige Form, die er auf seine Weise deutet. An die Zwölftonkomposition gemahnt die Struktur des zweiten Themas, er dehnt deren Prinzipien aber nicht auf den ganzen Satz, vollends nicht auf das gesamte Werk aus. Im Geiste des Folklorismus formuliert er seine Themen, aber er zitiert kein volkstümliches Material, sondern benutzt dessen strukturelle Merkmale. Die drei verschiedenen Richtungen integriert er ohne Brüche in einen eigenen Stil. Im Kopfsatz schafft er die Synthese, im Finale reflektiert er sie beziehungsreich.

Das Zentrum des Werkes aber bilden die Variationen. Ihr Thema enthält dezente motivische Beziehungen zum musikalischen Material der Ecksätze. Es ist ebenfalls wie ein Lied gebaut, bedient sich aber gleichfalls nicht einer direkten Vorlage aus der Volksmusik. Mit relativ einfachen, aber farbstarke Harmonien hinterlegt, typisiert und stilisiert es die Liedform, schafft quasi deren abstrakten Prototyp. Es ist, wie bei Bartók üblich, akribisch durchdacht. Die Variationen unterscheiden sich voneinander durch die Ausgestaltung des Solos, das stets die Hauptstimme führt, auch wenn es mit Musikern aus dem Orchester in Dialog tritt. Jede erhält ihr eigenes Tempo und durch die Auswahl der beteiligten Instrumente auch die eigene Klangfarbe. Nachdem der Grundgedanke des Satzes sechs Arten von Metamorphosen und Charakterwandlungen durchlaufen hat, mündet er in jene hellere, stellenweise kanonartig verdichtete Wiederkehr des Themas und bildet dadurch die Bogenform des Gesamtwerks nach.

Es ist ein merkwürdiger historischer Zufall, dass in den 1930er-Jahren etliche der bedeutenden Violinkonzerte des 20. Jahrhunderts entstanden. Strawinsky machte 1931 den Auftakt, nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten schrieben Alban Berg 1935, Arnold Schönberg 1936, Béla Bartók 1937/1938, Benjamin Britten, Karl Amadeus Hartmann und Paul Hindemith 1939 ihre Violinkonzerte. Es war eine Dekade, in der sich das Verhältnis des (künstlerischen) Individuums zur Macht und zur gesellschaftlichen Mehrheit prekär und schwierig gestaltete. Die Beziehung des Einzelnen zur Gemeinschaft aber steht in Violinkonzerten noch sinnfälliger zur Disposition als in Werken für Klavier und Orchester.

HABAKUK TRABER



BEETHOVEN VIOLINKONZERT

Das Beethoven Violinkonzert in einer herausragenden Neuaufnahme mit Leonidas Kavakos und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Das ergänzende Septett op. 20 spielt Kavakos mit ausgewählten Mitgliedern des Orchesters, die *Variationen über Volksweisen, op. 105, 107* mit seinem langjährigen Klavierpartner Enrico Pace.



BRAHMS KLAVIERTRIOS MIT YO-YO MA & EMANUEL AX

Die Klaviertrios von Johannes Brahms, eingespielt von einem hervorragenden Trio: den langjährigen Freunden Yo-Yo Ma, Emanuel Ax und Leonidas Kavakos. „Ein kammermusikalische Fest, das so nie gelingen könnte, wenn hier nicht drei solche Teamplayer am Werk wären.“ Rondo



MOZART VIOLINKONZERTE

Die hochgelobte Aufnahme aller Violinkonzerte und der *Sinfonie Nr. 39* von Mozart. „Ganz klar, ruhig und entspannt klingt dieser Mozart ... Kavakos' musikalische Rhetorik wirkt so natürlich und souverän, dass sich unweigerlich das Gefühl einstellt: So muss es sein.“ Fono Forum CD des Monats

Sergej Prokofjew

* 23. April 1891 auf Gut Sonziwka, Gouvernement Jekaterinoslaw
† 5. März 1953 in Moskau

