

2. SINFONIEKONZERT

IN OUR TIME

Igor Strawinsky
Richard Strauss
Einojuhani Rautavaara

1. NOVEMBER 2020, 11:00 + 17:00 UHR
2. NOVEMBER 2020, 19:30 UHR
OPERNHAUS

STAATSORCHESTER
HANNOVER

Igor Strawinsky (1882–1971)

Konzert für Kammerorchester Es-Dur *Dumbarton Oaks* (1938)

1. Tempo giusto – 2. Allegretto –
3. Con moto – Poco meno – Tempo I

Richard Strauss (1864–1949)

Metamorphosen für 23 Streichinstrumente (1945)

Adagio ma non troppo

Einojuhani Rautavaara (1928–2006)

A Requiem in our time für 13 Blechblasinstrumente und Schlagzeug (1953)

1. Hymnus. Festivamente
2. Credo et dubito. Vivace – Grave – Vivace
3. Dies irae. Allegro
4. Lacrymosa. Larghetto tranquillo

Igor Strawinsky

Pulcinella-Suite (1919/20, 1949)

1. Sinfonia. Allegro moderato
2. Serenata. Larghetto – 3. Scherzino – Allegro – Andantino
4. Tarantella – 5. Toccata
6. Gavotta con due variazioni. Allegro moderato – Allegretto –
Allegro più tosto moderato
7. Vivo
8. Menuetto. Molto moderato – Finale. Allegro assai

Niedersächsisches Staatsorchester Hannover

DIRIGENT **Stephan Zilias**

Die wahre
Tradition ist nicht
Zeugin einer
abgeschlossenen
Vergangenheit;
sie ist eine
lebendige Kraft,
welche die
Gegenwart anregt
und belehrt.

Igor Strawinsky

KONZERT AUF EINEN BLICK

In seinem zweiten Sinfoniekonzert als Generalmusikdirektor macht Stephan Zilias aus der Corona-Not eine Tugend und bringt sein großes Orchester in mehreren Gruppen auf die Bühne, für ein stilistisch abwechslungsreiches Programm mit Musik des 20. Jahrhunderts. Alle drei Komponisten machen die musikalische Vergangenheit fruchtbar und lassen hören, wie alte Musik und alte Formen zeitgenössisch klingen können: *in our time*. Richard Strauss' *Metamorphosen* münden in die ersten Takte des Trauermarschs aus Beethovens 3. Sinfonie – ein Abgesang auf eine untergegangene Welt. Der finnische Komponist Einojuhani Rautavaara lehnt sein *Requiem in our time* für Blechblasinstrumente und Schlagwerk an die lateinische Totenmesse an – eine Folge von vier geistlich anmutenden Sätzen: „Hymnus“, „Credo et dubito“ (Ich glaube und zweifle), „Dies Irae“ und „Lacrymosa“. Zwei Werke aus Igor Strawinskys neoklassizistischer Phase rahmen das Konzert: *Dumbarton Oaks* für Kammerorchester – die moderne Variante eines heiteren barocken Concerto grosso – und die Orchestersuite aus seiner Ballettmusik *Pulcinella*, in der Musik aus der Tradition der Commedia dell'arte in ein modernes Gewand gekleidet wird: Die Form bleibt dieselbe, doch Farbe, Dichte, Rhythmik und Harmonie sind verwandelt.



Igor Stravinsky (1920er Jahre)

IGOR STRAWINSKY

*17. Juni 1882 in Oranienbaum, Russland

† 6. April 1971 in New York City

Konzert in Es für Kammerorchester *Dumbarton Oaks*

ENTSTEHUNG

1937/38

URAUFFÜHRUNG

8. Mai 1938

im Landhaus Dumbarton Oaks
bei Washington, D.C. (USA),
Leitung: Nadia Boulanger

BESETZUNG

Flöte, Klarinette, Fagott –
2 Hörner – 3 Violinen,
3 Bratschen, 2 Violoncelli,
2 Kontrabässe

