

4. SINFONIEKONZERT



NÄHE

**Sarah Nemtsov
Gustav Mahler**

**more
than
music**

**30. JANUAR 2022, 17:00 UHR
31. JANUAR 2022, 19:30 UHR
OPERNHAUS**

**STAATSORCHESTER
HANNOVER**

Sarah Nemtsov (*1980)
En face (2018)
für großes Orchester
mit Schlagzeug solo und Schauspieler
zu der Erzählung *Einsamkeit* von Bruno Schulz

KLANGREGIE **Maria Anufriev**
DRAMATURGIE **Swantje Köhnecke**

– Pause –

Gustav Mahler (1860–1911)
Sinfonie Nr. 7 (1904–06)

1. Langsam (Adagio) – Allegro risoluto ma non troppo
2. Nachtmusik. Allegro moderato
3. Scherzo. Schattenhaft
4. Nachtmusik. Andante amoroso
5. Rondo-Finale. Allegro ordinario

Niedersächsisches Staatsorchester Hannover
SOLISTEN **Aleksander Wnuk (Schlagzeug), Felix Briegel (Sprecher)**
DIRIGENT **Titus Engel**



Audioeinführung

DAS KONZERT AUF EINEN BLICK

Mit der Konzertreihe *more than music* erkundet die Staatsoper die Grenzen des traditionellen Konzertformats mit performativen Elementen. 2018 schrieb die in Oldenburg geborene Komponistin Sarah Nemtsov ihr Orchesterstück *En face* zu der Erzählung *Einsamkeit* des polnisch-jüdischen Autors Bruno Schulz. Der Text denkt sich aus einem geschlossenen Zimmer hinaus in die Freiheit, changiert zwischen Innen und Außen, Klaustrophobie und Weite, Wirklichkeit und Fantasie. Nemtsov stellt die Erzählung in einer spektakulären Raum- und Klanginszenierung für großes Orchester, solistisches Schlagzeug und Schauspieler auf die Konzertbühne.

Die aufgebrochene Raumkonzeption des zeitgenössischen Stücks korrespondiert mit dem Werk nach der Pause: Gustav Mahler kreierte in seiner opulenten 7. Sinfonie faszinierende Fernwirkungen. Das Werk zeichnet musikalisch den Weg „per aspera ad astra“, von der Nacht zum Licht, doch, so Dirigent Titus Engel, „diese Entwicklung gestaltet sich nicht linear, sondern unglaublich facettenreich. Melancholische, düstere Märsche und Tänze für den sehr großen Orchesterapparat wechseln sich mit kammermusikalisch-intimen Nachtmusiken ab. Originelle Instrumente wie Almglocken, Mandoline und Gitarre erzeugen eine ganz besondere Atmosphäre, bevor die Sinfonie in einem grandios strahlenden Finale mündet.“



4. Sinfoniekonzert

SARAH NEMTSOV

* 18. Mai 1980 in Oldenburg

En face

für großes Orchester mit Schlagzeug solo und Schauspieler

ENTSTEHUNG

2018, als Auftragswerk des Staatstheater Cottbus

URAUFFÜHRUNG

5. April 2019 durch das Philharmonische Staatsorchester Cottbus
unter der Leitung von Felix Bender; Solo-Schlagzeug: Aleksander Wnuk, Sprecher: Jakob Diehl

BESETZUNG

Solo-Schlagwerk: Holztür, Holzregal, leerer Fensterrahmen, 2 Holzkisten mit Kies und Laub, Donnerblech, Spiegel, 5 Scherben, 2 Plastikkästchen, 2 Steine, Menorah, 2 Glasflaschen, 2 Porzellanteetassen auf Untertasse, 2 Almglocken, 2 Klangschalen, 3 Sorten Chimes: Glühbirnen, Schlüssel und Shell-Chimes, Vogelpfeife, je 2 Metallteile und Metalldosen, 4 Becken, sinfonischer Gong – 3 Flöten (1. und 2. auch Piccolo, 3. auch Altflöte), 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 2 Fagotte, Kontrafagott – 4 Hörner, 3 Trompeten, 2 Posaunen, Tuba – Pauken, umfangreiches Schlagzeuginstrumentarium für 2 Spieler:innen – Harfe, präpariertes Klavier – Streicher; zusätzlich Noppenfolie, 14 Steine, 7 Vogelpfeifen, Pappe, Styropor für Musiker:innen des Orchesters

DAUER

ca. 35 Minuten

IMAGINATION IST UNSERE HOFFNUNG

Komponistin Sarah Nemtsov im Gespräch mit Dramaturgin Swantje Köhnecke

Swantje Köhnecke: Was war der Anlass für die Komposition ihres Stücks *En face*?

Sarah Nemtsov: Nach meiner Auftragskomposition *dropped.drowned* 2017 für das Philharmonische Staatsorchester Cottbus unter dem damaligen Chefdirigenten Evan Christ erhielt ich 2018 den Auftrag für ein großes Werk. Es sollte als ein „Brandenburgisches Doppelkonzert“ mit den Bezugspunkten Polen und Deutschland konzipiert werden. Mir war allerdings sehr wichtig, trotz und mit diesen äußeren Vorgaben etwas Eigenes zu finden, diesen Rahmen nicht nur äußerlich zu erfüllen, sondern von innen eine Notwendigkeit zu kreieren, sodass diese Begegnung nicht nur an der Oberfläche stattfindet, sondern dem Stück gewissermaßen eingeschrieben ist.

Sie haben Schlagzeug und Schauspieler als Solisten für ein Doppelkonzert ausgewählt?

Genau, da war man in Cottbus ganz aufgeschlossen, und bei meiner Recherche bin ich dann auf den wunderbaren polnischen Schlagzeuger Aleksander Wnuk aus Krakau gestoßen, der regelmäßig und eindrucksvoll auch in performativen Kontexten musiziert. Ich war von seiner Virtuosität, aber ebenso von seiner Präsenz und Konzentration begeistert. Für ihn habe

ich den Schlagzeug-Part entworfen, und ich freue mich sehr, dass er auch die zweite Aufführung von *En face* in Hannover spielen wird.

Über die Bedingungen des Auftrags aus Cottbus kamen Sie dann auch auf den Text, der dem Werk zugrunde liegt?