»Ouvertüre über hebräische Themen« op. 34

ENTSTEHUNG

1919 in den USA für das
russische Zimro Ensemble

URAUFFÜHRUNG

2. Februar 1920 in New York mit
Prokofjew am Klavier

BESETZUNG

Klarinette, Streichquartett,
Klavier

DAUER

ca. 10 Minuten

JIDDISCHE WEISEN

Prokofjews »Ouvertüre über hebräische Themen«

Sergej Prokofjew verließ 1918 seine Heimat. In den Wirren der Oktoberrevolution der Sowjetunion suchte er in den Vereinigten Staaten von Amerika sein Glück und feierte zunächst vor allem als Pianist und Solist seiner eigenen Klavierkonzerte Erfolge. In New York traf er auf ehemalige Kommilitonen vom Sankt Petersburger Konservatorium, darunter den Cellisten Iosif Tscherniawsky, der bereits an der Uraufführung der »Skythischen Suite« mitgewirkt hatte, und den Klarinettenisten Simeon Bellison, der später von den New York Philharmonic engagiert wurde. Beide waren Mitglieder des »Zimro Ensemble« – ein Sextett aus Klarinette, Streichquartett und Klavier, welches sich erst wenige Jahre zuvor in der Petersburger »Gesellschaft für jüdische Volksmusik« gegründet hatte. Ihr Ziel war es, die damals noch weitestgehend unbekannte Musik der aschkenasischen Juden in Osteuropa aufzuführen und damit u. a. Geld für ein Konservatorium in Jerusalem zu sammeln. Ihre ausgedehnte und monatelange Konzerttournee führte die Musiker aus Sankt Petersburg über den Norden Russlands, Sibirien, China und Südostasien schließlich in die USA.

Es existieren verschiedene Versionen darüber, von wem der Impuls zur Komposition der »Ouvertüre über hebräische Themen« ausging. In seinen Memoiren erinnert sich Prokofjew: »Sie baten mich, für sie eine Ouvertüre für ihre sechs Instrumente zu schreiben und gaben mir ein Heft, in dem jüdische Melodien aufgezeichnet waren. Ich wollte es zuerst nicht nehmen, weil ich nur eigene Themen zu verwenden pflegte. Ich behielt es aber schließlich, und eines Abends blätterte ich dieses Heft einmal durch, suchte einige schöne Themen heraus, begann am Flügel zu improvisieren und bemerkte plötzlich, dass unversehens einige Passagen ausgearbeitet waren und sich zusammenfügten. Um sie in ihre definitive Form zu bringen, brauchte es noch zehn Tage.« Das Werk wurde am 2. Februar 1920 im New Yorker Bohemian Club erstmals aufgeführt. Danach gehörte es zum festen Repertoire des Zimro Ensemble und erklang auf allen weiteren Gastspielen in den USA.

Zwei »jiddische« Hauptthemen prägen Prokofjews »Ouvertüre«: Das erste, eingeführt von der Klarinette, scheint einer tänzerischen Hochzeitsweise entlehnt; das zweite wird vom Violoncello vorgestellt und stammt aus »Zayt gezunterheyt mayne libe eltern« – einem Lied, in dem die Braut nach der Hochzeit Abschied von ihren Eltern nimmt.

FELICITAS BÖHM



Dmitri Schostakowitsch

* 25. September 1906 in Sankt Petersburg

† 9. August 1975 in Moskau

Symphonie Nr. 6 h-Moll op. 54

1. Largo – Poco più mosso e poco rubato –
Moderato – Sostenuto – Largo

2. Allegro

3. Presto

ENTSTEHUNG

1939

URAUFFÜHRUNG

5. November 1939 in Leningrad durch die Leningrader Philharmoniker unter der Leitung von Jewgeni Mrawinski.

BESETZUNG

Piccoloflöte, 2 Flöten,
2 Oboen, Englischhorn,
3 Klarinetten (3. auch Es-Klarinette), Bassklarinette, 3 Fagotte (3. auch Kontrafagott), 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagzeug, Celesta, Harfe, Streicher

