

3. SINFONIEKONZERT



KLANG
RAUSCH

Maurice Ravel
Claude Debussy
Alexander Zemlinsky

24. NOVEMBER 2019, 17:00 UHR
25. NOVEMBER 2019, 19:30 UHR
OPERNHAUS

STAATSORCHESTER
HANNOVER

Maurice Ravel (1875–1937)

Menuet antique (1895/1929)

Claude Debussy (1862–1918)

La Mer (1903–1905)

Drei sinfonische Skizzen für Orchester

1. De l'aube à midi sur la mer (Vom Morgengrauen bis zum Mittag auf dem Meer)
2. Jeux de vagues (Spiel der Wellen)
3. Dialogue du vent et de la mer (Dialog zwischen Wind und Meer)

– Pause –

Alexander Zemlinsky (1871–1942)

Lyrische Sinfonie op. 18 (1922/23)

in sieben Gesängen nach Gedichten von Rabindranath Tagore
für Orchester, eine Sopran- und eine Baritonstimme

1. Ich bin friedlos, ich bin durstig nach fernen Dingen (Langsam)
2. Mutter, der junge Prinz muss an unsrer Türe vorbeikommen (Lebhaft)
3. Du bist die Abendwolke (Sehr ruhig und mit innigem, ernstem Ausdruck – Adagio)
 4. Sprich zu mir Geliebter (Langsam)
5. Befrei mich von den Banden deiner Süße, Lieb! (Feurig und kraftvoll)
 6. Vollende denn das letzte Lied (Andante)
 7. Friede, mein Herz (Molto Adagio)

HANNOVERSCHE ERSTAUFFÜHRUNG

Niedersächsisches Staatsorchester Hannover

SOLIST*IN **Aga Mikolaj (Sopran), Michael Kupfer-Radecky (Bariton)**

DIRIGENT **Jordan de Souza**

KONZERT AUF EINEN BLICK

Um 1900 wurden die Orchesterbesetzungen groß und größer, die Klänge rauschhafter, die Inhalte exotischer. Drei Werke des Fin de Siècle stehen heute auf dem Programm. Mit Maurice Ravels *Menuet antique* erklingt ein historischer Tanz, gekleidet in ein klanglich verführerisches Orchestergewand. In Claude Debussys sinfonischen Skizzen *La Mer* verwandelt sich die Natur selbst in Musik: das Orchester murmelt, wogt und rauscht, glitzert, gleißt und blendet, um das Spiel der Wellen und den Dialog von Wind und Meer hörbar zu machen.

Die menschliche Liebe fasst Alexander Zemlinsky in seiner *Lyrischen Sinfonie* in Töne. Betörend expressiv beschwört er den Klangrausch der Jahrhundertwende, mit der Vertonung von Gedichten des Bengalen Rabindranath Tagore, im Wechsel von Männer- und Frauenstimme. Die sieben Orchesterlieder verbinden sich zu einem sinfonischen Musikdrama über die Liebe – über Sehnsucht und Traum, Leidenschaft und Überschwang, Trennung und Entsagung bis zur asketisch verklärten Einsamkeit.

KLANGWELTEN

Dirigent Jordan de Souza im Gespräch mit
Dramaturgin Swantje Köhnecke

Sie haben auf dem Programm des heutigen Konzerts Werke von Maurice Ravel, Claude Debussy und Alexander Zemlinsky zusammengestellt. Was verbindet die drei für Sie?

Jordan de Souza Es sind drei Meister, jeder mit einem persönlichen Sinn für das Exotische, mit außergewöhnlichem handwerklichem Können und grenzenloser Vorstellungskraft. Sie sind drei einzigartige Stimmen mit ihren je eigenen Klangwelten, und alle drei eröffnen uns das Reich der Träume mit Klarheit.

Das *Menuet antique* von Ravel ist ein frühes Klavierwerk, das erst 30 Jahre später von ihm selbst orchestriert wurde. Es füllt die alte Form mit neuer Farbe. Wie würden Sie diese Beziehung beschreiben?

Ravel hat eine einzigartige Fähigkeit, alte Formen mit neuem Leben zu füllen. Wie bei vielen Komponisten vor ihm gehörte das intensive Studium der Alten Musik zu seiner Entwicklung – obwohl die Ergebnisse nie akademisch wirkten. Ravel schließt diese Formen für uns auf, erschafft Reflexionen und Umformungen voller Fantasie und Zauber. Durch technische Mittel wie modale Harmonik und alten Tanzformen bekommt seine Musik eine archaische, zeitlose Qualität, die vertraut und zugleich bemerkenswert unverbraucht wirkt.

Ravel und Debussy werden in der Musikgeschichte als Komponisten des französischen Impressionismus eingeordnet. Finden Sie das zutreffend?

Der Begriff „Impressionismus“ ist im Zusammenhang mit Musik kompliziert und wurde zu Beginn sogar gegen Debussy verwendet, um sich über seine Musik lustig zu machen. Ich verstehe die oberflächliche Verbindung zum Impressionismus in der Kunst, weil ihre Neuartigkeit vergleichbar ist: zum ersten Mal ein Monet-Gemälde zu sehen oder Debussys revolutionäre Partituren wie *Prélude à l'après-midi d'un faune* oder *La Mer* zu erleben. Aber ich betrachte Ravel eher als Illusionisten und Debussy eher als Symbolisten. Ravel zeichnet klare Linien, sein Werk gleich dem Blick in die Werkstatt eines Uhrmachers. Debussy hingegen beschreibt eine poetische Welt mit Schatten und Geheimnissen, kontrastiert mit Träumen und Sonnenlicht. Beide Komponisten gehen weit über die engen Grenzen des „Impressionismus“ hinaus.

Debussy selbst wollte seine Musik nicht in die Kategorie irgendeines „-ismus“ gepresst wissen. Jenseits der Schubladen: Wie würden Sie die Verbindung von Kunst und Natur in diesem Werk beschreiben?

Debussy fordert die Vorstellungskraft auf eine neue Art und Weise heraus und eröffnet der geheimnisvollen Verbindung von Natur und Musik neue Dimensionen. Er schrieb *La Mer* auf der Höhe seiner Schaffenskraft, und der Debussysche Geist ist durch und durch fließend und raffiniert und entdeckt neue Möglichkeiten für das Orchester.

Wenn Sie die Orchestration, die Klangfarben von Debussy und Zemlinsky vergleichen, wo sehen Sie die Unterschiede?

Alle drei Komponisten sind sehr fantasievolle und erfahrene Orchestratoren, aber Debussy und Ravel vertreten die Transparenz und Reinheit des französischen Klangideals, während Zemlinsky eher in der Wagnerschen Tradition steht. Er mischt neue Farben im Orchester und verdichtet die Partitur zu einem Dickicht voller Kontrapunkte, die alle nach Aufmerksamkeit streben. Debussy lichtet die Masse des vollen Orchesters, versucht Farben zu isolieren und einen reinen Klang zu finden, einen reichen, aber schmalen Klang. Zemlinskys Musik verkörpert stärker eine emotionale Vielfalt, überbordend vor Inspiration und musikalischen Ideen. Deshalb sind seine Partituren dichter und benötigen besondere Sorgfalt, um Transparenz zu erhalten. Ich glaube, dass uns Debussy in vielerlei Hinsicht lehrt, wie ein Werk wie die *Lyrische Sinfonie* von Zemlinsky zu hören ist: indem man die Kräfte mit Linearität und Nuance ausbalanciert. Wenn Zemlinsky das Ende einer Tradition repräsentiert, steht Debussy für den Anfang der Modernität.

Als Zemlinsky 1922/23 die *Lyrische Sinfonie* schrieb, wirkte sie auf die Zeitgenoss*innen

mit ihrem berausenden Fin-de-Siècle-Klang geradezu altmodisch. Auch steht sie bis heute im Schatten von Mahlers *Lied von der Erde*.

Zemlinsky lebte in nahezu jeder Hinsicht im Schatten von Gustav Mahler! Er hatte sogar eine romantische Beziehung zu Alma Schindler, bevor sie Mahlers Frau wurde. Beide waren führende Dirigenten ihrer Zeit, doch Zemlinsky musste Wien in Richtung Prag verlassen, um dort erfolgreich zu werden. Mahlers *Lied von der Erde* war definitiv eine Inspiration für Zemlinskys *Lyrische Sinfonie*, aber jenseits der oberflächlichen Ähnlichkeiten – eine exotische Dichtung als sinfonisches Werk mit zwei Vokalsolisten zu vertonen – fällt es doch schwer, eine Verbindung zu finden. Zemlinskys durchkomponierte „Via crucis“ ist eher eine Fusion von Oper und Sinfonie, die durch das Liebesdrama ein komplexes inneres Leben entwickelt. Keines seiner Werke umfasst ein so weites Spektrum an Emotionen, von ekstatischer Erregung bis zu tiefer Ruhe.