Ja, mir kam der polnisch-jüdische Schriftsteller Bruno Schulz (1892–1942) in den Sinn. Sein eindrucksvolles Schaffen zeugt von einer ganz eigenen, bildhaften und sinnlichen Sprache. Mit der häufigen Bezeichnung „polnischer Kafka“ – auch wenn es durchaus Ähnlichkeiten und Verbindungen gibt – wird ihm sein unverwechselbarer Stil eigentlich abgesprochen. Seine Texte hatten eine besondere Bedeutung für meine Mutter, die Malerin Elisabeth Naomi Reuter. Sie hat einige Bilder zu seinen Werken gemalt, und wir haben zu ihren Lebzeiten oft über Bruno Schulz gesprochen. Vor allem ihr Bild zu seiner Erzählung *Einsamkeit* hat eine große Bedeutung für mich – es ist auch das Titelbild ihres 2015 erschienenen Werkkatalogs.

Welche Rolle spielt für Sie der biografische Hintergrund von Bruno Schulz?

Seine Texte sie untrennbar mit seinen persönlichen Erfahrungen und den Erfahrungen mit Krieg und Zwischenkriegszeit verbunden.

Schulz lebte die meiste Zeit in seiner Geburtsstadt Drohobycz, eine kleine Stadt nahe Lwiw (Lemberg), in deren Geschichte sich die Umwälzungen des 20. Jahrhunderts abbilden. Heute gehört sie zur Ukraine. 1892, als Schulz geboren wurde, zu Österreich-Ungarn. Und zum deutsch besetzten Polen, als er starb. 1942 wurde er auf offener Straße von einem SS-Führer erschossen.

Die Erzählung von Bruno Schulz beginnt mit einem Satz der Befreiung: „Dass ich nun in die Stadt gehen kann, ist für mich eine bedeutende Erleichterung ...“. Es entspinnt sich dann aber eine klaustrophobische Situation des Eingeschlossenseins in einem „toten Zimmer“.

Das ist ganz stark, diese Irritation am Anfang des Textes. Der Ich-Erzähler spricht über seinen jahrelangen Aufenthalt in einem Zimmer, das er nicht verlassen kann. Das Zimmer seiner Kindheit. Dabei kann man es ganz verschieden lesen: ist dieses Zimmer nun Schutzraum oder eine Art Gefängnis, wurde er eingesperrt, hat er sich selbst eingemauert? Ist es überhaupt ein Zimmer oder nur eine Idee? Die eigene Imagination schließlich kann die Tür (er)finden. Todesnähe schwingt mit. Schulz hat dabei aber keine nur ernste, düstere Sprache, zum Teil geht es ins Groteske, Absurde, und eine gewisse Leichtigkeit ist da, trotz der Schwere und Ausweglosigkeit. Die Kontraste machen den Text noch intensiver.

Wie lesen Sie die Erzählung heute, mit der Erfahrung der Pandemie?

Tatsächlich hat das Thema durch die Coronapandemie nun eine besondere Aktualität erfahren. Einsamkeit, Abstand halten,

Quarantäne, Eingeschlossensein, als wären überall Mauern. Das alles ist im Text von Bruno Schulz und für uns jetzt in der Zeit der Pandemie evident. Sicher wird nun das Stück anders wirken. Tatsächlich weiß ich gar nicht, ob ich jetzt in der Lage wäre, diesen Text zu vertonen. Ich würde aber auch sagen, dass der Text eine Universalität und Zeitlosigkeit besitzt, etwas tief Existentielles, Menschliches. Es reicht gewissermaßen schon der Blick in die eigene Seele, die eigenen Widersprüchlichkeiten, Abgründe und Mauern zu schauen. Der alltägliche Schmerz, sich selbst im Spiegel zu begegnen. Ich erwähnte es schon: trotz des düsteren Themas wohnt der Sprache auch eine gewisse Ironie inne, was den Text vielleicht sogar noch menschlicher macht.

Und die Fantasie des Protagonisten, seine Gedanken sind in der Lage, den engen Raum zu weiten. „An der Vorhangstange könnte ich turnen. Ein perfektes Reck. Wie leichte könnte man dort Purzelbäume schlagen ...“.

Genau. Die Imagination ist letztlich die Hoffnung, auch für uns heute vielleicht.

Sie stellen die zwei Solisten einander gegenüber. Ich lese das als Ihre Antwort auf den Protagonisten des Textes und sein Spiegelbild, von dem er entfremdet ist. „Manchmal sehe ich mich im Spiegel ... Ich sehe mich niemals en face, von Angesicht zu Angesicht ... Unsere Blicke treffen sich nicht mehr.“

Sie sollten einander „verzerrtes“ Spiegelbild sein – als würde der eine den anderen imaginieren: Ein Schauspieler, der den Text rezitiert, an einem Tisch sitzend – und ein Schlagzeuger auf der anderen Seite. Das

Schlagwerk bildet einen eigenen Raum mit Tür und Spiegel um den Schlagzeuger herum. Er ist quasi in einem Käfig, geschützt und schutzlos zugleich. Um ihn seine Instrumente und Objekte, darunter kaum klassisches Schlagwerk: vier Becken, ein Gong, ein Donnerblech, ansonsten Metallteile, Fragmente, selbstgebaute Chimes aus Schlüsseln und Glühbirnen, ein Spiegel, ein Fensterrahmen, Tassen, Flaschen und eine Menorah – der siebenarmige Leuchter – aus Messing, hier Symbol und Klangobjekt zugleich, mit Stein bespielt. Die sieben Türen im Bild meiner Mutter stehen übrigens für die Menorah. Auch eine Zimmertür wird bespielt. Die Idee entstand, als mein heute fast 13-jähriger Sohn, der auch Schlagzeug spielt, an die Tür meines Arbeitszimmers trommelte – das klingt so schön, das wollte ich unbedingt verwenden, und die Tür ist ein starkes Symbol im Text von Bruno Schulz.

Der Schlagzeuger bringt Alltagsgegenstände zum Klingen, entlockt ihnen vielleicht Klänge, die wir im Konzert so nicht erwarten.

Er spielt nur mit seinen Händen, ohne Schlägel, nichts liegt zwischen ihm und den Oberflächen, die er schlagend, streichelnd, tastend berührt. An seinen Handgelenken sind Mikrophone befestigt – er zoomt gewissermaßen in die Klänge, in die Objekte, legt sie unters Mikroskop, lauscht mit den Händen in einer klingenden Choreografie. Dadurch, dass er keine Schlägel benutzt, ist er auch deutlich unterschieden von den Schlagzeugern des Orchesters. Seine Hände werden Ohren, er nimmt alles überdeutlich wahr und ist darüber in seiner Intimität auf der Bühne verletzlich.

Die Virtuosität ist also anderer Art, es ist eher ein innerer Raum und eine Virtuosität der Empfindsamkeit. Zugleich kann auch der Schauspieler auf diese Klänge etwas eingehen. Vielleicht hat er auch eine Tasse mit Löffel, die mal klappert, ein Buch, ein Stuhlrücken – musikalisiert.