DAUER

ca. 32 Minuten

SOZIALISTISCHER SURREALISMUS

Schostakowitschs Sechste Symphonie

Die Uraufführung von Dmitri Schostakowitschs fünfter Symphonie am 21. November 1937 im damaligen Leningrad wurde eine ähnliche Sensation wie die elf Jahre zuvor erfolgte Premiere seines symphonischen Erstlings: »Die elektrisierende Kraft der Musik«, schrieb der Schauspieler und Schriftsteller Aleksandr Nikolajewitsch Glumow über das Ereignis, »führte dazu, dass schließlich alle aufstanden. Als der Beifallssturm die Säulen des Philharmoniesaales erzittern ließ, hob [der Dirigent Jewgeni Mrawinski die Partitur hoch, um damit deutlich zu machen, dass diese Ovationen nicht ihm und nicht dem Orchester gebührten, sondern dem Schöpfer dieser Musik – Schostakowitsch.« Dieser erneute Erfolg Schostakowitschs war allerdings unter völlig anderen Voraussetzungen zustande gekommen, da sich in den Jahren zwischen den beiden Premieren das politisch-kulturelle Klima in der Sowjetunion radikal gewandelt hatte. Wie Isaak Babel, Ossip Mandelstam oder Wsjewolod Meyerhold war Schostakowitsch zur politischen Unperson geworden, weshalb Johann Admoni, der sich als einer der Direktoren des Leningrader Konservatoriums an der Uraufführung der fünften Symphonie beteiligt hatte, hinter dem Publikumserfolg den »Protest der Intelligenzija« vermutete – soweit man diese »noch nicht vernichtet, das heißt verbannt oder hingerichtet« hatte.

Nach vielen gefeierten Aufführungen von Schostakowitschs Oper »Lady Macbeth von Mzensk« war vor Entstehung der fünften Symphonie am 28. Januar 1936 in der *Prawda* die verheerende Kritik »Chaos statt Musik« erschienen, gefolgt von einem weiteren Verriss über sein Ballett »Der helle Bach« (»Heuchelei als Ballett«). »Der Artikel auf der dritten



Prawda-Seite veränderte ein für allemal meine ganze Existenz«, heißt es in den von Solomon Wolkow herausgegebenen Memoiren Schostakowitschs. »Zwei solche Attacken, getarnt als redaktionelle Artikel der *Prawda* innerhalb von zehn Tagen – das war für einen einzigen Menschen zu viel. Jetzt wusste jeder, dass ich daran glauben musste. Und die Erwartung dieses – jedenfalls für mich bemerkenswerten – Ereignisses, hat mich seitdem nicht mehr verlassen. Das Etikett ›Volksfeind‹ blieb für immer an mir kleben. Ich brauche ja nicht zu erklären, was dieses Etikett in der damaligen Zeit bedeutete.«

Schostakowitschs Angst war berechtigt. Aus seinem engstem Freundeskreis fielen ebenso General Michail Tuchatschewski wegen angeblicher »hoch- und landesverräterischer Verbindung zu einer faschistisch ausländischen Macht« dem stalinistischen Staatsterror zum Opfer wie der Komponist und Konservatoriumsprofessor Nikolaj Schiljajew: Tuchatschewski wurde am 11. Juni 1937 auf dem Hof des berühmten Lubljanka-Gefängnisses hingerichtet, Schiljajew, dessen Schicksal bis heute nicht aufgeklärt werden konnte, verschwand spurlos. Schostakowitsch hatte ihn kurz vorher ein letztes Mal getroffen und ihm bei dieser Begegnung drei Sätze aus seiner fünften Symphonie vorgespielt. Dass der Komponist selbst diese Zeit unter schwerstem psychischen Druck überlebte, erschien ihm später wie ein Wunder. Der ungarische Schriftsteller Ervin Sinkó schrieb bereits am 17. Februar 1936 in sein Moskauer Tagebuch: »Babel erzählt, dass Schostakowitsch Selbstmord begehen wollte.«