Wie würden Sie jemandem die *Lyrische Sinfonie* beschreiben, der Zemlinskys Musik noch nie gehört hat?

„Indischer Exotismus trifft auf wienerische Opulenz“ – diese Beschreibung habe ich mal gehört, und sie trifft es ganz gut. Zemlinsky wurde vom bengalischen Dichter Tagore inspiriert, und von all den Facetten dieser wundervollen Dichtung sind es die Sinnlichkeit und erotische Mystik, die die orchestrale Palette der *Lyrischen Sinfonie* bestimmen. Zemlinsky findet eine intensive Intimität in diesem Werk, in dem „Momente zu Stunden werden und Stunden zu Momenten“ (Tagore).

Man hat
viel zu sehr
das Schreiben
im Auge,
man macht
Musik für
das Papier,
dabei ist sie für
die Ohren
bestimmt!

Claude Debussy



Maurice Ravel

MAURICE RAVEL

* 7. März 1875 in Ciboure

† 28. Dezember 1937 in Paris

Menuet antique

ENTSTEHUNG

als Klavierwerk im November 1895, Orchestration 1929

URAUFFÜHRUNG

Klavierfassung: nach einer Aufführung im privaten Rahmen im Januar 1898
Uraufführung am 18. April 1898 durch Ricardo Viñes in der Salle Érard in Paris;

Orchesterfassung: 11. Januar 1930 in den Concerts Lamoureux
unter der Leitung von Maurice Ravel

BESETZUNG

2 Flöten, Piccolo, 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 2 Fagotte,
Kontrafagott – 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba – Pauken – Harfe – Streicher

DAUER

ca. 7 Minuten

ANTIK UND MODERN

Debussy, Ravel und das *Menuet antique*

Maurice Ravel und Claude Debussy, diese beiden Komponisten stehen nicht nur heute gemeinsam in einer Konzerthälfte auf dem Programm. Sie werden auch in der Musikgeschichtsschreibung gern in einem Atemzug genannt: als die beiden Komponisten, die die französische Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts neu belebt und emanzipiert haben. Emanzipiert von der allgegenwärtigen deutschen (Wagner!) und italienischen Übermacht in Opernhäusern und Konzertsälen.

Auf den ersten Blick fallen tatsächlich viele Gemeinsamkeiten ins Auge: Debussy und Ravel stammen beide nicht aus Musikerfamilien. Beide studierten zunächst Klavier am Conservatoire in Paris, der zentralen musikalischen Ausbildungsstätte in der Hauptstadt; beide nahmen als junge Komponisten am wichtigsten französischen Kompositionswettbewerb „Prix de Rome“ teil – Debussy 1884 im zweiten Anlauf erfolgreich, Ravel fünf Mal ohne Auszeichnung. Auf der Suche nach musikalischen Vorbildern waren beide fasziniert von außereuropäischer Musik und Jazz. Beide liebten spanische Musik und ließen sie in ihre Werke einfließen – der Baske Ravel etwa in der *Rapsodie espagnole* für Orchester oder seinem Einakter *L'Heure espa-*

gnole, Debussy in *Ibéria*, dem Mittelsatz seiner *Images* für Orchester. Beide hatten eine große Affinität zur Musik von Modest Mussorgski – Debussy studierte die Partitur *Boris Godunow* und begleitete die Proben der Erstaufführung in Paris; Ravel orchestrierte die *Bilder einer Ausstellung* und erstellte zusammen mit Igor Strawinsky eine Bearbeitung von Mussorgskis unvollendeter Oper *Chowanschtschina*.

Ihre literarischen Vorlieben waren so übereinstimmend, dass 1913 sie unabhängig voneinander dieselben drei Gedichte von Stéphane Mallarmé vertonten – was in einem Urheberrechtsstreit gipfelte, weil Ravel sich die Rechte der Erben des Dichters zuerst eingeholt hatte ... Und schließlich waren auch ihre Ansichten über das Komponieren ähnlich, die sie nicht in theoretischen Abhandlungen, sondern essayistisch pointierten Kurztexten festhielten. Debussy und Ravel waren gleichermaßen kritisch gegenüber einer Fixierung auf die handwerkliche Komponente des Komponierens: „Man misst dem Tonsatz, der Form und dem Handwerk zu große Wichtigkeit bei!“, formulierte Debussy, und Ravel noch zugespitzter: „In der Kunst kann das Handwerk im absoluten Sinne des Wortes nicht existieren.“

Jenseits all dieser Gemeinsamkeiten aber entwickelte der 13 Jahre jüngere Ravel eine frühe Eigenständigkeit. Während Debussy lange zwischen zwei Stühlen saß – seiner Bewunderung für Wagner und dessen Ablehnung in den musikakademischen Zirkeln Frankreichs – fand Ravel wesentlich unproblematischer zu seiner eigenen musikalischen Sprache. Dabei orientierte er sich auch an älteren französischen Komponisten – neben Debussy vor allem an Erik Satie mit dessen minimalistischen Einfachheit und dessen skurrilem Humor. Ravel prägte einen Stil von raffiniertem Ästhetizismus, luzider Klarheit und ironischer Distanz. Ließ Debussy sich von der „wahren“ Natur inspirieren (siehe den Text zu *La Mer*, Seite 15), faszinierten Ravel Mechanik und Maskierungen von Natur und Gefühl. Stellvertretend dafür sei sein berühmtestes Orchesterstück genannt, der *Boléro* – ein Meisterwerk der Konstruktion! Auch dem **Menuet antique** ist eine gewisse konstruierte Künstlichkeit nicht abzuspüren. In der Fassung für Klavier ist es Ravels erste veröffentlichte Komposition, entstanden 1895, in dem Jahr, als er das Conservatoire als Pianist ohne Abschluss verließ. Über 30 Jahre später, als erfahrener Komponist und Orches-

trator, wandte er sich dem kurzen Werk wieder zu, um es zu instrumentieren – danach schrieb er nur noch seine beiden Klavierkonzerte.

Im *Menuet antique* verbinden sich Ravels Liebe zum Tanz (der wir Ballettpartituren wie *Daphnis et Chloé*, *La Valse* oder eben den *Boléro* verdanken) mit seiner Affinität zur Alten Musik. So sind die Rhythmik, der melodische Gestus und viele harmonischen Figuren dem 18. Jahrhundert entlehnt, doch immer wieder weitet Ravel die historische Form aus. Das Orchester ist mit Harfe und großem Bläserapparat samt Sonderinstrumenten üppiger und farbenreicher als der Klangkörper der Klassik besetzt, und schon der erste dissonante Akkord lässt erkennen, dass wir im 20. Jahrhundert sind. Ebenso die melodische Linie im Horn (das erst mit der Ventilmechanik ab 1850 überhaupt zum Melodieinstrument wurde), das tiefe Holzbläser-Register mit Klarinetten und die klangliche Auffächerung von durchsichtigen Mixturen bis zum großen Tutti – Ravel vereinigt in dieser Miniatur „antike“ (hier im Sinne von: altertümliche) äußere Form und modernen Inhalt.