Welche Rolle spielt das Orchester in dieser Dreiecks-Beziehung mit den beiden Solisten?

Das Orchester bildet eine eigenständige Größe, teils ist es Widerpart der Solisten, teils ihr Echoraum. Vielleicht sind sie der ganze Kopf des Protagonisten, vielleicht das Außen, die Welt. Hin und wieder kommt es gar zum Kampf mit den Solisten, sie werden gleichsam „verschluckt“. Am Ende jedoch verlieren auch die Instrumente, das gesamte Orchester, den Boden unter den Füßen und ihre vertrauten Instrumente ...

Die Orchestermusiker:innen spielen auf und mit Materialien wie Noppenfolie, Steinen, Styropor. Am Ende lassen Sie sie summen, „auf unbestimmter Tonhöhe, leicht schwankend“.

Es ist nicht so, dass ich die klassischen Spieltechniken missachte, im Gegenteil – ich hoffe, ich konnte in der Musik zuvor zeigen, wie sehr ich das Orchester auch liebe. Aber hier befreien sich die Spieler:innen aus ihrem Klangraum. Der Solo-Schlagzeuger schüttet Laub aus – ein Zeichen des Loslassens, des Fallens, das man geschehen lässt. Herbst. Ein Zeichen der Vergänglichkeit, aber auch der Befreiung und der Hoffnung.

Ich möchte noch einmal auf den Titel Ihres Werks zurückkommen, *En face*. Im Text von



Elisabeth Naomi Reuter (1946–2017): Bruno S. (2015)

Bruno Schulz wird er eigentlich explizit verneint: „Ich sehe mich niemals en face, von Angesicht zu Angesicht ...“. Durch die Wahl des Titels aber suggerieren Sie, dass diese Begegnung „von Angesicht zu Angesicht“ doch stattfindet, wenn nicht sogar gelingt. Als Publikum erleben wir Ihr Werk „en face“, ganz unmittelbar.

Genau so ist es. Wir als Künstler:innen mit unseren Werken brauchen die direkte Begegnung mit einem Publikum, und sei es nur ein einziger Mensch. Das ist sehr kostbar.

Zum Schluss noch eine Hannover-Frage: Sie haben einen Bezug zu unserer Stadt, sogar zu unserem Haus?

Ja, und diese Hannover-Verbindung freut mich sehr! Ich bin in Oldenburg aufgewachsen

und kam 1998, mit 18 Jahren, nach Hannover als Jungstudentin im Fach Komposition an der Musikhochschule. Bevor ich dann später zusätzlich Oboe bei Klaus Becker studierte, nahm ich Oboenunterricht bei Wolfgang Hindinger, dem damaligen Solo-Oboisten des Staatsorchesters. Er vermittelte mir einige Jobs als Orchesteraushilfe, zum Beispiel für Bühnenmusik bei Richard Wagner. Ich habe außerdem verschiedene Produktionen erleben können, die mich zum Teil sehr beeindruckten, Luigi Nonos *Al gran sole carico d'amore* zum Beispiel, und als Kompositionsstudentin nahm ich an der Produktion von John Cages *Européras* teil – auch das ein Erlebnis!

1980 in Oldenburg geboren, studierte Sarah Nemtsov Komposition in Hannover und Berlin bei Nigel Osborne, Johannes Schöllhorn und Walter Zimmermann. Außerdem absolvierte sie ein Oboen-Studium bei Klaus Becker und Burkhard Glaetzner. Sie erhielt zahlreiche Preise und Stipendien, darunter 2012 den Deutschen Musikautorenpreis der GEMA und 2013 den Busoni-Kompositionspreis der Akademie der Künste Berlin, 2016 den internationalen RicordiLAB Kompositionswettbewerb und 2018 den Oldenburger Kompositionspreis. 2020 war sie beim Opus Klassik Preis als „Komponistin des Jahres“ nominiert. Sarah Nemtsov arbeitet mit namhaften Ensembles und Orchestern zusammen, darunter das Ensemble Adapter, ensemble mosaik, die Neuen Vocalsolisten Stuttgart, das ensemble recherche, Ensemblekollektiv Berlin, Ascolta, Ensemble InterContemporain, Mivos Quartett, Ensemble Vortex, Garage, Asasello Quartett, Lux:NM und das Solistenensemble Kaleidoskop. Ihre Werke werden bei international renommierten Festivals wie den Donaueschinger Musiktagen, Ultraschall, MaerzMusik Berlin,

Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik, ECLAT, ISCM World New Music Festival, Holland Festival, Wien Modern, Klangspuren Schwaz, Bregenzer Festspiele, Israel Festival oder SPOR Dänemark aufgeführt.

Sarah Nemtsovs Werkverzeichnis umfasst über 100 Kompositionen in nahezu allen Gattungen. Ihre Musik ist häufig von der Auseinandersetzung mit Literatur geprägt. Immer wieder versucht sie, die Schwelle zwischen Konzert und Musiktheater auszuloten. Urbanität, Gleichzeitigkeit und chaotische Formen beschäftigen sie in ihren neuesten Kompositionen, in denen auch Elektronik eine wichtige Rolle spielt, wichtiger wird auch das Politische.

2013 erschien eine Portrait-CD in der Reihe Edition Zeitgenössische Musik des Deutschen Musikrats und 2018 eine weitere Portrait-CD. 2014 unterrichtete Sarah Nemtsov Komposition an der Hochschule für Musik Köln, 2018 unterrichtete sie dasselbe Fach als DAAD-Gastdozentin an der Universität Haifa.

www.sarah-nemtsov.de

**Kein Zimmer ist derartig
zugemauert, dass es
sich mit einer solch
vertrauten Tür nicht
öffnen ließe – wenn nur
die Kräfte reichen, ihm
diese zu insinuieren.**

Bruno Schulz: *Einsamkeit* (1936)



Gustav Mahler (1907)

4. Sinfoniekonzert

GUSTAV MAHLER

* 7. Juli 1860 in Kalischt, Böhmen (heute Kaliště, Tschechien)

† 18. Mai 1911 in Wien

Sinfonie Nr. 7

ENTSTEHUNG

Die *Nachtmusiken* (2. und 4. Satz) schrieb Mahler im Sommer 1904 in Maiernigg; 1., 3. und 5. Satz entstanden im Sommer 1905 am Wörthersee; Orchestration und Reinschrift der Partitur bis 1906; Revisionen 1907 und 1908

URAUFFÜHRUNG

19. September 1908 im Konzertsaal des Prager Ausstellungsgeländes (Výstaviště Praha) durch das Prager Philharmonische Orchester unter der Leitung des Komponisten