Schostakowitsch entging Lagerhaft oder Tod letztlich wohl nur deshalb, weil die nach einem »Staatskomponisten« suchende politische Führung ihm das Schreiben von Werken nach den Maximen des »Sozialistischen Realismus« mit den Forderungen nach »Parteilichkeit«, »Volksverbundenheit« sowie einer »wahrhaften, historisch konkreten Darstellung der Wirklichkeit« auf einem repräsentativen Niveau zutraute. Auf Druck des totalitären Systems hatte er die Uraufführung seiner gesellschaftlich »nutzlosen« vierten Symphonie abgesagt, um sich stattdessen auf das Schreiben die Massen bewegender Filmmusiken zu stürzen. Mit der Fünften war ihm Gelegenheit gegeben worden, seine Fähigkeiten auch auf symphonischem Gebiet unter Beweis zu stellen, weshalb das Werk zur »praktische[n] schöpferische[n] Antwort eines sowjetischen Künstlers auf eine berechtigte Kritik« wurde. So lautete die offizielle Formulierung, die Schostakowitsch in einem selbst veröffentlichten Artikel in der Parteizeitung *Wetschernaja Moskwa* wörtlich übernahm. Tatsächlich fanden die Machthaber in der Fünften in hohem Maß »Sozialismus« und »Realismus«, so dass Schostakowitsch rehabilitiert wurde. Aufgeführt wurde das Werk nach seiner gefeierten Premiere allerdings



Dmitri Schostakowitsch, um 1941

selten, weshalb Schostakowitsch zwecks Ernährung seiner wachsenden Familie gezwungen war, weitere Musik zu Filmen (die meisten mit Propagandacharakter) zu schreiben. Was er selbst über die politischen Vorgänge seiner Zeit dachte, ist nicht bekannt. »Wir nahmen ja alle teil an der großen Verschwörung des Schweigens«, so Ilja Ehrenburg in seinen Memoiren »Menschen, Jahre, Leben«. »Keiner weiß, wie einsam wir in jenen Jahren waren.«

Am 20. September 1938 erschien schließlich in der *Literaturnaja gazeta* eine Pressenotiz, dass Schostakowitsch an einer neuen Chor-symphonie arbeite, die dem Gedächtnis Lenins gewidmet sei und auf Wladimir Majakowskis Poem »Wladimir Iljitsch Lenin« beruhen sollte (das bereits der mit Schostakowitsch befreundete Komponist Wissarion Jakowlewitsch Schebalin für seine »Dramatische Symphonie« op. 16 verwendet hatte), sowie auf Versen der damals populären kaukasischen Volksdichter Suleiman Stalski und Dschambul Dschabajew. Das Werk ließ allerdings ungewöhnlich lange auf sich warten und entpuppte sich, als es im Oktober 1939 endlich vorlag, nicht als die angekündigte Monumentalsymphonie. Stattdessen: keine vier Sätze, kein Sonatensatz, keine gewohnte Satzabfolge von abwechselnd schnellen und langsamen Sätzen und vor allem keine emphatischen Chöre im Gedenken Lenins. Bei der Leningrader Uraufführung am 5. November 1939 verblüffte Schostakowitsch die Zeitgenossen mit einem dreisätzigen instrumentalen Werk von einer knappen halben Stunde Aufführungsdauer. Eingeleitet wird es von einem rund zwanzigminütigen Largo, während die immer schnelleren Folgesätze Allegro und Presto nur wenig mehr als fünf Minuten beanspruchen. Dennoch war das Publikum an diesem Abend so begeistert, dass sich der Dirigent Jewgeni Mrawinski zur Wiederholung des Presto-Finales gezwungen sah. Zahlreiche Kritiker bezeichneter das Werk hingegen als »kopflös«, was – gemessen an der Beethoven-Tradition – nicht verkehrt und mit Sicherheit kein Zufall war. Gemäß der symphonischen Tradition ist der einleitende Sonatensatz mit seiner dramatischen Ausgestaltung zwischen erstem und zweiten Thema nämlich jener Ort, an dem auf musikalisch-thematischer Ebene mit These und Antithese Konflikte formuliert, ausgetragen und gelöst werden. Schostakowitschs sehr ungewöhnlicher, aber bewusst gewählter Verzicht hierauf scheint auf die Historie seiner Zeit zu verweisen, in der vernunftgeleitetes (auch musikalisches) Argumentieren keinen Sinn mehr hatte: Antithesen bzw. Widerspruch wurden im Stalinismus nicht geduldet.