Claude Debussy



CLAUDE DEBUSSY

* 22. August 1862 in Saint-Germain-en-Laye

† 25. März 1918 in Paris

La Mer

Drei sinfonische Skizzen für Orchester

ENTSTEHUNG

ab August 1903 in Bichain (Bourgogne), im Sommer 1904 auf der Kanalinsel Jersey;

Fertigstellung: 5. März 1905 in Paris

URAUFFÜHRUNG

10. Oktober 1905 durch das Orchestre Lamoureux in Paris, Dirigent: Camille Chevillard

BESETZUNG

2 Flöten, Piccolo, 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten, 3 Fagotte, Kontrafagott –
4 Hörner, 3 Trompeten, 2 Kornette, 3 Posaunen, Tuba – Pauken, Große Trommel,
Becken, Triangel, Tamtam, Glockenspiel – Celesta, 2 Harfen – Streicher

DAUER

ca. 25 Minuten

„DAS MEER WAR GUT ZU MIR“

Zu Claude Debussys *La Mer*

Das Meer fasziniert den Menschen schon immer. Am Meer öffnet sich der Blick bis zum Horizont, den man lange für das Ende der Welt hielt. Das Meer kann für den Menschen vieles sein, romantischer Sehnsuchtsort, harte Arbeitswelt und existenzielle Urgewalt. Und das Meer ist immer anders. Seine Farbe: blau, grün, grau oder schwarz. Seine Oberfläche: spiegelglatt, leicht gekräuselt, wellig mit Schaumkronen oder in hohen Wogen aufgetürmt. Sein Klang: absolut still, leise blubbernd, einförmig rauschend oder ohrenbetäubend brausend. Oder ganz anders. Und so ist das Meer auch ein Motiv für Künstler aller Genres – seien es die Meerbilder von

William Turner bis Gerhard Richter oder aktuelle Kunstwerke über das Meer als Fluchtzone bei der diesjährigen Biennale in Venedig, seien es Bücher der Weltliteratur wie *Moby Dick* oder *Der alte Mann und das Meer*, seien es sentimentale Shantys oder Charles Trenets Chanson *La Mer*, oder Heinrich Heines Gedicht vom lang und bang seufzenden Fräulein am Meere, das die romantische Rührung bei Sonnenuntergang lakonisch ironisiert. Es gibt auch Partituren, in die das Meer eingeschrieben ist – Telemanns Wassermusik *Hamburger Ebb' und Fluth*, Ouvertüren von Felix Mendelssohn Bartholdy oder Richard Wagners *Der fliegende Holländer*.

Bis ins 19. Jahrhundert hat die Komponisten vor allem der Gegensatz von Stille und Bewegung interessiert, Ebbe und Flut, Flaute und Sturm auf dem Meer. Spätestens mit Sigmund Freuds *Unbehagen in der Kultur* und seiner Analyse des „ozeanischen Gefühls“ aber wurde das Meer als Spiegel der menschlichen Seele erkannt. In den *Sea Interludes* aus Benjamin Britten's Oper *Peter Grimes* etwa spiegelt das Meer den Erregungszustand der Dorfgesellschaft und das Seelenleben seines Titelhelden.

Das wohl berühmteste Orchesterwerk über das Meer ist *La Mer* von Claude Debussy, komponiert 1903 bis 1905. Der französische Komponist fühlte sich dem Meer zeitlebens eng verbunden. „Sie wussten vielleicht nicht, dass ich für die schöne Laufbahn eines Matrosen ausersehen war und dass nur die Zufälle des Daseins mich auf eine andere Bahn geführt haben. Nichtsdestoweniger habe ich mir für die See eine aufrichtige Leidenschaft bewahrt“, schrieb er an seinen Freund André Messager während der Komposition.

Schon vor *La Mer* hatte Debussy immer wieder Wasser und Meer als Sujet von Liedern und Orchesterwerken gewählt, für den Kopfsatz „En bateau“ (Im Boot) seiner *Petite suite* für Klavier zu vier Händen, für Lieder auf Texte von Baudelaire und Verlaine oder den 3. Satz *Sirènes* seiner drei *Nocturnes* für Orchester.

Das Meer spielte auch eine entscheidende Rolle in seiner Konzeption des Komponierens, mit der Debussy das Verhältnis von Natur und Musik neu definierte. „Die Musik ist eine geheimnisvolle Mathematik, deren Elemente am Unendlichen teilhaben. Sie lebt

in der Bewegung der Wasser, im Wellenspiel wechselnder Winde; nichts ist musikalischer als ein Sonnenuntergang! Für den, der mit dem Herzen schaut und lauscht, ist das die beste Entwicklungslehre, geschrieben in jenes Buch, das von den Musikern nur wenig gelesen wird: das der Natur.“ So schrieb Debussy im Mai 1903, nur wenige Monate bevor er die Komposition *La Mer* begann. Ein paar Jahre später: „Die wahre Freiheit kommt von der Natur. Alle Geräusche, die Sie um sich herum hören, lassen sich in Töne fassen. Man kann musikalisch alles ausdrücken, was ein feines Ohr im Rhythmus der Welt wahrnimmt, die es umgibt. Gewisse Leute wollen sich zuallererst nach Regeln richten. Ich für meinen Teil will nur das wiedergeben, was ich höre.“

Um dieses Ziel zu erreichen, überschritt Debussy die Grenzen des Komponierens seiner Zeit und ging einen ganz eigenen Weg. Damit war er wirkungsmächtig für Komponisten des späteren 20. Jahrhunderts, ein Bindeglied zwischen Romantik und Moderne, obwohl er kein einflussreicher Lehrer war („Es gibt keine Debussy-Schule. Ich habe keine Schüler. Ich bin ich.“ – an einen österreichischen Journalisten, 1910).

Die Musikkritik hat für diese Art des Komponierens den Begriff des „Impressionismus“ aus der Malerei übernommen – was Debussy selbst vehement ablehnte: „Ich versuche, ‚etwas anderes‘ zu machen und – in gewisser Weise – Realitäten zu erschaffen, was die Dummköpfe dann ‚Impressionismus‘ nennen“ (1908 im Brief an seinen Verleger Jacques Durand). Dennoch wurde gerade *La Mer* zum Inbegriff dieser musikalischen Stilrichtung, als „größtes Beispiel eines orchestralen



Katsushika Hokusai:
Die große Welle vor Kanagawa (1829–33)

impressionistischen Werkes“ (so Debussy-Forscher Eduard Lockspeiser).

Die drei Sätze des Werks benannte Debussy schon im ersten Entwurf formal vollkommen offen als „sinfonische Skizzen für Orchester“ und löste sie damit von den Erwartungen an eine „Sinfonische Dichtung“ (mit programmatischer, erzählerischer Haltung der Musik) oder die ältere Reihenform der Suite, die er in anderen Werken gewählt hatte. Dabei führt die Bezeichnung „Skizzen“ in die Irre, wenn man dahinter eine schnell hingeworfene, nur oberflächlich ausgearbeitete Partitur erwartet. Präzise hat Debussy an dem Werk geübt, in intensiven Arbeitsphasen über anderthalb Jahre von August 1903 bis März 1905.

Dabei zeichnet der **1. Satz, De l'aube à midi sur la mer** (Vom Morgengrauen bis zum Mittag auf dem Meer), eine stimmungsvolle Entwicklung nach, das Licht auf der Wasseroberfläche wird klingend sichtbar. Der **2. Satz, Jeux de vagues** (Spiel der Wellen), macht das Spiel der Wellen zum Gegenstand des musikalischen Spiels, befreit von den Vorgaben einer musikalischen Form oder Entwicklung. Im **3. Satz, Dialogue du vent et de la mer** (Dialog zwischen Wind und Meer) stellt Debussy zwei musikalische Kräfte einander gegenüber: chromatische Linien des Windes gegen diatonische Linien des Meeres (die schon im 1. Satz erklingen).

So wird die Natur selbst zu Musik. Das Orchester murmelt, wogt und rauscht, glitzert, gleißt und blendet. Die Orchestrierung ist „tumultuös und wechselvoll wie das Meer!“ (Debussy im Brief an Jacques Durand, 24. September 1904).

„Wenn man die See betrachtet, wird man keine so starken Sinneseindrücke haben wie beim Hören von *La Mer*“, soll der russische Pianist Swjatoslaw Richter über dieses Schlüsselwerk des frühen 20. Jahrhunderts gesagt haben. Doch Debussy selbst gab sich bescheidener: „Das wahre Meer spielt noch besser mit den Wellen als ich, es hat mehr Farben und auch mehr Raum dafür“ (an Jacques Durand, 1. März 1906).

Seine innige Beziehung zum „wahren Meer“ dokumentiert sich in zahlreichen Aufenthalten – als Kind bei seiner Patentante in Cannes, später an der französischen Westküste, auf der Kanalinsel Jersey und an der englischen Küste. Immer wieder thematisieren seine Briefe seine Erfahrungen mit dem Meer: „Das Meer war gut zu mir, es hat mir alle seine Gewänder gezeigt“ (Juli 1904 von Jersey) oder: „Das Meer stand in Des, in 6/8 ... also, eine glückliche Überfahrt“ (auf der Reise nach England 1909). Ein Bild, das in Debussys Arbeitszimmer hing, brachte das Meer nach Paris: ein Druck des berühmten japanischen Holzschnitts *Die große Welle vor Kanagawa* von Katsushika Hokusai. Debussy bat seinen Verlag darum, genau dieses Motiv als Titelbild für den Erstdruck von *La Mer* zu verwenden. Interessant dabei ist die Bearbeitung des Bildes: Im Original – erschienen als erstes Blatt der Sammlung *36 Ansichten des Berges Fuji* (1829–33) – steht im Bildzentrum unter der großen Welle der heilige Berg, einer Welle zum Verwechseln ähnlich, und drei Fischerboote kämpfen mit den Wellen. Aus dem Titel der Partitur sind Berg, Boote und Menschen herausretuschiert, das Motiv wird konzentriert auf die große Woge, das titelgebende Meer.