DAUER

ca. 15 Minuten

Pulcinella-Suite

ENTSTEHUNG

Ballettmusik 1919/20; Suite 1922

URAUFFÜHRUNG

Ballett: 15. Mai 1920,

Opéra de Paris,

Leitung: Ernest Ansermet;

Suite: 22. Dezember 1922, Boston,

Leitung: Pierre Monteux

BESETZUNG

2 Flöten (2. auch Piccolo),
2 Oboen, 2 Fagotte – 2 Hörner,
Trompete, Posaune –
Streichquintett: 2 Violinen,
Bratsche, Violoncello, Kontrabass;
Streichorchester: 6 Violinen,
4 Bratschen, 3 Violoncelli,
2 Kontrabässe

DAUER

ca. 25 Minuten

EIN BLICK ZURÜCK – UND IN DEN SPIEGEL

Rosalie Suys

Der Komponist Igor Strawinsky, in Russland geboren, erlangte in Paris als Komponist der „Ballets russes“ internationale Bekanntheit und wurde schließlich französischer Staatsbürger, bevor er 1940 in die USA auswanderte. Strawinsky komponierte im Laufe seines Lebens in unterschiedlichsten Stilen und Techniken. In seiner neoklassizistischen Schaffensphase griff er auf Rhetorik und Formen alter Musik zurück. So entstanden zahlreiche Werke, von Kammermusik über Orchesterstücke bis hin zu Bühnenwerken. Ihren Höhepunkt findet diese Phase 1951 in der Oper *The Rake's Progress*; den Anfang nimmt sie aber schon 1920 mit der Ballettmusik zu *Pulcinella*, die zugleich den Abschluss des heutigen Konzertes bildet. Strawinskys Auseinandersetzung mit den kompositorischen Mitteln vergangener Zeiten rahmt das Programm, denn auch das eröffnende *Konzert für Kammerorchester* zählt dazu. Er orientiert sich für dieses Stück an der barocken Form des Concerto grosso: In kammermusikalischer

Besetzung treten die Instrumentalist*innen sowohl solistisch hervor als auch zu Gruppen zusammen. Dadurch entsteht ein ständiger Wechsel von unterschiedlichen, miteinander wettstreitenden musikalischen Parteien. Strawinsky komponierte das Stück in den Jahren 1937/38 für den amerikanischen Kunstmäzen Robert Wood Bliss und seine Frau Mildred anlässlich der Feierlichkeiten ihres 30. Hochzeitstages. Zu diesen wurde das Werk 1938 uraufgeführt, auf dem Anwesen des Paares, dem das Stück auch seinen Beinamen verdankt: *Dumbarton Oaks*.

DUMBARTON OAKS

Die eröffnende Wirkung des Kopfsatzes **Tempo giusto** ist von frühlingshaftem Schwung geprägt. Ein durchgehender zügiger Puls treibt die Musik eilig voran. Dazu kommen quirlige Einwüfe der Flöte und Klarinette, die an vogelhaftes Gezwitscher erinnern. Dann verwandelt sich die Musik: Nacheinander setzen

verschiedene Stimmen ein und beginnen einander zu verfolgen, bis die Musik zu ihrem anfänglichen Pulsieren zurückkehrt. Schließlich beruhigt sie sich, scheint in ihre Einzelteile zu zerfallen – und geht darüber schließlich in den zweiten Satz **Allegretto** über. Dieser setzt sich quasi umgekehrt aus vereinzelt Tönen und lediglich Phrasenfetzen von Blas- und Streichinstrumenten allmählich zusammen. Die Kontrabässe bleiben in diesem Spiel außen vor. So wirkt der ganze Satz verstoßen, suchend: Ihm fehlt der Boden. Schließlich geht sogar der mühsam zusammengefügte Rhythmus verloren, und die Instrumente finden sich in fragenden Klangschichten. Im letzten Satz **Con moto** kehrt das Ensemble schlagartig zu einem stetigen Grundrhythmus zurück, wie er so typisch für Strawinskys Musik ist. Das durchgehende Stampfen wird erst durch störende Signale der Blasinstrumente unterbrochen. Schließlich entsteht ein Gesamtklang, in dem sich die verschiedenen Gruppen zu überlagern beginnen. Solistisch geführte Instrumente spielen sich kurzzeitig über der repetitiven Begleitung frei, bevor die Musik unaufhaltsam vorwärts zu drängen beginnt, und alle in einem gemeinsamen Puls zu einem öffnenden Schluss zusammenfinden.