Vor diesem Hintergrund hat der Umstand, dass in dem trauer-verhangenen Eröffnungs-Largo das erste Thema keine definitive Gestalt annimmt, große Bedeutung (es besteht aus drei Motiven, die immer in anderer Kombination erklingen). Aus dem Fehlen des sonatensatzmä-

ßigen Themendualismus resultiert, dass es in diesem dreiteiligen Satz keine konstruktive Auseinandersetzung mehr gibt. Stattdessen formuliert die Musik unlösbare Widersprüche und gibt, statt dramatischer Entwicklung, nur noch elementare Tragik wieder. Dramaturgisch läuft dieses Largo einem Höhepunkt entgegen, zieht sich dann aber in unheimliches Schweigen zurück: Schattenhafte Trillerketten und dumpfe, repetierte Trauermarschrhythmen bilden in der zentrale Episode in der Satzmitte den Hintergrund für ziellos schweifende Monologe einzelner Blasinstrumente. Sie wird von einer mäandernden Arabeske zweier Flöten eingeleitet, die Schostakowitsch so eingesetzt hat, als spiele nur ein einziges Instrument. Die Orchesterbegleitung ist auf einen geräuschhaften Orgelpunkt in tiefer Lage reduziert. Die Figurationen mit übermäßigen und verminderten Intervallen geben der Flötenlinie einen orientalischen Einschlag, der möglicherweise von den beiden nicht-russischen Volksdichtern herrühren mag – vorausgesetzt, dass sich Schostakowitsch tatsächlich je mit einem Lenin-Projekt beschäftigte. Musikhistorischer Bezugspunkt dieses ätherischen Instrumentalrezitativs ist der letzte Satz aus Gustav Mahlers »Lied von der Erde«, der für Schostakowitsch laut der Überlieferung seines Schülers Edison Denissow »das Genialste« war, »was in der Musikgeschichte je geschaffen wurde«. Schostakowitsch zitiert fast notengetreu den von Mahler in fragile Klänge gefassten Abschied in den Tod, bei dem er von Hans Bethge nachgedichtete Zeilen Li Tai-Pos vertonte: »Es wehet kühl im Schatten meiner Fichten. Ich stehe hier und harre meines Freundes. Ich harre sein zum letzten Lebewohl«. Eine verkürzte Wiederaufnahme des A-Teils bringt zwar Entspannung, doch keine Lösung, denn die Trauermarschrhythmen behalten das letzte Wort.

Die melancholische Stimmung kippt mit dem sich anschließenden Allegretto, ein dreiteiliges Scherzo voller Kontraste und kontrapunktischer Effekte, das in übermütiger Munterkeit an die Possen Petruschkas und Till Eulenspiegels erinnert. Der burleske Beginn wird allerdings bald durch obsessive Tonwiederholungen ins Bedrohliche gewendet, bevor sich unter wildem Stampfen das Unausweichliche nähert. Nach gewaltiger Klangeruption mit martialischen Trommel- und Paukenostinati samt Tamtamschlag erklingt ein weiteres Mal die sorglose Musik des Anfangs, ohne jedoch zum alten Schwung zurückzufinden. Verstört und zurückgenommen klingt der Satz aus, bis ein aufwärtsgerichtetes Glissando, bei dem die Musik ins Nichts zu entschwinden scheint, für einen fragilen Abschluss sorgt.