Alexander Zemlinsky

ALEXANDER ZEMMLINSKY

* 14. Oktober 1871 in Wien

† 15. März 1942 in Larchmont, New York

Lyrische Symphonie op. 18

in sieben Gesängen nach Gedichten von Rabindranath Tagore
für Orchester, eine Sopran- und eine Baritonstimme

TEXT

Sieben Gedichte von Rabindranath Tagore (1861–1941),
aus *The Gardener* (1913), Nr. 5, 7, 30, 29, 48, 51 und 61;
Übersetzung: Hans Effenberger, *Der Gärtner* (1916)

ENTSTEHUNG

Particell: 2. April bis 2. September 1922 in Prag und in Altaussee (Steiermark),
Fertigstellung der Instrumentierung bis 29. August 1923

URAUFFÜHRUNG

4. Juni 1924 im Neuen Deutschen Theater in Prag,
im Rahmen des Musikfests der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik,
unter der Leitung des Komponisten

BESETZUNG

4 Flöten (3. und 4. auch Piccolo), 3 Oboen (3. auch Englischhorn), 3 Klarinetten
(3. auch Es-Klarinette), Bassklarinetten, 3 Fagotte (3. auch Kontrafagott) – 4 Hörner,
3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba – Pauken, Xylophon, Triangel, Becken, Tamtam, Tamburin,
kleine Trommel, große Trommel – Harfe, Celesta, Harmonium – Streicher

DAUER

ca. 45 Minuten

„SCHMERZ IN LIEDER“

Alexander Zemlinsky und seine *Lyrische Sinfonie*

Die Musik ist eine Zeitkunst. Eine Kunst, die in der Gegenwart entsteht, wirkt und vergeht. Dirigent*innen und Komponist*innen haben ein sehr unterschiedliches Verhältnis zu dieser Zeitkunst: Während Dirigent*innen in der Gegenwart des Musizierens arbeiten, stehen Komponist*innen zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen der Tradition, auf der sie gründen, und der Zukunftsvision ihres Werkes. Auch in der Öffentlichkeit sind Dirigent*innen die Stars der Gegenwart, Komponist*innen werden oft vertröstet, ihre Zeit komme erst später. Immerhin können sie auf den Nachruhm hoffen, während bei Dirigent*innen gilt: Wer zu Lebzeiten nicht erfolgreich war, wird es auch posthum nicht mehr.

Ein Sonderfall sind dirigierende Komponisten. Selten – wie bei Gustav Mahler – geht Erfolg auf beiden Gebieten Hand in Hand, schließt der (Nach-)Ruhm des Komponisten nahtlos an den Erfolg des weltreisenden Dirigenten an. Alexander Zemlinsky etwa wurde als Dirigent hoch geschätzt – als Musikdirektor am Neuen Deutschen Theater in Prag von 1911 bis 1926, als Kapellmeister an der Krolloper in Berlin

(bis zu ihrer Schließung 1931) und Musikdirektor des Wiener Konzertorchesters (bis 1938). Die Erfolge seiner acht Opern, seiner zahlreichen Orchesterwerke, Liedkompositionen und vielfältiger Kammermusik jedoch waren nur kurze Strohfeuer. „Leider bist du nicht berühmt, und Gott sei Dank nicht. Denn ich weiß nicht, ob man so ehrlich bleiben kann, wenn man berühmt ist“, schrieb der ungleich berühmtere Arnold Schönberg, Freund und Schwager von Zemlinsky 1914. Und sieben Jahre später formulierte er die kaum tröstende Gewissheit: „Das hat Zeit: Zemlinsky kann warten.“ (*Gedanken über Zemlinsky*, 1921). Zemlinsky musste lange warten, sein Lebens- thema blieb das Ringen um Anerkennung. Nach seinem Tod im amerikanischen Exil 1942 war seine Musik vergessen. Erst in den 1970er Jahren setzte eine zarte Zemlinsky-Renaissance ein, Anfang der 1980er kehrten seine Werke in die Konzertsäle, Opernhäuser und Aufnahmestudios zurück – von der *Lyrischen Sinfonie* allein gibt es inzwischen 20 Aufnahmen. Für das Niedersächsische Staatsorchester jedoch waren der Einakter *Eine florentinische Tragödie* 1983, die Oper

Der Traumgörge und die Sinfonische Dichtung *Die Seejungfrau* 2016 die bisher einzigen Begegnungen mit seinen Partituren. Die heutige Aufführung des *Lyrischen Sinfonie* ist zudem deren hannoversche Erstaufführung. Zemlinsky ist also noch zu entdecken – ein Komponist zwischen Tradition und Avantgarde, zwischen Brahms, Wagner, Mahler und Schönberg. „Als ich ihn kennenlernte, war ich ausschließlich Brahmsianer. Er aber liebte Brahms und Wagner gleichermaßen“, schildert Arnold Schönberg die Offenheit von Zemlinskys musikalischem Denken. „Alexander von Zemlinsky ist derjenige, dem ich fast all mein Wissen um die Technik und die Probleme des Komponierens verdanke. Ich habe immer fest geglaubt, dass er ein großer Komponist war, und ich glaube noch immer fest daran.“ (*Rückblick*, 1948) Zemlinskys Tonsprache ist geprägt von der Jahrhundertwende in Wien, der expressionistischen Wucht und expressiven Harmonik des Fin de Siècle, betörendem Klangrausch und subtilen Schattierungen. „Tonart ist kein absoluter Wert mehr und wird allmählich durch Timbre ersetzt“, so Zemlinsky-Forscher, -Entdecker und -Herausgeber Antony Beaumont über dessen Ausweitung der harmonischen Welt. Anders als Schönberg durchlief Zemlinsky nicht das Experiment der freien Atonalität und erschuf auch kein neues theoretisches System zur Konstruktion von Musik. So wirkt seine *Lyrische Sinfonie*, 1922/23 komponiert, 1924 uraufgeführt, anachronistisch und überzeugte die Zeitgenossen dennoch. Der 29-jährige Alban Berg etwa, dessen *Wozzeck* im selben Jahr uraufgeführt wurde, drückte Zemlinsky seine „tiefe, tiefe Begeisterung“

aus und lobte hymnisch: „Meine Dezennien [Jahrzehnte] alte Liebe für Ihre Musik hat in diesem Werk geradezu ihre Erfüllung erhalten. Ist es doch – so erscheint es mir wenigstens – das natürliche, nein übernatürliche Ziel, das in ihrem mir so vertraut vor Augen liegenden Lebenswerk – von Op. zu Op. [von Werk zu Werk] auf immer höhere Stufen gelangend hier erreicht wurde.“ [Anmerkungen der Redaktion]. Emphatisch beschrieb Berg die „unermesslichen Schönheiten“ der Partitur, „in der nicht eine Note zuviel oder gar eine zu wenig Platz hat“. Begeistert war Berg auch vom Titel des Werkes: „Noch nie war ein Name so eindeutig und allesagend zugleich“, und so ist es kein Zufall, dass er Zemlinsky im Folgejahr seine eigene *Lyrische Suite* widmete und darin wörtlich eine Zeile aus der *Lyrischen Sinfonie* zitierte. Zemlinskys Titel verbindet zwei Kunstformen miteinander, eine literarische mit einer musikalischen Gattung, das Gedicht mit der Sinfonie. Damit beschreibt er treffend die Form des Werkes: eine Folge von sieben Orchesterliedern, im Wechsel von Männer- und Frauenstimme, die (anders als in Gustav Mahlers *Lied von der Erde*) durch Orchesterzwischenstücke und leitmotivische Themen miteinander verbunden werden. Zemlinsky betonte die „innere Zusammengehörigkeit der sieben Gesänge [...], die alle ein und denselben tiefsten, leidenschaftlichen Grundton haben“. In den Liedern vertont Zemlinsky Lyrik des bengalischen Autors Rabindranath Tagore, der als erster Asiat überhaupt 1913 den Literaturnobelpreis erhalten hatte. Seine Auszeichnung

fiel auf fruchtbaren Boden, war doch in Westeuropa zu dieser Zeit alles Exotische groß in Mode. Tagore tourte um die Welt und begeisterte das Publikum mit seinen Lesungen und seiner geheimnisvollen Erscheinung. 1921 war er auf einer seiner Europareisen vier Tage zu Gast in Prag. Ob Zemlinsky, der auch in der Stadt war, ihn erlebt hat, ist zwar unbekannt. Aber Leoš Janáček überliefert seinen Eindruck einer Lesung: „Tagore sprach nicht. Er sang – seine Stimme klang wie der Gesang einer Nachtigall – sanft, einfach, ohne einen harten Konsonanten. [...] Er sprach zu uns in seiner Heimatsprache – wir verstanden nichts – aber in dem Klang seiner Worte, in den Melodien seiner Poesie konnte ich den bitteren Schmerz seiner Seele erkennen und fühlen“ (in der Zeitung *Lidové noviny*, 22.6.1921).