BESETZUNG

Piccoloflöte, 4 Flöten (4. auch Piccolo), 3 Oboen, Englischhorn, Es-Klarinette, 3 Klarinetten, Bassklarinette, 3 Fagotte, Kontrafagott – 4 Hörner, 3 Trompeten (1. auch Kleines Piston), Tenorhorn, 3 Posaunen, Tuba – Pauken, Große Trommel, Kleine Trommel, Becken, Triangel, Tamtam, Herdenglocken, tiefe Glocken, Rute, Tamburin, Glockenspiel – Gitarre, Mandoline, 2 Harfen – Streicher

DAUER

ca. 80 Minuten

SZENEN EINER SINFONIE

Über Geschichte, Form und Deutung von Mahlers 7. Sinfonie

Aufführungen von Gustav Mahlers neun Sinfonien sind Festtage im Konzertleben. 1860 im böhmischen Kalischt geboren, 1911 in Wien gestorben, war er zu Lebzeiten vor allem als Dirigent berühmt. In Bezug auf seine Kompositionen ist sein Ausspruch „Meine Zeit wird kommen“ überliefert. Mit der Renaissance seiner Werke in den 1960er Jahren, befördert vor allem von den Dirigenten Leonard Bernstein und Rafael Kubelík, erfüllte sich diese Prophezeiung posthum. Heute gehört die Musik Gustav Mahlers zum festen und hoch geschätzten Kernrepertoire der großen Orchester.

Dabei war die 7. Sinfonie zu seiner Zeit die am seltensten aufgeführte Sinfonie, und sie ist es bis heute. Sie folgt nach den „Wunderhorn-Sinfonien“ Nr. 3 und 4 mit Bezug zu den Volksliedern aus *Des Knaben Wunderhorn*, der heute populärsten Sinfonie Nr. 5 mit dem berühmten Adagietto, das als Filmmusik in Viscontis *Tod in Venedig* verewigt ist, und der hoch dramatischen *Tragischen* Nr. 6. Später vollendete Mahler die noch monumentalere *Sinfonie der Tausend* Nr. 8 und die todesnahe, musikalische Ausdrucksgrenzen überschreitende Nr. 9.

Mahlers 7. aber ist eine Sinfonie ohne Text, ohne Gesang, ohne Programm – und seit der

Uraufführung umstritten. Mahler selbst pries sie in Briefen an seine Verleger als „mein bestes Werk“ und charakterisierte sie als „vorwiegend heiteren, humoristischen Inhalts“. „Sehr problematisch“ fand dagegen der Dirigent Otto Klemperer vor allem die beiden Ecksätze der Sinfonie – im September 1908 hatte er die Proben zur Uraufführung in Prag erlebt. Arnold Schönberg seinerseits, der gut ein Jahr später die Wiener Erstaufführung besuchte, schrieb danach begeistert an Mahler: „Ich hatte den Eindruck von einer vollendeten, auf künstlerische Harmonie begründeten Ruhe. ... Ich habe Sie wie einen Klassiker aufgenommen. Aber wie einen, der mir noch Vorbild ist.“

Disparates Urteil, komplizierte Entstehung

Heiter, humoristisch, problematisch, von einer vollendeten Ruhe ... So disparat, wie diese ersten Urteile ausfallen, so disparat erscheint auch das Werk. Die formale Symmetrie der fünf Sätze (in Erweiterung der klassischen Viersätzigkeit) kann nicht über Gustav Mahlers Schwierigkeiten mit der Komposition in den Jahren 1904 und 1905 hinwegtäuschen. Er arbeitete in dieser Zeit als Chefdirigent und Direktor der Wiener Hofoper – eine der prestigeträchtigsten Positionen der europäischen

Opernlandschaft. Zum Komponieren kam er nur in den Theaterferien. Im Sommer 1904 entstanden die zwei *Nachtmusiken* (2. und 4. Satz), im Sommer 1905 dann die anderen drei Sätze, die auf den ersten Blick ihren traditionellen Funktionen entsprechen: ein schneller 1. Satz mit langsamer Einleitung, ein „schattenhaftes“ Scherzo als 3. Satz und ein Finale in Rondoform.

Im Rückblick erinnerte sich Mahler an den zweiten Sommer: „[Ich] hatte vor, die 7te (deren beide Andantes da lagen) fertig zu machen. 2 Wochen quälte ich mich bis zum Trübsinn – bis ich ausriß in die Dolomiten! Dort derselbe Tanz, und endlich gab ich es auf, und fuhr nach Haus mit der Überzeugung, daß der Sommer verloren sein [würde]. ... Ich stieg in das Boot, um mich hinüberfahren zu lassen. Beim ersten Ruderschlag fiel mir das Thema (oder mehr der Rhythmus und die Art) der Einleitung zum 1. Satze ein – und in 4 Wochen war 1., 3. und 5. Satz fix und fertig!“ (Brief an seine Frau Alma am 8. Juni 1910)

Ebensowenig wie die formale Symmetrie der Sätze das Werk insgesamt zusammenhält, gibt es eine stringente Entwicklung der etwa 80 Minuten dauernden Sinfonie. Unüberhörbar ist zwar der Weg aus dem Dunklen ins Helle, aus der Nacht zum Licht, „per aspera ad

astra“ – Beethovens 5. Sinfonie in c-Moll mit ihrem strahlenden Finale in C-Dur ist das berühmteste Vorbild. Aber diese Entwicklung, so Dirigent Titus Engel, „gestaltet sich bei Mahler nicht linear, sondern unglaublich facettenreich.“ Stimmungen wechseln sprunghaft, Entwicklungen werden abgebrochen. Mahler geht in die Extreme. Extreme der Dynamik und der Klangfarben: „Die Farbenskala des Orchesters schließt alles ein vom leuchtenden Überdurbis zum finstersten Schatten“, charakterisierte der mit seiner kritischen Haltung zur 7. Sinfonie einflussreiche Theodor W. Adorno. Extreme auch der Besetzung, vom brutalen kollektiven Tutti der Hundertschaft von Orchestermusiker:innen bis zum einsamen Solo, und mit mehreren für das klassische Sinfonieorchester ungewöhnlichen Instrumenten.

Tenorhorn, Rute, Herdengeläut

So beginnt der **1. Satz, Langsam (Adagio)** mit einem großen Solo des Tenorhorns – ein Blechblasinstrument, das Mahler hier zum einzigen Mal verwendet. Das Tenorhorn ist im Blasorchester zu Hause, wird verwendet in Volksmusik- und Militärkapellen. Mit der Anweisung „großer Ton!“ läßt Mahler die:den Musiker:in ein, das Solo klanglich auszukosten.