PULCINELLA

Auch bei *Pulcinella* handelt es sich um ein Auftragswerk: 1919 kam Sergei Diaghilew mit Abschriften musikalischer Fragmente, die er in Archiven in Neapel und London ausgegraben hatte, auf Strawinsky zu und gab ihm den Auftrag zu einer Ballettmusik. Selbst keiner künstlerischen Sparte zuzuordnen,

hatte Diaghilew eine Nase dafür, zur richtigen Zeit die richtigen Künstler für ein Projekt zusammen zu bringen. Was müssen das für denkwürdige Abende gewesen sein: Igor Strawinsky, der Tänzer Léonide Massine als Choreograf und gleichzeitig Verkörperung der Titelpartie, für Kostüme und Bühnenbild Pablo Picasso und als „Projektleiter“ Diaghilew persönlich! Überzeugungen, Temperamente und auch Befindlichkeiten trafen aufeinander: Jeder dieser Künstler hatte seine ganz eigene Vorstellung davon, wie *Pulcinella* auszusehen hatte. Diaghilews musikalische Vorstellung einer stilisierten, prächtigen Orchestrierung, stimmte nicht im mindesten mit der feinen, kammermusikalischen Sprache von Strawinskys Musik überein, so dass Massine seine Choreografie entsprechend umarbeiten musste. Erste Entwürfe Picassos stießen wiederum bei Diaghilew auf wenig Gegenliebe: So soll er gar dessen Zeichnungen zu Boden geschleudert und – im wahrsten Sinne des Wortes – mit Füßen getreten haben. Danach musste zunächst alle Energie darauf verwendet werden, den zutiefst beleidigten Maler wieder ins Boot zu holen. Trotz der vielen Meinungsverschiedenheiten, gelang es Diaghilew dennoch, die Unterschiede der Gruppe schließlich in ein produktives Miteinander zu bringen: *Pulcinella*, 1920 in Paris uraufgeführt, wurde ein Erfolg. Strawinsky machte sich daher schon bald daran, aus der Ballettmusik eine Suite für den Konzertsaal zusammenzustellen. Das Sujet für das Ballett entstammt der Commedia dell'arte, einer alten italienischen Theaterform, die Strawinsky und Picasso auf gemeinsamen Streifzügen durch Neapel

kennen und lieben gelernt hatten. Diese Form arbeitet mit typisierten, in Maske und Kostüm stilisierten Figuren, denen jeweils bestimmte Eigenschaften zugewiesen sind. Pulcinella ist eine durchweg komische Figur, von gewichtiger Statur, derbem Humor und sympathischer Dreistigkeit, in die sich alle jungen Mädchen des Dorfes verlieben – obwohl sie bereits anderweitig vergeben sind. Ihre Verlobten kochen vor Eifersucht und wollen Pulcinella ausschalten. Im Zuge einer für die Commedia typischen Steigerungs-dramaturgie verkleiden sich sowohl die Verlobten wie auch der Begleiter der Hauptfigur selbst als Pulcinella, was zu großen Verwirrungen ob des multiplen Titelhelden führt, inklusive eines vorge-täuschten Todesfalls und eines Zaubertricks. Am Ende kommen alle – Pulcinella sei Dank – passend und glücklich unter die Haube. Nach einer **Sinfonia** von festlichem Overtürencharakter hebt sich in der **Serenata** der musikalische Vorhang für einzelne Solostimmen, die einander über dem flüchtig fließenden Schreiten der Begleitung antworten. Im **Scherzino** bricht die Musik zuversichtlich und humorvoll aus den Schranken: Die Szenerie wird sichtbar, geschäftiges Treiben, verschiedene Charaktere treten auf, es liegen unterschiedliche Stimmungen in der Luft. Schnelle Farbwechsel prägen die Musik, die Instrumente begegnen sich im Spiel von Frage und Antwort, vervollständigen gegenseitig ihre Phrasen in kontrastierenden Instrumentationen. Trotz der vielen hakenschlagenden Wendungen in Klangfarbe und Übergängen ist der gesamte Satz doch durch immer wiederkehrende kleine Motivbausteine in sich verzahnt. Das Ganze läuft seltsam ins Leere,