Der originale Klang und Zusammenhang der Gedichte geht in der Vertonung verloren – Zemlinsky wählte sieben Gedichte aus dem Band *Der Gärtner*, der 1913 aus dem Bengalischen ins Englische, 1916 dann aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt worden war. Er ordnete die zweifach übersetzten Gedichte neu an und stellte sie mit seiner Vertonung für Orchester und Sologesang auch musikalisch in einen vollkommen neuen Kontext. „Unsere Melodien sind für das Individuum allein gedacht; europäische Musik ist für die Menge“, formulierte Tagore den Unterschied zwischen den Musikkulturen.

In dieser Aneignung der exotischen Gedichte schuf Zemlinsky ein neues Kunstwerk aus dem Geist der europäischen Jahrhundertwende. Darin verbinden sich die Texte zu einer dialogischen Handlung zwischen Mann und Frau, zu einem sinfonischen Musikdrama über

die menschliche Liebe in sieben Stationen. Diese Stationen spannen den Handlungsbogen von Sehnsucht und Traum, über Leidenschaft und Überschwang, Trennung und Entsagung bis zur asketisch verklärten Einsamkeit. Tonartlich unterstützt Zemlinsky diesen Bogen durch die Entwicklung von der mit dem Liebesleid verbundenen Tonart fis-Moll bis zur finalen Verklärung in D-Dur. Ein weiterer Bezugspunkt ist die von Zemlinsky oft gewählte „Wanderer-Tonart“ d-Moll, die in jedem Satz erscheint.

Im **1. Gesang** „**Ich bin friedlos, ich bin durstig nach fernen Dingen**“ beschreibt sich der Mann als einsamen, sehnsüchtigen „Wanderer in meinem Herzen“, „voll Verlangen“ und „unmöglicher Hoffnungen“. Der **2. Gesang** „**Mutter, der junge Prinz muss an unsrer Türe vorbeikommen**“ formuliert die Sehnsucht aus weiblicher Perspektive, den Traum der Frau vom vorbeireitenden Prinzen, dem sie ihre „Rubinenkette“ auf den Weg wirft – ein lebhaftes Scherzo „in himmelblauem A-Dur“ (Beaumont), das dennoch „durchaus nicht spielerisch flüchtig, unernst aufgefasst werden“ soll (Zemlinsky). Im Orchesterzwischenenspiel zum **3. Gesang** „**Du bist die Abendwolke**“ erreicht die Sehnsucht ihre leidenschaftliche Erfüllung. Der 3. Gesang dann ist „sehr ruhig und mit innigem, ernstem Ausdruck“ überschrieben und „keinesfalls als weichliches, schmachtendes Liebeslied“ zu musizieren (Zemlinsky). Hier erklingen Verse des männlichen lyrischen Ichs, die für den Komponisten als Initialzündung für die Vertonung gewirkt haben können: „Ich hab dich gefangen und dich eingesponnen, Geliebte, in das Netz meiner Musik.“

Und mit der folgenden Zeile „Du bist mein eigen, mein eigen“ erklingt die Melodie, die Alban Berg in seiner *Lyrischen Suite* zitieren sollte.

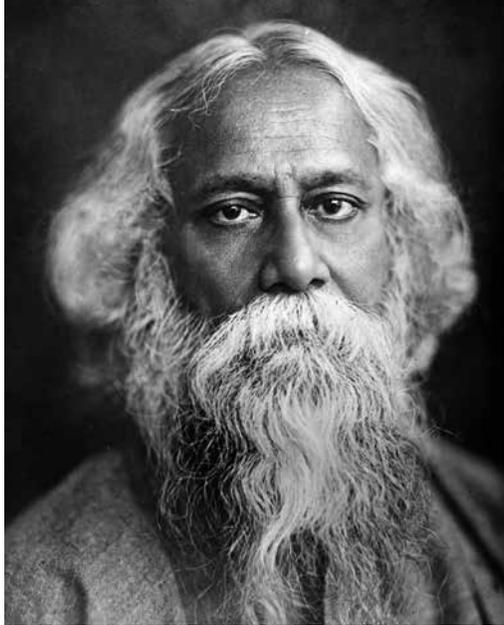
Der **4. Gesang** „**Sprich zu mir, Geliebter**“, wiederum mit Frauenstimme vertont, zeichnet eine zauberisch entrückte Nachtszene der erfüllten Liebe – das „Epizentrum“ (Beaumont) in der Mitte des Werks. Diese wird im **5. Gesang** „**Befrei mich von den Banden deiner Süße, Lieb!**“ vom Mann „feurig und kraftvoll“ aufgebrochen, mit dem Wunsch nach Lösung aus der Zweisamkeit. Es folgt im **6. Gesang** „**Vollende denn das letzte Lied**“ die resignative, schmerzliche Entsagung der Frau mit anschließendem Orchesterausbruch im Zwischenspiel und mit dem **7. Gesang** „**Friede, mein Herz**“ die melancholische, aber durchaus nicht unglückliche Einsamkeit des Mannes. Mit den Worten „Lass Liebe in Erinnerung schmelzen und Schmerz in Lieder“ nimmt er eine Perspektive ein, die alle ‚Männer-Sätze‘ des Werkes prägt: die Perspektive des Künstlers, der aus der Sehnsucht, der Leidenschaft, dem Schmerz sein Werk destilliert.

Dass Zemlinskys *Lyrische Sinfonie* aus der Sicht des beginnenden 21. Jahrhunderts die Geschlechterrollen in einer absolut überkommenen Art und Weise definiert, liegt auf der Hand. Interessant ist, dass die Texte Tagores (jedenfalls in der deutschen Fassung von 1916) in ihrer ja authentischen Fremdheit wie eine Echokammer für die seinerzeit populären Theorien des Sexualpathologen Otto Weininger wirken. Weiningers Dissertation *Geschlecht und Charakter* war nach dem Selbstmord des Autors 1903 erschienen und – wiewohl offen antisemitisch und frauen-

feindlich – gerade in Künstlerkreisen weit verbreitet, viel diskutiert und hoch geschätzt. Weiningers sexistische Definition des Verhältnisses von Mann und Frau als „Subjekt und Objekt“, seine Festschreibung „Der Mann ist Form, das Weib Materie. Materie, die jede Form annimmt.“ lässt sich sogar auf die Komposition Zemlinskys übertragen, wie Antony Beaumont gezeigt hat. Das betrifft nicht nur die dominante Präsenz des Mannes – er singt vier, sie drei Lieder, er beginnt und beendet das Werk, schlägt musikalisch den Ton an und hat das letzte Wort. Auch die musikalische Substanz ist männlich dominiert: Eine „leitmotivische Behandlung“, die nach Zemlinsky „die Einheitlichkeit des Werkes deutlich betont“, erfassen ausschließlich Themen aus den ‚Männer-Sätzen‘, verbunden mit Worten wie „Verlangen“, „Besitz“ und „Überdruß“. Jenseits dieser textkritischen Gedanken aber ist mit Zemlinskys *Lyrischer Sinfonie* eine opulente Partitur voller Raffinesse zu entdecken, mit Momenten äußerster und innerlichster Emphase, die mitunter harmonische Gesetze außer Kraft setzt, mit ungehörten Klangwirkungen zaubert und so die Zuhörernden klingend überwältigen kann.