Sein aus den Proben überlieferter Ausspruch „Hier röhr die Natur“ wertet der erfahrene Mahler-Dirigent Michael Gielen eher als Verweis auf das „ungefügige Instrument“ Tenorhorn denn als Hinweis auf eine idyllische Naturschilderung (die dem 2. Satz vorbehalten ist). Der 1. Satz führt in schnellen Teil **Allegro risoluto ma non troppo** kontrastreich verschiedenste Charaktere und Stimmungen vor, vom raschen Marsch bis zum visionären Choral, jäh umschlagend zwischen terzenseliger Wehmut und harscher Verzweiflung.

Für die *Nachtmusiken*, die Mahler als langsame Sätze interpoliert, sind zwei verschiedene Anregungen überliefert. Alma Mahler-Werfel schreibt in ihren *Erinnerungen*, dem Komponisten habe „Eichendorffsche Vision“ vorgeschwebt, „plätschernde Brunnen, deutsche Romantik“. Der holländische Dirigent Willem Mengelberg berichtet davon, die *Nachtwache* von Rembrandt bei einem gemeinsamen Besuch im Amsterdamer Rijksmuseum 1903 habe Mahler zu den Nachtmusiken inspiriert. Die Hornrufe zu Beginn des **2. Satzes (Nachtmusik. Allegro moderato)** jedenfalls evozieren zunächst romantisches Naturgefühl: das 1. Horn „rufend“, das 3. Horn mit Dämpfer in geheimnisvoller Fernwirkung „antwortend“. Doch schnell wird spürbar, dass

hier keine verklarte Idylle herrscht, sondern „das Gespenstische, das Verhüllte, das Dahinzuckende, das nicht Greifbare“ (Michael Gielen). Die Rute als ungewöhnliches und nicht zuerst musikalisch konnotierte Schlaginstrument“ sowie mit der Holzstange des Bogens auf die Saiten zu schlagende Rhythmen der Geigen (*col legno*) geben geräuschhafte Impulse, helle Durakkorde trüben sich in Moll. Herdenglocken (laut Partitur „immer diskret und intermittierend, in realistischer Nachahmung des Glockengebimmels einer weidenden Herde zu spielen“), ein nächtliches Vogelkonzert („wie Vogelstimmen“ schreibt Mahler den Bläsern in die Stimmen) und ein skurriler Militärmarsch lassen beim Hören viele innere Bilder entstehen.

Schattenhaft, amoroso, mit Bravour

Das Zentrum der Sinfonie bildet der **3. Satz**, ein „schattenhaftes“ **Scherzo**. Diese Charakterisierung ist bei Mahler nur noch ein weiteres Mal zu finden, im 1. Satz der todesahnenden 9. Sinfonie. Jedenfalls handelt es sich auch hier nicht um einen heiteren Tanzsatz, sondern um ein geisterhaftes Perpetuum mobile – und „es sind keine freundlichen Geister, die da huschen“ (Michael Gielen).

Gustav Mahler holte sich alle (alle!) Grundelemente der deutschen Musik, auch ihre Klischees, und nötigte sie bis an die äußersten Grenzen ihrer Möglichkeiten. Pausen verwandelte er in schauernde Stillen; Auftakte in vulkanische Vorbereitungen für den Todesstoß. Luftpausen wurden zum verzweiferten Luftschnappen oder zur schreckerfüllten Hochspannung. Betonungen erhielten titanenhafte Stärke und Gewichtigkeit. Ritardandi wurden beinahe bis zur Bewegungslosigkeit überdehnt. Aus Accelerandi wurden Tornados. Tonstärken wurden bis zur neurasthenischen Empfindsamkeit abgeschattiert und übertrieben. Mahlers Märsche klingen wie Herzattacken, seine Choräle klingen, als sei die Christenheit toll geworden. Die alten, konventionellen viertaktigen Phrasen klingen, als wären sie in Stahl gestochen, seine Kadenz beseligen wie der Augenblick, in dem man von Schmerzen erlöst wird.

Leonard Bernstein (1967)

Lieblich klingt die Satzbezeichnung der zweiten **Nachtmusik: Andante amoroso**, wohl der durchsichtigste, kammermusikalischste Sinfoniesatz, den Mahler je geschrieben hat. Nur für diesen Satz fordert Mahler mit Gitarre und Mandoline zwei weitere dem Sinfonieorchester fremde Instrumente. Zusammen mit der Harfe geben sie der Solo-Violine und Solo-Blasinstrumenten zarte, serenadenhafte Begleitung und mit der Klangqualität der Zupfinstrumente eine ganz eigene Atmosphäre. „Graziosissimo“ und „melancholisch“ sind Spielanweisungen des Komponisten.

„Mit Bravour“ hat die Pauke mit einer Intrada den **5. Satz (Allegro ordinario)** zu eröffnen, und schmetternde Blechbläser folgen zu einem prachtvollen **Rondo-Finale**. Über diesen Schlusssatz ist viel geschrieben und diskutiert worden – zunächst als Jubelfinale wertgeschätzt, dann als zu positiv, zu affirmativ und konservativ kritisiert. Stellvertretend sei die vernichtende Kritik Theodor W. Adornos zitiert: „Ein ohnmächtiges Missverhältnis zwischen der prunkvollen Erscheinung und dem mageren Gehalt des Ganzen wird man auch bei angestrengter Versenkung kaum sich ausreden lassen.“

Als „magerer Gehalt“ kann Adorno zunächst die formale Entscheidung gewertet haben,

statt einer Themen verarbeitenden Sonatenform auf die historische Finalform des Rondos zurückzugreifen, wie sie bis Anfang des 19. Jahrhunderts üblich war. Das Rondo gliedert sich kleinteilig durch wiederkehrende Ritornelle und gilt damit als weniger komplex, weniger elaboriert als die „anspruchsvolle“ Sonatenform. „Behaglich“ zu spielende Anklänge eines Ländlers und „etwas feierliche“, „prachtvolle“ Fanfarenklänge waren nicht das, was die er von Mahler als Brückenkopf zwischen Spätromantik und Moderne erwartet hat. Im lärmenden Kehraus kommt zu den Herdenglocken der Nachtmusik auch noch ein „großes Glockengeläut“ hinzu, zum entfernten Geläut aus den Bergen also das große Kirchengeläut der Zivilisation. In diesem Aufeinandertreffen erkennt Dirigent Michael Gielen, anders als Adorno, kritisches Potenzial: „Die Herde rennt dann über den Paradeplatz. Es ist geradezu peinlich, wie laut diese Glocken bimmeln. Der Charakter des Sakralen, der den Glocken eingeboren ist, wird überzogen. Das führt sich selber ad absurdum.“