bis sich in der **Tarantella** plötzlich ein gemeinsamer Puls etabliert. Aufregung knistert unter der Oberfläche, die Handlung scheint ins Rollen zu kommen. Über ostinaten Rhythmen zeigen sich die verschiedenen Orchesterstimmen fragil-heimlich bis bedrohlich. In direktem Anschluss beginnt die **Toccata**, die das lebendige Pulsieren aufgreift und um parodistisch-herrschaftliche Bläserinsätze erweitert. Eine entscheidende Figur scheint aufgetreten zu sein: Ist das der *echte* Pulcinella? In der **Gavotta** beruhigt sich die Musik: Abendstimmung und klare Melodien, die sich zu symmetrischen Phrasengebilden ergänzen. Nach dem Prinzip des Variationssatzes wird die klare Struktur aus Thema, Begleitung und Schlussklausel mehrmals wiederholt und spielerisch verändert. Dabei greift Strawinsky auf altbekannte Bassfiguren im Fagott, sogenannte Albertibässe, zurück, über dem die Soloinstrumente ihre melodischen Phrasen zelebrieren. Ist hier das parodistische Moment bereits spürbar, so wird es im nächsten Satz zum Grundcharakter: Im kurzen **Vivo** haben Posaune und Kontrabass eine heftige Auseinandersetzung. Strawinsky erklärte in einer Orchesterprobe, es handle sich um einen Streit zwischen zwei konkurrierenden Pulcinellas. Der Tonfall ist derb, man fällt sich schroff ins Wort, gleichermaßen aggressiv und schwerfällig. Der Kontrabass ist bei aller Mühe der Posaune klar unterlegen. Schlägt er kurzzeitig auch einen ganz anderen, lyrischen Ton an: das letzte Wort hat die Posaune. Das **Minuetto** bildet – quasi als langsame Einleitung zum letzten Satz – eine stetige Steigerung ab. Sich ineinander verwebende, klangteppichartige Phrasen beginnen sich mehr und mehr zu

reiben, türmen sich übereinander, bis sich diese aufgestaute Energie schließlich im fulminanten **Finale** entlädt. Hier fährt Strawinsky noch einmal alle Kontrastmöglichkeiten in Charakter und Instrumentation auf. Zwischen wilde rhythmische Passagen werden in scharfen Kanten lieblich-freundliche Abschnitte hineingeschnitten. Hin und wieder blitzen gar volkstümliche, spanisch-exotisch angehauchte Farben auf. Spätestens die Triumphsignale der Trompeten machen den abschließenden Höhepunkt der Suite deutlich, die abrupt endet.

Diese Musik mit ihren klassischen Satzbezeichnungen und ihren Stilziten entwickelte Strawinsky aus den Fragmenten, die Diaghilew ihm zugespielt hatte. Ging er noch davon aus, dass es sich um Kompositionen Giovanni Pergolesis handelte, so wissen wir heute, dass die Musik in Wirklichkeit von vielen unterschiedlichen, teils vollkommen unbekanntem Komponisten des 18. Jahrhunderts stammt. Strawinsky jedenfalls begann mit den Noten zu arbeiten, „als ob ich ein altes Werk von mir selbst korrigieren würde“. Er übertrug die Musik, die ihm vorlag, in seinen eigenen „Akzent“, wie er es nannte. Das Ergebnis ist verblüffend: Die Ursprünge der Musik sind unüberhörbar; ebenso unverkennbar ist auch die Klangsprache Strawinskys. Der Komponist stellt die verschiedenen Fragmente in einen neuen formalen Zusammenhang und verändert dadurch ihren Grundcharakter. Auch in der Harmonik nimmt Strawinsky immer wieder deutliche Veränderungen vor: Zwischen den klassizistischen Formeln und Kadenzten erscheinen plötzlich