LYRISCHE SINFONIE

Der Text von Rabindranath Tagore (1913)
in der Übersetzung von Hans Effenberger (1916)



Rabindranath Tagore

1. Ich bin friedlos, ich bin durstig nach fernen Dingen

Ich bin friedlos, ich bin durstig nach fernen Dingen.
Meine Seele schweift in Sehnsucht,
Den Saum der dunklen Weite zu berühren.
O großes Jenseits, o ungestümes Rufen deiner Flöte.
Ich vergesse, ich vergesse immer,
Dass ich keine Schwingen zum Fliegen habe,
Dass ich an dieses Stück Erde gefesselt bin
Für alle Zeit.

Ich bin voll Verlangen und wachsam,
Ich bin ein Fremder im fremden Land;
Dein Odem kommt zu mir
Und raunt mir unmögliche Hoffnungen zu.
Deine Sprache klingt meinem Herzen vertraut
Wie seine eigne.
O Ziel in Fernen, o ungestümes Rufen deiner Flöte.
Ich vergesse immer, ich vergesse,
Dass ich nicht den Weg weiß,
Dass ich das beschwingte Ross nicht habe.

Ich bin ruhlos, ich bin ein Wanderer in meinem Herzen.
Im sonnigen Nebel der zögernden Stunden
Welch gewaltiges Gesicht von dir wird Gestalt
In der Bläue des Himmels.
O fernstes Ende, o ungestümes Rufen deiner Flöte.
Ich vergesse, ich vergesse immer,
Dass die Türen überall verschlossen sind in dem Hause,
Wo ich einsam wohne.
O fernstes Ende, o ungestümes Rufen deiner Flöte.

2. Mutter, der junge Prinz muss an unsrer Türe vorbeikommen

Mutter, der junge Prinz muss an unsrer Türe vorbeikommen,
Wie kann ich diesen Morgen auf meine Arbeit Acht geben?
Zeig mir, wie soll mein Haar ich flechten;
Zeig mir, was soll ich für Kleider anziehen?
Warum schaust du mich so verwundert an, Mutter?
Ich weiß wohl, er wird nicht ein einziges Mal zu meinem Fenster aufblicken.
Ich weiß, im Nu wird er mir aus den Augen sein;
Nur das verhallende Flötenspiel
wird seufzend zu mir dringen von weitem.
Aber der junge Prinz wird bei uns vorüberkommen,
Und ich will mein Bestes anzieh'n für diesen Augenblick.

3. Sinfoniekonzert

Mutter, der junge Prinz ist an unsrer Türe vorbeigekommen,
Und die Morgensonne blitzte an seinem Wagen.
Ich strich den Schleier aus meinem Gesicht,
Riss die Rubinenkette von meinem Halse und warf sie ihm in den Weg.
Warum schaust du mich so verwundert an, Mutter?
Ich weiß wohl, dass er meine Kette nicht aufhob.
Ich weiß, sie ward unter den Rädern zermalmt
Und ließ eine rote Spur im Staube zurück.
Und niemand weiß, was mein Geschenk war, und wer es gab.
Aber der junge Prinz kam an unsrer Tür vorüber,
Und ich hab den Schmuck von meiner Brust
Ihm in den Weg geworfen.

3. Du bist die Abendwolke

Du bist die Abendwolke,
Die am Himmel meiner Träume hinzieht.
Ich schmücke dich und kleide dich
Immer mit den Wünschen meiner Seele;
Du bist mein Eigen, mein Eigen,
Du, die in meinen endlosen Träumen wohnt.

Deine Füße sind rosigrot
Von der Glut meines sehnsüchtigen Herzens.
Du, die meine Abendlieder erntet,
Deine Lippen sind bittersüß
Vom Geschmack des Weins aus meinen Leiden.
Du bist mein Eigen, mein Eigen,
Du, die in meinen einsamen Träumen wohnt.

Mit dem Schatten meiner Leidenschaft
Hab ich deine Augen geschwärzt,
Gewohnter Gast in meines Blickes Tiefe.
Ich hab dich gefangen und dich eingesponnen,
Geliebte, in das Netz meiner Musik.
Du bist mein Eigen, mein Eigen,
Du, die in meinen unsterblichen Träumen wohnt.

4. Sprich zu mir, Geliebter

Sprich zu mir, Geliebter,
Sag mir mit Worten, was du sangest.
Die Nacht ist dunkel,
Die Sterne sind in Wolken verloren,
Der Wind seufzt durch die Blätter.
Ich will mein Haar lösen,
Mein blauer Mantel wird dich umschmiegen wie Nacht.
Ich will deinen Kopf an meine Brust schließen,
Und hier, in der süßen Einsamkeit,
Lass dein Herz reden.
Ich will meine Augen zumachen und lauschen,
Ich will nicht in dein Antlitz schauen.
Wenn deine Worte zu Ende sind,
Wollen wir still und schweigend sitzen,
Nur die Bäume werden im Dunkel flüstern,
Die Nacht wird bleichen,
Der Tag wird dämmern.
Wir werden einander in die Augen schauen
Und jeder seines Weges ziehn.
Sprich zu mir, Geliebter.

5. Befrei mich von den Banden deiner Süße, Lieb!

Befrei mich von den Banden deiner Süße, Lieb!
Nichts mehr von diesem Wein der Küsse,
Dieser Nebel von schwerem Weihrauch erstickt mein Herz.
Öffne die Türe, mach Platz für das Morgenlicht.
Ich bin in dich verloren,
Eingefangen in die Umarmungen deiner Zärtlichkeit.
Befrei mich von deinem Zauber
Und gib mir den Mut zurück,
Dir mein befreites Herz darzubieten.

6. Vollende denn das letzte Lied

Vollende denn das letzte Lied
Und lass uns auseinander gehn.
Vergiss diese Nacht, wenn die Nacht um ist.
Wen müh ich mich mit meinen Armen zu umfassen?
Träume lassen sich nicht einfangen.
Meine gierigen Hände drücken Leere an mein Herz,
Und es zermürbt meine Brust.

7. Friede, mein Herz

Friede, mein Herz,
Lass die Zeit für das Scheiden süß sein,
Lass es nicht einen Tod sein,
Sondern Vollendung.
Lass Liebe in Erinnerung schmelzen
Und Schmerz in Lieder.

Lass die letzte Berührung deiner Hände sanft sein,
Wie die Blume der Nacht.
Steh still, steh still, o wundervolles Ende,
Für einen Augenblick
Und sage deine letzten Worte in Schweigen.
Ich neige mich vor dir.
Ich halte meine Lampe in die Höhe,
Um dir auf deinen Weg zu leuchten.

BIOGRAFIEN

Dirigent **Jordan de Souza**

Der kanadische Dirigent Jordan de Souza, geboren in Toronto, ist seit der Spielzeit 2017/18 Erster Kapellmeister der Komischen Oper Berlin, wo er bisher u. a. die Premieren von *Pelléas et Mélisande*, *Candide* und *La Bohème* dirigierte. In dieser Saison leitete er zudem das 1. Sinfoniekonzert und wird die Musikalische Leitung der Premieren *Frühlingsstürme*

(Operette von Jaromír Weinberger, Regie: Barrie Kosky) und *The Rake's Progress* (Igor Strawinsky, Regie: Kirill Serebrennikov) übernehmen.

Jordan de Souza studierte in Montréal Dirigieren und Orgel, zählte für die Canadian Broadcasting Company 2015 zu den „Top 30 classical musicians under 30“.