Ebenso kontrovers kann der Anklang an Richard Wagners Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* gedeutet werden, mit dessen Vorspiel Mahler selbst die Sinfonie bei Aufführungen in München und Amsterdam koppelte. Adorno hat

auch dies nicht gefallen: „Der Satz ist theatralisch: so blau ist nur der Bühnenhimmel über der allzu benachbarten Festwiese.“ Dass sich Mahler noch 1905 ungebrochen auf die populäre, oft missbrauchte Nationaloper aus den 1860er Jahren bezog, war für Adorno einhundert Jahre nach Wagner nicht nachvollziehbar. Heute, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, ist Adornos Zitat aber eine Steilvorlage für ein neues Verständnis. Beschreibt Adorno mit seinem Vorwurf des Theatralen nicht eine Qualität von Mahlers Musik? Gerade das Maskierte, das Karnevaleske, das Pluralistische in der 7. Sinfonie wirkt heute faszinierend zeitgenössisch. Musikalische Szenen reihen sich aneinander, und gerade in dem Verzicht auf Zusammenhang spiegelt sich unsere Welt. Wie Titus Engel in der Vorbereitung auf das heutige Konzert schreibt: „Mir scheint Mahler in der 7. als postmodern vor der Moderne.“ Ähnlich wie der 14 Jahre jüngere amerikanische Komponist Charles Ives bricht Mahler die geschlossene Form auf. Er verlässt das sichere Ufer, wagt sich hinaus ins Offene.

Swantje Köbnecke

MORE THAN MUSIC

Die Keimzelle der Konzertreihe *more than music* liegt in den ersten Treffen von Laura Berman mit Musiker:innen des Niedersächsischen Staatsorchesters in der Vorbereitungszeit ihrer Intendanz. Da traf die Neugier der Intendantin auf den Wunsch des Orchesters, neue Konzertformate auszuprobieren. Die traditionelle Programmreihenfolge eines Sinfoniekonzerts, bestehend aus Ouvertüre, Solokonzert und Sinfonie – liebevoll „Sandwich“ genannt –, wird in den Konzerten der Staatsoper schon länger aufgebrochen und variiert. Aber was ist mit den anderen Künsten, mit Schauspiel, Video, Bühnenbild, Kostüm, Klangkunst oder Performance?

Unter dem Titel *more than music* machen Projekte in der Sinfoniekonzert-Reihe die technischen und künstlerischen Möglichkeiten eines Opernhauses für den Konzertspielplan fruchtbar. Als erstes Projekt wurde das „Visual Concert“ MYTHOS im April 2021 entwickelt, das Musik von Jean Sibelius mit einem Raumkonzept und Video des israelischen Video-Künstlers Tal Rosner kombinierte. In der Spielzeit 2021/22 wird im 4. Sinfoniekonzert NÄHE das Konzertstück *En face* von Sarah Nemtsov zur Aufführung gebracht, welches das Staatsorchester mit solistischem Schlagzeug und Schauspieler, Rauminstallation, Klangregie und Literatur zusammenführt.

BIOGRAFIEN

Dirigent Titus Engel

Der schweizerische Dirigent Titus Engel ist regelmäßiger Gast bei großen europäischen Orchestern und führenden Ensembles für zeitgenössische Musik. Gastdirigate führten ihn u. a. zum Konzerthausorchester Berlin, Philharmonia Orchestra, Mozarteum-Orchester Salzburg, SWR Sinfonieorchester, WDR Sinfonieorchester, zur Deutschen Radiophilharmonie Saarbrücken, zum Slovenian Philharmonic Orchestra, Mahler Chamber Orchestra sowie zu den Kammerorchestern in Zürich, München und Basel. Regelmäßig leitet er das Ensemble Modern, Ensemble Musikfabrik, Collegium Novum Zürich, Remix Ensemble und Klangforum Wien. Zur Spielzeit 2023/24 wird Titus Engel Principal Conductor der Basel Sinfonietta. Seit seinem Operndebüt im Jahr 2000 leitete er Opern u. a. von Monteverdi, Mozart, Verdi, Wagner, Berg und Bartók an den Opernhäusern in Hamburg, Bremen, Berlin (Staatsoper und Komische Oper), Frankfurt, Stuttgart und München, dem Theater Basel und dem Teatro Real Madrid. Darüber hinaus dirigierte er zahlreiche Uraufführungen bei den Salzburger Festspielen, der Ruhrtriennale, den Berliner



Festspielen, dem Lucerne Festival und am Wiener Konzerthaus. Uraufführung des Jahres wurde 2017 Chaya Czernowins Oper *Infinite Now*, die er an der Opera Vlaanderen, am Nationaltheater Mannheim sowie an der Philharmonie de Paris dirigierte. Die Kritiker:innen-Umfrage der Zeitschrift *Opernwelt* kürte ihn zum Dirigenten des Jahres 2020.

In der laufenden Saison dirigiert Titus Engel nach der Uraufführung von Michael Wertmüllers *D.I.E.* bei der Ruhrtriennale u. a. eine Neuproduktion von Nielsens *Maskerade* in Frankfurt. Im Dezember 2021 debütierte er an der Bayerischen Staatsoper mit Lehárs *Giuditta* (Christoph Marthaler). Titus Engel studierte Musikwissenschaften und Philosophie in Zürich und Berlin sowie Dirigieren in Dresden, ergänzt durch Förderungen des Dirigentenforums des Deutschen Musikrats und David Zinmans American Academy of Conducting in Aspen sowie Assistenzen bei Sylvain Cambreling, Marc Albrecht und Peter Rundel. Er hat zahlreiche Werke für Rundfunk und CDs aufgenommen und ist Initiator der Akademie Musiktheater Heute sowie Herausgeber mehrerer Bücher.

Der polnische Multi-Per-
cussionist, Performer und
Sound Artist Aleksander
Wnuk hat sich als Solist
und Kammermusiker auf
das weite Feld zeitgenös-
sischer Musik speziali-
siert – von Klassikern des
20. und 21. Jahrhunderts
bis zu Uraufführungen.

Dabei arbeitete er mit Kom-
ponist:innen wie Pierre



Jodlowski, Trond Reinholdtsen, Matthew
Shlomowitz und Sara Nemtsov zusammen,
deren Werk *En face* er 2018 am Staatstheater
Cottbus mit uraufgeführt hat. Darüber hinaus
entwickelt der Musiker eigene Sound Art-Pro-
jekte, arbeitet im Bereich der experimentel-
len Musik und Improvisation, komponiert
für Theater- und Tanz-Projekte ebenso wie
für Stummfilm. Ein Fokus seiner Arbeit liegt
sowohl in intermedialen Projekten als auch
dem Thema der Körperlichkeit des Spielens,
zu erleben in zahlreichen Solo Recitals, unter
anderem beim Festival Musica Electronica
Nova 2021 in Wroclaw. Promoviert an der Mu-
sikakademie in Krakau, unterrichtet er dort in
der Abteilung für Percussion und Zeitgenös-
sische Musik.