unerwartete Wendungen, dissonierende Töne und Brüche. Fast kann man den Komponisten mit der Schere an seinem Arbeitstisch sitzen sehen, wie er die Komposition aus einzelnen Stücken neu zusammensetzt. An anderer Stelle komponiert Strawinsky flüchtige Übergänge oder überlagert verschiedene Klangschichten, fast als hätte er hier verschiedene Schnipsel überlappend aneinander oder gar übereinander geklebt. Seine Arbeit ist allerdings mehr als eine bloße Raffung und Verfremdung: Strawinsky eignet sich die Musik an und gibt sie in anderem Gewand in seiner eigenen kompositorischen Handschrift wider, wobei das Original auf seinen Stil abfärbt und andersherum. „Es war natürlich ein Blick zurück, aber es war auch ein Blick in den Spiegel“, schrieb der Komponist im Rückblick. Es entsteht eine produktive Wechselwirkung zwischen den Komponisten verschiedener Zeiten, die sich in ein neues Werk ergießt. Jean Cocteau, der später mit Strawinsky für *Oedipus Rex* zusammenarbeiten sollte, formulierte es so: „Ein origineller Künstler ist zum Kopieren unfähig. Also genügt es, dass er etwas zu kopieren versucht, um originell zu werden.“ Doch es gab auch kritische Stimmen. Der Komponist György Ligeti hat Strawinsky auf ebenso ironische wie drastische Weise einmal als „Leichenfledderer“ bezeichnet. Das tut der spritzigen Lebendigkeit und dem witzig bis satirischen Charakter der Musik allerdings keinen Abbruch. Tot ist diese Musik sicher nicht – ob man in ihr ein in kreativem Spiel mit alter Musik entstandenes Meisterwerk oder aber eine Art Frankenstein'sches Monster erkennen möchte, sei jedem*r Hörer*in selbst überlassen.



Richard Strauss (1948)