Er war „Resident Artist“ des renommierten Banff Centre in Alberta (Kanada) sowie des Franz-Schubert-Instituts in Baden bei Wien. Seit 2016 dirigiert er regelmäßig bei den



Bregenger Festspielen (*Bastien und Bastienne* 2016, *Carmen* 2017 und 2018, *Rigoletto* 2019), steht regelmäßig am Pult der Canadian Opera Company, der Opéra de Montréal, beim Orchestre Métropolitain und beim National Ballet of Canada in Toronto. Weitere Engagements führten ihn u. a. an die Houston Grand Opera, das National Arts Centre Orches-

tra in Ottawa, das Centre for Opera Studies in Italien und an die Accademia Filarmonica Romana. Im Frühling 2019 dirigierte er die Tournee der Kosky-Inszenierung von Mozarts *Die Zauberflöte* in Neuseeland und Australien, mit dem Auckland Philharmonia Orchestra, dem West Australian Symphony und dem Adelaide Symphony Orchestra. In der Saison 2019/20 debütierte er u. a. beim London Philharmonic Orchestra (Glyndebourne Cup).

www.jordandesouza.com

Die polnische Sopranistin Aga Mikolaj studierte an der Musikakademie in Poznań bei Prof. Antonina Kawecka. Prägend waren zudem Meisterkurse u. a. bei Renata Scotto und Elisabeth Schwarzkopf, mit der sie bis zu deren Lebensende alle ihre Rollen überarbeitete. Als erfahrene Konzertsängerin pflegt Aga Mikolaj ein breites Repertoire, darunter Werke von Beethoven, Schubert, Verdi, Mahler, Szymanowski, Penderecki und Glanert. Nach ihrem Debüt mit dem Verdi-Requiem mit Mariss Jansons im Concertgebouw Amsterdam sang sie diese Partie in Berlin, Barcelona, Warschau, Paris und Boston. Auch für Strauss' *Vier letzte Lieder* sowie die Sopran-Partien in Werken wie Britten's *War Requiem* und nicht zuletzt Alexander Zemlinskys *Lyrische Sinfonie* ist sie weltweit gefragt.

Als Opernsängerin feiert Aga Mikolaj nach ihrem festen Engagement an der Bayerischen Staatsoper München Erfolge an den großen Bühnen Europas und der USA. Eine



ihrer Paraderollen ist Donna Elvira (*Don Giovanni*), die sie mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Gustavo Dudamel ebenso sang wie auf einer Japan-Tournee der Wiener Staatsoper mit Seiji Ozawa und beim Ravinia Festival mit dem Chicago Symphony Orchestra unter James Conlon. Höhepunkte der vergangenen Jahre waren

ihre Debüts an der Opéra National de Paris und der Mailänder Scala (*Die Zauberflöte*), an der Staatsoper Unter den Linden und der Semperoper Dresden (*Don Giovanni*), beim Glyndebourne Festival (*Così fan tutte*) und an der Opéra de Monte Carlo (*Falstaff*). Sie debütierte als Donna Anna in Dmitri Tcherniakovs *Don Giovanni*-Inszenierung am Bolschoi-Theater, als Woglinde des umjubelten *Ring*-Zyklus unter der Leitung von Daniel Barenboim trat sie an der Mailänder Scala, der Berliner Staatsoper Unter den Linden und bei den BBC Proms London auf.

www.agamikolaj.com

Michael Kupfer-Radecky studierte am Mozarteum Salzburg und wurde anschließend in das Opernstudio der Bayerischen Staatsoper aufgenommen. Sein Debüt gab er als Schwarzer in Aribert Reimanns *Das Schloss* bei den Münchner Opernfestspielen. Er gewann zahlreiche Preise und war u. a. Stipendiat des Richard-Wagner-Verbandes und der Freunde der Bayerischen Staatsoper München e. V. Er sang unter der Leitung von Dirigenten wie Ingo Metzmacher, Marek Janowski, Marcello Viotti, Paul Daniels und Markus Stenz und arbeitete mit Orchestern wie dem BBC Symphony Orchestra, dem Bayerischen Staatsorchester, den Münchner Symphonikern und dem Tonhalle-Orchester Zürich. 2017 debütierte er als Hans Sachs an der Mailänder Scala, nachdem er als Wotan (*Die Walküre*) an der Budapester Staatsoper und als Wotan in *Das Rheingold* mehrfach zu sehen war, u. a. unter Valery Gergiev am Mariinski-Theater in St. Petersburg. Er sang Jochanaan (*Salome*) in Klagenfurt, an der Königlichen



Oper Stockholm, sowie an der Deutschen Oper Berlin, wo er auch als Faninal (*Der Rosenkavalier*) auf der Bühne stand. Mit dieser Partie gastierte er auch am Bolschoi-Theater in Moskau und in Peking. Zu seinen weiteren Rollen gehörten Orest (*Elektra*) in Basel, Pizarro (*Fidelio*) am New National Theatre in Tokio, Kothner (*Die Meistersinger von Nürnberg*) an der Staatsoper München und Golaud (*Pelléas et Mélisande*) in Klagenfurt. Ab der Spielzeit 2019/20 ist Michael Kupfer-Radecky Ensemblemitglied an der Staatsoper Hannover.

www.kupfer-radecky.com

Niedersächsisches Staatsorchester Hannover

Die Geschichte des Niedersächsischen Staatsorchesters Hannover reicht bis in das Jahr 1636 zurück: Mitten im Dreißigjährigen Krieg gründete Herzog Georg von Calenberg seine Hofkapelle. Heinrich Schütz, Agostino Steffani und Georg Friedrich Händel zählten zu den ersten Kapellmeistern.

Mit dem Umzug in das heutige Opernhaus im Herzen der Stadt 1852 wurde das Orchester entscheidend vergrößert. Joseph Joachim war der herausragende Konzertmeister dieser Zeit, Heinrich Marschner und Hans von Bülow waren bedeutende Kapellmeister. Zu den Generalmusikdirektoren in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zählten Rudolf Krasselt und Franz Konwitschny, beide politisch nicht unumstritten. Berühmte Dirigenten wie Wilhelm Furtwängler, Otto Klemperer, Hans Knappertsbusch und Ferenc Fricsay leiteten Konzerte, Komponisten wie Franz Schreker, Igor Strawinsky, Hans Pfitzner und Paul Hindemith dirigierten Aufführungen ihrer Werke. Nach dem Zweiten Weltkrieg war George Alexander Albrecht mit einer Dienstzeit von 1965 bis 1993 ein prägender Chefdirigent.

Seit dem 1. Januar 1970 gehört das Orchester zur Niedersächsischen Staatstheater Hannover GmbH und wird vom Land Niedersachsen als dessen größter Klangkörper finanziert. Es zählt zur Zeit 105 Mitglieder. Das Niedersächsische Staatsorchester Hannover erarbeitet neben täglich wechselnden Opernvorstellungen pro Spielzeit acht Sinfoniekonzerte, eine eigene Kammerkonzertreihe im Landesmuseum sowie Kinder- und Sonderkonzerte.

In den vergangenen Jahren haben sich die Arbeitsbedingungen des Niedersächsischen Staatsorchesters Hannover entscheidend verbessert: 2012 wurde ein neuer Probensaal in den Räumen der früheren Landesbühne Hannover bezogen. Seit der Spielzeit 2015/16 spielt das Orchester seine Sinfoniekonzerte in einem neuen, akustisch optimierten Konzertzimmer. 2018 hat sich das Orchester nach einem intensiven zweijährigen Entwicklungsprozess ein Leitbild gegeben, das sein künstlerisches und soziales Selbstverständnis definiert.

Orchesterbesetzung

1. VIOLINE **Lucja Madziar, Urara Oku, Michael Wild, Julia Khodyko, Hans-Christian Euler, Asmus Krause, Sigrun Thielmann, Andreas Bilo, Annette Mainzer-Janczuk, Wienczyslaw Kasprzak, Angela Jaffé, Yoojung Kwak, Gert Gondosch*, Sebastian Nowak***

2. VIOLINE **Ionut Pandelescu, Stefan Schmidt*, Doris Anna Mayr, Sandra Huber, Ulrich Nierada, Volker Droysen von Hamilton, Berit Rufenach, Igor Bolotovski, Thomas Huppertz, Maike Roßner, Johanna Kullmann, Aleksandra Szurgot-Wienhues**

VIOLA **Stefanie Dumrese, Olof von Gagern, Gudula Stein, Johanna Held, Anne Krömmelbein, Frank Dumdey, Anne-Caroline Thies, Nir Rom Nagy, Auste Oviuskaite*, Yuchen Tao***

VIOLONCELLO **Reynard Rott, Christine Balke, Gottfried Roßner, Marion Zander, Hartwig Christ, Corinna Leonbacher, Lukas Helbig, Kilian Fröhlich**

KONTRABASS **Bors Balogh, Daniel Lajcsika*, Dariusz Janczuk, Siegfried Renders, Robert Amberg, Victoria Kirst** HARFE **Ruth-Alice Marino, Silvia Podrecca**

FLÖTE **Vukan Milin, Bernadette Schachschal, Birgit Schwab, Jérémie Abergel**

OBOE **Juri Vallentin, Lydia Köhler*, Yu-Po Wang**

KLARINETTE **Katharina Arend, Maja Pawelke, Michael Pattberg, Ralf Pegelhoff**

FAGOTT **Wiebke Husemann, Andreas Schultze-Florey, Nicole King, Florian Raß**

HORN **Renate Hupka, Horst Schäfer, Adam Lewis, Pedro Silva***

TROMPETE **Volker Pohlmann, Lukas Kay, Stefan Fleißner, Jochen Dittmann, Markus Günther**

POSAUNE **Lukas Klingler, Tobias Schiessler, Bryce Pawlowski** TUBA **Ulrich Stamm**

PAUKE **Sebastian Schnitzler** SCHLAGZEUG **Sebastian Hahn, Oliver Schmidt, Philipp Kohnke**

CELESTA **Francesco Greco** HARMONIUM **Michael Meyer***

ORCHESTERDIREKTOR **Ingo J. Jander** *Gast

NEUES AUS DEM ORCHESTER

Einblicke in das Orchesterleben

10 JAHRE ORCHESTERSTIFTUNG

In diesem Jahr feiert die Stiftung Niedersächsisches Staatsorchester Hannover ihr zehnjähriges Bestehen – herzlichen Glückwunsch!