Aleksander Wnuk ist zur Zeit Mitglied des
Krakauer Ensembles Spółdzielnia Muzyczna

(ausgezeichnet mit dem En-
semble Förderpreis der Ernst
von Siemens Musikstiftung
2021/22) und des Krakow Im-
provisers Orchestra, er tritt
im Duo mit der Saxophonistin
Paulina Owczarek und mit
dem Gitarristen Michal Lazar
sowie im Trio Echoes of
Peace auf. Als Gast spielte er
mit dem Warschauer Hashtag
Ensemble und dem Orkiestra

Muzyki Nowej, Polens ältestem Ensemble
für zeitgenössische Musik, sowie an zahlrei-
chen polnischen Theatern und bei Festivals.
Zahlreiche CDs dokumentieren seine Arbeit,
darunter die 2021 erschienenen Alben *Lupnik*
(solo) und *Komentarz eufemistyczny* (mit Pauli-
na Owczarek).

Aleksander Wnuk studierte an der Musikaka-
demie Danzig und am Königlichen Dänischen
Musikkonservatorium Kopenhagen, wo er
bei Prof. Gert Mortensen die Solisten-Klasse
absolvierte und lange Jahre Mitglied des Per-
curama Percussion Ensemble war. Seine Aus-
bildung führte ihn außerdem nach Deutsch-
land und Österreich, zu den Internationalen
Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt,
die impuls Academie in Graz und die Ensemb-
le Recherche Akademie in Freiburg.

Felix Briegel stammt
aus Innsbruck und hat
vergangenen Sommer
sein Schauspielstudi-
um an der Hochschule
für Musik und Theater
Hannover abgeschlossen.
Im Bereich Film gab er sein
Debüt bereits mit 13 Jahren in
dem international gespielten
Kinofilm *Der Stille Berg* und
war in den darauffolgenden
Jahren u. a. in den Kinofilmen *Rise Up! And
Dance* und *Stars In The Winter Sky* sowie zu-
letzt in Fernsehproduktionen von ARD, ZDF
und ARTE zu sehen.



Im Studiotheater Hannover
spielte er 2019 in *Die ver-
schwundene Klasse* und in den
darauffolgenden Jahren in
*Tod und Wiederauferstebung
der Welt meiner Eltern in mir*
und *Auf hoher See*. Zudem
stand er 2020 am Staatsthea-
ter Braunschweig in *Überzeu-
gungstäter* auf der Bühne. In
den Spielzeiten 2020/21 und
2021/22 war Felix Briegel als

Gast in der Ballhof-Produktion *Die Gänse-
magd* an der Staatsoper Hannover engagiert.

Das Niedersächsische Staatsorchester Hannover ist ein Opern- und Konzertorchester mit fast vierhundertjähriger Erfolgsgeschichte: Das größte Orchester Niedersachsens erarbeitet neben täglich wechselnden Opern- und Ballettvorstellungen acht Sinfoniekonzerte pro Spielzeit, eine eigene Kammerkonzertreihe, zahlreiche Kinder- und Sonderkonzerte sowie Vermittlungsprogramme. In multidisziplinären Projekten und internationalen Kooperationen erhalten Musiker:innen die Chance, die Entwicklung einer Orchesterarbeit der Zukunft zu erproben.

1636 als Hofkapelle gegründet, zählten Heinrich Schütz, Agostino Steffani und Georg Friedrich Händel zu den ersten Kapellmeistern. Mit dem Bau des heutigen Opernhauses 1852 wurde das Orchester vergrößert. Joseph Joachim war der herausragende Konzertmeister dieser Zeit. Bedeutende Kapellmeister des 19. Jahrhunderts waren Heinrich Marschner und Hans von Bülow, zu den Generalmusikdirektoren in der ersten Hälfte des 20. Jahr-

hunderts zählten Rudolf Krasselt und Franz Konwitschny, beide politisch nicht unumstritten. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts war George Alexander Albrecht mit fast 30-jähriger Dienstzeit ein prägender Chefdirigent.

Seit 1970 gehört das Orchester zur Niedersächsischen Staatstheater Hannover GmbH und ist Teil der Staatsoper Hannover, aktuell unter der Intendantin Laura Berman. Es zählt zurzeit 112 Mitglieder. Als Generalmusikdirektor amtiert seit Sommer 2020 Stephan Zilias. Durch einen neuen Probensaal in den Räumen der früheren Landesbühne Hannover (2012) und ein akustisch optimiertes Konzertzimmer auf der Bühne des Opernhauses (2015) haben sich die Arbeitsbedingungen des Orchesters deutlich verbessert. 2021 hat das Niedersächsische Staatsorchester Hannover ein Leitbild veröffentlicht, das die Mitglieder in einem intensiven mehrjährigen Prozess selbst entwickelt haben.