2. Sinfoniekonzert

RICHARD STRAUSS

* 11. Juni 1864 in München

† 8. September 1949 in Garmisch-Partenkirchen

Metamorphosen Studie für 23 Streichinstrumente

KOMPOSITION

Ab Herbst 1944, Abschluss: 12. April 1945

WIDMUNG

„Paul Sacher und dem Collegium Musicum Zürich gewidmet“

URAUFFÜHRUNG

25. Januar 1946 in Zürich

durch das Collegium Musicum unter der Leitung von Paul Sacher

BESETZUNG

10 Violinen, 5 Bratschen, 5 Violoncelli, 3 Kontrabässe

DAUER

ca. 26 Minuten

ZEITENWENDE

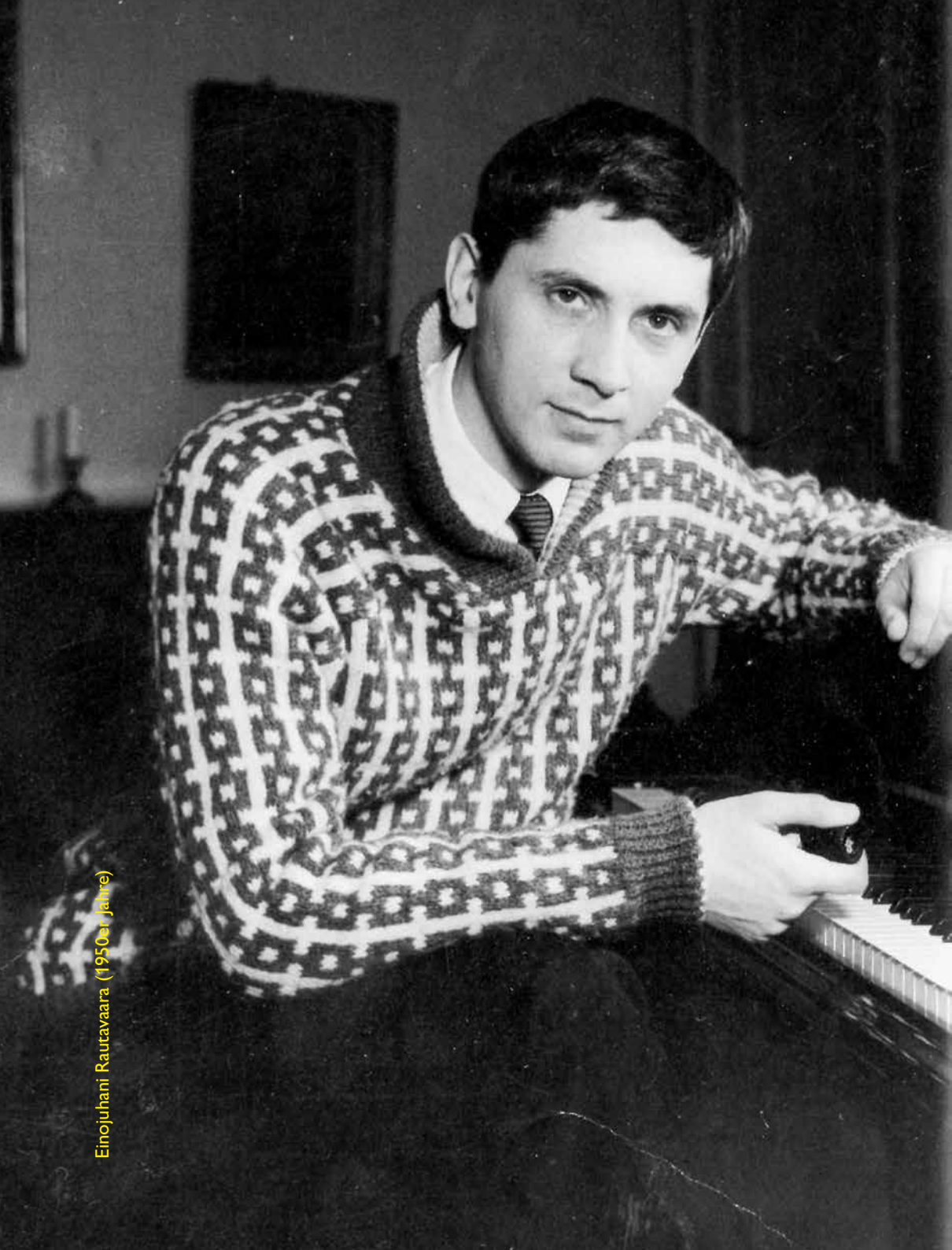
Swantje Köhnecke

Das Ende des Zweiten Weltkriegs war ein Wendepunkt in der Geschichte Europas, aber auch in der Lebensgeschichte jeder*s Einzelnen. Es ist ins kollektive Gedächtnis eingetriben und findet seinen Widerhall auch in der Musik. Zwei Werke dieser Zeitenwende stehen im Zentrum des 2. Sinfoniekonzerts. Die Komponisten Richard Strauss und Einojuhani Rautavaara trennen zwei Generationen, Strauss' *Metamorphosen* und Rautavaaras *Requiem in our time*, 1945 und 1953 entstanden, jedoch liegen nur acht Jahre auseinander. Richard Strauss, 1864 in München geboren, war eine große Figur des Aufbruchs der deutschen Musik in die Moderne. Als Komponist und Dirigent eigener Tondichtungen und Opern eroberte er die Musikwelt. Später erlebte er dann die Verstrickungen und Missbräuche deutscher Musik: Einerseits diente Strauss unter der nationalsozialistischen Diktatur von 1933 bis 1935 als erster Präsident der Reichsmusikkammer. Andererseits bestand er auf dem Abdruck der Namen jüdischer Künstler, wie dem Librettisten seiner Oper *Die schweigsame Frau* Stefan Zweig – was zu seiner Absetzung als Präsident der Reichsmusikkammer führte. Strauss lebte zurückgezogen in seiner Villa in Garmisch, „seine“ Opernhäuser lagen bald in Schutt und Asche: München im Oktober 1943 (das Opernhaus seiner Kindheit), Dresden im Februar 1945