Seit ihrer Gründung hat sie zahlreiche Konzerte, Auftragskompositionen und Projekte des Orchesters großzügig gefördert. Gerne unterstützt die Staatsoper die Stiftung damit, dass das erste der beiden Weihnachtskonzerte in Herrenhausen auch in diesem Jahr zugunsten der Orchesterstiftung gespielt wird.

Am 21. Dezember 2019, 19:30 Uhr, dirigiert Michele Spotti Werke von Wolfgang Amadeus Mozart und Joseph Haydn, Konzertmeisterin Lucja Madziar und Solobratschistin Stefanie Dumrese sind die Solistinnen in Mozarts *Sinfonia concertante* KV 364.

Ein herzlicher Glückwunsch geht auch an den Mitbegründer der Stiftung, Eberhard Furch, zu seinem 90. Geburtstag!

FREUDE, SCHÖNER GÖTTERFUNKEN

Am 1. Januar 2020 um 12:00 und 19:30 Uhr begrüßen die Musiker*innen des Niedersächsischen Staatsorchesters das neue Jahr traditionsgemäß mit dem Neujahrskonzert – im Jubeljahr zum 250. Geburtstag von Ludwig van Beethoven standesgemäß mit dessen 9. Sinfonie d-Moll op. 125. Diese hält nicht nur den großen Schlusschor „Freude, schöner Götterfunken“ nach Friedrich Schillers Ode *An die Freude* bereit, die als Europahymne heute in aller Munde ist, sondern auch drei großartige instrumentale Sinfoniesätze. Gemeinsam mit dem Staatsorchester musizieren unter der Leitung von Michele Spotti Chor und Extrachor der Staatsoper sowie als Solist*innen aus dem Opernensemble Hailey Clark (Sopran), Monika Walerowicz (Alt), Long Long (Tenor) – der gerade den Gesangswettbewerb „Neue Stimmen“ gewonnen hat – und Daniel Miroslaw (Bass).

STIFTUNG
NIEDERSÄCHSISCHES
STAATSORCHESTER
HANNOVER



Gegründet von Eberhard und Dr. Erika Furch

Musik gehört zu den Urbedürfnissen der Menschen aller Kulturen.

Deshalb will die „Stiftung Niedersächsisches Staatsorchester Hannover“ das Engagement von herausragenden Gastdirigenten und Solisten der Konzerte des Niedersächsischen Staatsorchesters Hannover finanziell unterstützen.

Ganz besonders möchte sich die Stiftung für die Heranführung von Kindern und Jugendlichen an die Instrumentalmusik, sowie die Förderung des künstlerischen Nachwuchses einsetzen. Sie sind die künftigen Besucher der Konzerte, vielleicht auch sogar einmal Mitglieder eines Orchesters.

Ihre Lebendigkeit erhält die Musik jedoch immer wieder aus dem kompositorischen Schaffen der jeweiligen Gegenwart. Deshalb fördert die Stiftung auch finanziell die Vergabe von Kompositionsaufträgen des Niedersächsischen Staatsorchesters Hannover.

Helfen Sie mit, dieses einzigartige Kulturgut zu fördern.

Geschäftsführung: Stefan Kramer, Steinhorstweg 12, 31535 Neustadt

Kontakte für Spenden, Zustiftungen oder Vermächnisse der gemeinnützigen Stiftung
Tel.: 0173 – 36 70 611; Konto: Sparkasse Hannover, IBAN: DE15 2505 0180 0900 2740 00
info@stiftung-staatsorchester.de | www.stiftung-staatsorchester.de

3. Sinfoniekonzert

TEXTNACHWEISE

Die Beiträge dieses Programmhefts wurden geschrieben von Swantje Köhnecke. Der Artikel über *Ma Ler* zitiert Briefe und Schriften von Claude Debussy aus den *Briefen an seine Verleger* (übersetzt und herausgegeben von Bernd Goetzke. Hildesheim u. a. 2018) und *Sämtlichen Schriften und Interviews zur Musik* (Stuttgart 2010). Der Text zur *Lyrischen Sinfonie* verdankt wesentliche Anregungen und Zitate der Zemlinsky-Biografie von Antony Beaumont (Wien 2005) und zitiert zudem aus dem *Briefwechsel der Wiener Schule*, Band 1 (Briefwechsel Alexander Zemlinskys mit Arnold Schönberg, Anton Weber, Alban Berg und Franz Schreker), hg. von Horst Weber. Darmstadt 1995.

Abdruck des Librettos mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition AG.

BILDNACHWEISE

FOTOS Maurice Ravel und Claude Debussy: akg-images; Abbildung Hokusai: Public Domain des Metropolitan Museum of Art (metmuseum.org); Foto Alexander Zemlinsky: Arnold Schönberg Center Wien; Foto Rabindranath Tagore: Encyclopaedia Britannica; Foto Aga Mikolaj: Monika Werneke; Foto Michael Kupfer-Radecky: Simon Pauly

IMPRESSUM

SPIELZEIT 2019/20

HERAUSGEBER **Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH**

Staatsoper Hannover INTENDANTIN **Laura Berman**

INHALT, REDAKTION **Dr. Swantje Köhnecke** KONZEPT, DESIGN **Stan Hema, Berlin**

GESTALTUNG **Philipp Baier, Madeleine Hasselmann, Minka Kudraß**

DRUCK **Quensen Druck + Verlag GmbH, Betriebsstätte Steppat**

Staatsoper Hannover, Opernplatz 1, 30159 Hannover

staatsoper-hannover.de



The best seat in the house

à la TravelEssence

Sie möchten wissen, wo Sie unberührte Natur, die besten Unterkünfte und individuelle Touren zu Sehenswürdigkeiten in AUSTRALIEN und NEUSEELAND finden? Zusammen mit Ihnen gestalten wir Ihre maßgeschneiderte Reise mit durchdachten Reiserouten & Erlebnissen, abseits der ausgetretenen Pfade.

**Ihre Wünsche. Unser Wissen.
Die perfekte Reise.**

www.travelescence.de

Kontaktieren Sie unser Experten-Team
in Hannover: 0511 261 780 25

Unsere Kunden bewerten uns mit **9.5**

TRAVELESSENCE
Neuseeland • Australien



EILENRIEDESTIFT

APPARTEMENTS

Erst in die Oper, dann ins Grüne.

Verbinden Sie Ihren Operbesuch mit einem Aufenthalt in den Eilenriedestift Appartements, einer Kombination aus Wohnstift und Hotel – mitten in Hannover, mitten im Grünen.

Stadtnah und doch draußen erwarten Sie im Heideviertel in Hannover moderne, stilvolle, großzügige Zimmer und Appartements mit gehobener Ausstattung. Jedes unserer Gästezimmer verfügt über eine Terrasse oder einen Balkon auf der Sie den Abend ausklingen lassen können. Parkplätze finden Sie in unmittelbarer Umgebung.

Bei uns erleben Sie nicht nur einen äußerst persönlichen Umgang mit dem Gast, sondern unterstützen Begegnungen zwischen den Generationen.

Wir freuen uns auf Sie!

Jubiläumspaket 50 Jahre Eilenriedestift

- 1 Übernachtung im Doppelzimmer inkl. Frühstücksbuffet
- „early check in/late check out
- 1 Stück unserer Jubiläumstorte inkl. Kaffeespezialität im Wiener Café Restaurant

nur 115,-*



* Buchbar nach Anfrage und Verfügbarkeit und nicht zu den Leitmesssen in Hannover.