Die ironisierende Galopp-Melodik und der ebenso brachiale wie bewusst triviale Trubel des Finales durchbricht anschließend alle Gesetze »seriöser« Schlusssätze. Die jagenden Rhythmen erinnern an groteske Episoden aus Schostakowitschs früheren Werken und klingen



bald nach Rossinis »Wilhelm Tell«, bald nach Jacques Offenbach. Wie im vorangegangenen Scherzo schlägt im vom schweren Stampfen der Bässe eingeleiteten Mittelteil die Stimmung ins Bedrohliche um, wengleich der wilde Tanz hier nicht in gleicher Weise aus dem Ruder läuft. Nach kurzem Einhalt setzt die Musik zum Endspurt an: mit einer überproportional umfangreichen, durchgehend im Forte stehenden Coda des vollen Orchesters, die – sich ihres applaustreibenden Effekts voll und ganz bewusst – den Ausdruck einer wirbelnden Zirkusmusik annimmt: eine sarkastische Persiflage auf das Verlangen der sowjetischen Kulturbürokratie nach »Volkverbundenheit« und positiver Sicht der Wirklichkeit. Den Machthabern blieb der groteske Charakter des überdrehten Durchschlusses offenbar verborgen, wengleich man die dreisätzig Anlage weiterhin kritisierte. Rund zweieinhalb Jahre später wurde die in der gesamten Sowjetunion im Radio übertragenen Premiere von Schostakowitschs »Leningrader Symphonie« zu einem nationalen Ereignis. Schostakowitsch erhielt den Stalin-Preis und war zeitweilig vollständig rehabilitiert.

HARALD HODEIGE

4:3 Kammer Musik Neu 07.–10.11.2019

Ragnar Kjartansson
Rebecca Saunders
Alexander Schubert
Komponistenklasse
Dresden u.a.

HELLERAU

Europäisches
Zentrum der Künste
European
Centre for the Arts

hellerau.org

 Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

**Produktions
häuser**



3. Symphoniekonzert 2019 | 2020

Orchesterbesetzung



1. Violinen

Roland Straumer / 1. Konzertmeister
Thomas Meining
Jörg Faßmann
Tibor Gyenge
Robert Lis
Barbara Meining
Susanne Branny
Wieland Heinze
Anett Baumann
Roland Knauth
Sae Shimabara
Franz Schubert
Renate Peuckert
Ludovica Nardone
Seika Koike**
Lenka Matejčáková*

2. Violinen

Reinhard Krauß / Konzertmeister
Matthias Meißner
Annette Thiem
Kay Mitzscherling
Jens Metzner
Ulrike Scobel
Beate Prasse
Alexander Ernst
Emanuel Held
Martin Fraustadt
Paige Kearl
Yukiko Inose
Ami Yumoto
Michail Kanatidis**

Bratschen

Florian Richter / Solo
Andreas Schreiber
Anya Dambeck
Uwe Jahn
Zsuzsanna Schmidt-Antal
Susanne Neuhaus
Milan Likař
Luke Turrell
Christina Hanspach
Sae Ito**
Tilman Baubkus*
Thomas Liebmann*

Violoncelli

Friedwart Christian Dittmann / Solo
Simon Kalbhenn / Solo
Tom Höhnerbach
Martin Jungnickel
Uwe Kroggel
Bernward Gruner
Jakob Andert
Natalia Costiuc
Bruno Borralhinho*
Hans-Ludwig Raatz*