Das Niedersächsische Staatsorchester Hannover am 30.01.2022 und 31.01.2022

1. VIOLINE **Lucja Madziar, Michael Wild, Julia Khodyko, Hovhannes Bagdasarjan*, Asmus Krause, Sigrun Thielmann, Annette Mainzer-Janczuk, Wienczyslaw Kasprzak, Anna-Maria Brödel, Birte Pöplow, Yoojung Kwak, Annika Oepen, Julia Schleicher*, Asli Dogan*, Markus Menke*, Giulia Sardi***
2. VIOLINE **Ionut Pandelescu, Daniela Dakaj*, Sandra Huber, Volker Droysen von Hamilton, Yaroslav Bronzey, Ulrich Nierada, Berit Rufenach, Igor Bolotovski, Thomas Huppertz, Maik Roßner, Johanna Kullmann, Yuka Murayama, Elisa van Beek*, Hyojeong Kim***
- VIOLA **Stefanie Dumrese, Anna Pardowitz, Olof von Gagern, Gudula Stein, Johanna Held, Anne Krömmelbein, Frank Dumdey, Anne-Caroline Thies, Nir Rom Nagy, Emely Kubusch, Ania Szulc-Kapala*, Maximilian Procop***
- VIOLONCELLO **Reynard Rott, Min Suk Cho, Christine Balke, Gottfried Roßner, Marion Zander, Hartwig Christ, Corinna Leonbacher, Kilian Fröhlich, Clara Berger*, Cornelius Schmaderer***
- KONTRABASS **Andreas Koch, Bors Balogh, Heinrich Lademann, Mio Tamayama, Dariusz Janczuk, Robert Amberg, Victoria Kirst, Balázs Szabó***
- HARFE **Ruth-Alice Marino, Silvia Podrecca**
- FLÖTE **Alexander Stein, Birgit Schwab, Bernadette Schachschal, Helena Weinstock-Montag*, Jérémie Abergel**
- OBOE **Juri Vallentin, Anke-Christiane Beyer, Augustin Gorisse, Nikolaus Kolb**
- KLARINETTE **Katharina Arend, Michael Pattberg, Uwe Möckel, Maja Pawelke, Ralf Pegelhoff**
- FAGOTT **Wibke Husemann, Andreas Schultze-Florey, Nicolas Müller, Florian Raß**
- HORN **Felix Hüttel, Frank Radke, Adam Lewis, Horst Schäfer**
- TROMPETE **Lukas Kay, Markus Günther, Stefan Fleißner**
- TENORHORN **Michael Kokott**
- POSAUNE **Lukas Klingler, Max Eisenhut, Bryce Pawlowski**
- TUBA **Ulrich Stamm**
- PAUKE **Arno Schlenk**
- SCHLAGZEUG **Sebastian Hahn, Sebastian Schnitzler, Philipp Kohnke, Markus Knoben*, Pao-Hsuan Tseng***
- GITARRE **Andreas Lakeberg***
- MANDOLINE **Steffen Trekel***
- KLAVIER **Zachary Zhu***

GENERALMUSIKDIREKTOR **Stephan Zilias** ORCHESTERDIREKTOR **Ingo J. Jander** *Gast

NEUES AUS DEM ORCHESTER

Einblicke in das Orchesterleben

HERZLICHEN GLÜCKWUNSCH

Die Solo-Oboistin **Eleanor Doddford** und der tiefe Hornist **Frank Radke** haben ihr Probejahr bestanden und sind nun feste Mitglieder des Niedersächsischen Staatsorchesters Hannover.

Was ist eigentlich das „Probejahr“, wie wird man Orchestermittglied? Geregelt wird dies im Tarifvertrag TVK, der für rund 130 öffentlich getragene deutsche Berufsorchester gilt, und in der Probespielordnung des Niedersächsischen Staatsorchesters Hannover. Nachdem ein:e Musiker:in ein Probespiel für eine offene Stelle bestanden hat, beginnt in der Regel ein Arbeitsverhältnis auf Probe im Orchester. Dieses ist häufig auf ein Jahr begrenzt und wird daher auch Probejahr genannt. Für die jungen Kolleg:innen ist diese Zeit besonders herausfordernd, da sie ihre Position im Kollektiv finden und ihre Kolleg:innen überzeugen müssen. Wenn die anschließende Abstimmung im Orchester positiv ausfällt, wird der Vertrag unbefristet.

KAMMERMUSIK IM LANDESMUSEUM

In dieser Saison wurden die Kammerkonzerte des Staatsorchesters im Landesmuseum nach einer pandemiebedingten Unterbrechung wieder aufgenommen. Allerdings findet die traditionsreiche Konzertreihe im Moment mit reduziertem Platzangebot statt – mit den geltenden Abstandsregeln können nur 50 Eintrittskarten verkauft werden; ohne Beschränkungen waren es mehr als doppelt so viele Zuhörer:innen. Deswegen sind die Konzerte schneller ausverkauft als in den Zeiten vor der Pandemie. Wir bitten um Verständnis!

Der Vorverkauf beginnt jeweils am letzten Freitag des Monats für den übernächsten Monat, also am 28. Januar 2022 für das **6. Kammerkonzert** am Sonntag, den 27. März 2022, 11 Uhr. Auf dem Programm stehen drei opulente Meisterwerke aus drei Jahrhunderten: das Streichquartett G-Dur KV 387 von Wolfgang Amadeus Mozart, das Klavierquintett von Alfred Schnittke und das Klavierquintett f-Moll op. 34 von Johannes Brahms. Es musizieren Anna-Maria Brödel und Annette Mainzer-Janczuk (Violine), Anne-Caroline Thies (Viola), Marion Zander (Violoncello) und Julia Strelchenko (Klavier)

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

TEXTNACHWEISE

Die Texte sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

Das Gespräch mit Sarah Nemtsov fand am 17. Januar 2022 statt.

Texte aus der Erzählung *Einsamkeit* von Bruno Schulz werden zitiert nach dem Erzählungenband *Das Sanatorium zur Sanduhr*. München 2013, S. 270–273.

Der Programmtext zu Mahlers 7. Sinfonie zitiert Michael Gielen aus seinen Gesprächen mit Paul Fiebig anlässlich seines Mahler-Zyklus (*Mahler im Gespräch. Die zehn Sinfonien*. Stuttgart 2002). Mahlers Briefe an Alma sind veröffentlicht unter dem Titel *Ein Glück ohne Ruh'* (Erste Gesamtausgabe, Berlin 1995). Weitere Zitate nach dem Artikel von Martin Geck in: Bernd Sponheuer/Wolfram Steinbeck (Hgg.): *Mahler Handbuch*. Stuttgart 2010, S. 312–328.

Leonard Bernstein (*Mahler: His Time Has Come*, 1967) wird zitiert nach dem Booklet der zweiten CD-Box von *Bernstein – Mahler. The Complete Symphonies & Orchestral Songs*. Deutsche Grammophon 1998.

BILDNACHWEISE

Fotonachweise: Sarah Nemtsov: Rut Sigurdardóttir; Gustav Mahler: akg images; Titus Engel: Kaupo Kikkas; Aleksander Wnuk: Joanna Gałuszka; Felix Briegel: Carsten Kalaschnikow. Abdruck des Gemäldes *Bruno S.* von Elisabeth Naomi Reuter (1946–2017) mit freundlicher Genehmigung von Sarah Nemtsov.

IMPRESSUM

SPIELZEIT 2021/22

HERAUSGEBERIN **Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH**

Staatsoper Hannover INTENDANTIN **Laura Berman**

INHALT, REDAKTION **Dr. Swantje Köhnecke**

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

DRUCK **QUBUS media GmbH**

Staatsoper Hannover, Opernplatz 1, 30159 Hannover
staatsoper-hannover.de



KÜCHEN VON

ROSENOWSKI

Design trifft Funktion

Studio 1:

Lange Reihe 24

30938 Thönse

0 51 39 / 99 41-0

Studio 2:

Friesenstraße 18

30161 Hannover

05 11 / 1 625 725