Kontrabässe

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

Flöten

Andreas Kißling / Solo
Jens-Jörg Becker
Beatriz Soares**

Oboen

Céline Moinet / Solo
Michael Hertel*
Michael Goldammer

Klarinetten

Wolfram Große / Solo
Dietmar Hedrich
Jan Seifert
Christian Dollfuß

Fagotte

Joachim Hans / Solo
Erik Reike
Andreas Börtitz

Hörner

Erich Markwart / Solo
Andreas Langosch
Miklós Takács
Marie-Luise Kahle

Trompeten

Mathias Schmutzler / Solo
Volker Stegmann
Henrike Genieser**

Posaunen

Nicolas Naudot / Solo
Kristof Lehmgrübner*
Christoph Auerbach

Tuba

Jens-Peter Erbe / Solo

Pauken

Thomas Käßler / Solo

Schlagzeug

Christian Langer
Simon Etzold
Jürgen May
Dirk Reinhold
Stefan Seidl

Harfe

Johanna Schellenberger*

Celesta

Jobst Schneiderat

* als Gast

** als Akademist



GYÖRGY LIGETI LE GRAND MACABRE

Semperoper

Dresden

Premiere 3. November 2019

Vorstellungen 7., 13., 26. & 28. November 2019

ML: Wellber / I: Bieito

Mit: Baggio, von Bennigsen, A. Müller, Ainslie, Olsen, Vermillion, Siegel,
Marquardt, Schreyer-Morlock, Lim, Brühl, Pegram, Henneberg
Sächsischer Staatsoperchor Dresden, Sächsische Staatskapelle Dresden
Dresdner Erstaufführung

Partner der Semperoper und der
Staatskapelle Dresden
VOLKSWAGEN
LETTENDELSCHAFT

semperoper.de

Mit freundlicher Unterstützung der Stiftung Semperoper – Förderstiftung
Bild: Gerhard Richter



Semperoper
Dresden

Änderungen vorbehalten. Bildmotiv: © Gerhard Richter 2019 (1/10/2019)

Vorschau

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«

4. Symphoniekonzert

SONNTAG 10.11.19 11 UHR

MONTAG 11.11.19 20 UHR

DIENSTAG 12.11.19 20 UHR

SEMPEROPER DRESDEN

David Robertson Dirigent

Elena Zhidkova Sopran (Judith)

Matthias Goerne Bariton (Herzog Blaubart)

Aribert Reimann

Neun Stücke für Orchester

Béla Bartók

»Herzog Blaubarts Burg«

Oper in einem Akt (konzertant)





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
 © Oktober 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

Die Einführungstexte von Habakuk Traber,
 Felicitas Böhm und Harald Hodeige sind
 Originalbeiträge für dieses Programmheft.

BILDNACHWEISE

Matthias Creutziger (S. 5); Marco Borggreve
 (S. 7); Solomon Volkow, Stalin und Schostako-
 witsch. Der Diktator und der Künstler, Berlin
 2004 (S. 19)

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

N.N.
 Orchesterdirektor

Dennis Gerlach
 Konzertdramaturg,
 Künstlerische Planung

N.N.
 Programmheftredaktion,
 Konzerteinführungen

Felicitas Böhm
 Presse und Marketing

Alexandra MacDonald
 Assistentin der Orchesterdirektion

Cornelia Ameling
 Orchesterdisponentin

Matthias Gries
 Orchesterinspizient

Steffen Tietz
Golo Leuschke
Wolfgang Preiß
Stefan Other
 Orchesterwarte

Agnes Thiel
Vincent Marbach
 Notenbibliothek



ARIBERT REIMANN
 Capell-Compositeur 2019/2020
 der Sächsischen Staatskapelle Dresden

Sonntag, 10. November 2019, 11 Uhr
 Montag, 11. November 2019, 20 Uhr
 Dienstag, 12. November 2019, 20 Uhr
 Semperoper

4. SYMPHONIEKONZERT

David Robertson DIRIGENT
 Elena Zhidkova JUDITH
 Matthias Goerne HERZOG BLAUBART
 Sächsische Staatskapelle Dresden

Aribert Reimann
Neun Stücke für Orchester

Béla Bartók
*»Herzog Blaubarts Burg«
 (Oper konzertant)*

Dienstag, 19. November 2019, 19 Uhr
 Festspielhaus Hellerau

PORTRÄTKONZERT
 des Capell-Compositeurs
 Aribert Reimann

kapelle 21 – Musikerinnen und Musiker
 der Sächsischen Staatskapelle Dresden
*Werke von Aribert Reimann,
 Felix Mendelssohn Bartholdy,
 Robert Schumann und Franz Schubert*

www.staatskapelle-dresden.de

Partner der Staatskapelle Dresden
VOLKSWAGEN
AKTIENGESELLSCHAFT



WWW.STAATSKAPELLE-DRESDEN.DE

Partner der Staatskapelle Dresden

VOLKSWAGEN

AKTIENGESELLSCHAFT