(Uraufführungsort seiner ersten drei Opern), Wien im März 1945 (wo Strauss fünf Jahre Operndirektor gewesen war). Die Musik, die in dieser Zeit entstand, hat Strauss ironisch als „Handgelenksübungen“ abgetan. Und doch ist sein instrumentales Spätwerk, darunter die *Vier letzten Lieder*, das Oboenkonzert oder eben die *Metamorphosen*, alles andere als senile Exerzitien. „Trauer um München“ ist die erste Idee, die er in sein Skizzenbuch niederschrieb, als ihn im Herbst 1944 ein Kompositionsauftrag des Schweizer Dirigenten und Mäzens Paul Sacher erreichte. Bis zum 12. April 1945 entstanden seine *Metamorphosen* für 23 Streichinstrumente, die sich jedoch in keinem Moment in alle Einzelstimmen aufteilen. Die zehn Geigen, fünf Bratschen, fünf Celli und drei Kontrabässe nutzt Strauss vielmehr für verschiedenste Mischungen der Instrumente, von isolierten Solist*innen bis zum opulenten Gesamtklang. So entsteht ein kunstvoll ausdifferenzierter und zugleich eng verwobener Klangorganismus. Organisch klingt auch der Titel, *Metamorphosen*, der in der Biologie den Gestaltwandel eines Tiers bezeichnet. Drei Themenkomplexe verwandeln sich fortlaufend in ihrer Gestalt und verbinden sich zu einem großen Klagegesang. Dabei klingt immer wieder Vertrautes an – Beethoven, Wagner, Strauss selbst. Doch

das größte Rätsel löst der Komponist erst auf der letzten von 92 Partiturseiten: „In Memoriam!“ (Zum Andenken!) überschrieben, spielen drei Celli und drei Bässe hier den Beginn des Trauermarschs aus Ludwig van Beethovens *Eroica*. Den dritten Takt dieses Themas hatte Strauss zahlreichen Verwandlungen und Imitationen unterzogen. Erst im Rückblick also entschlüsselt sich das Alterswerk als musikalische Studie über ein ganz konkretes Trauermotiv, mit der Richard Strauss der musikalischen Vergangenheit ein Denkmal setzt. Noch persönlicher ist Einojuhani Rautavaaras *Requiem in our time* für 13 Blechblasinstrumente und Schlagzeug von 1953 – gewidmet seiner Mutter, die während des Krieges 1944 gestorben war. Im Vorwort der Partitur erläutert der Komponist, das Werk sei „kein kollektives ‚Requiem für unsere Zeit‘, wie der Titel manchmal wiedergegeben worden ist“, sondern eben ein Requiem *in der Zeit*, der Gegenwart seiner Entstehung. Die vier Satztitel zitieren die lateinische Totenmesse. Es beginnt mit einem festlichen „Hymnus“, in dem Instrumentenchöre einander gegenübergestellt werden. Anders als in der traditionellen Missa pro defunctis nimmt Rautavaara ein Glaubensbekenntnis auf, bricht dieses jedoch schon im Titel: „Credo et dubito“ (Ich glaube und zweifle). Auch die Stimmung ist nun gebrochen: eilende gedämpfte Trompeten und Xylofon stehen unvermittelt dunklen choralartigen Passagen von Hörnern und Posaunen gegenüber. Mit dem 3. Satz „Dies irae“ bekommen die apokalyptischen Schrecken des Todes ihren Raum. Das finale „Lacrymosa“ ist ein ausgehnter Klagegesang, mit einem expressiven

Solo für das Euphonium, eine kleine Tuba. Das Werk verklingt leise, Rautavaara verweigert die christliche Hoffnung auf ewige Ruhe und ewiges Licht. „Das Werk erforscht die Grenze zwischen Glauben und Zweifel und schließt eher in Trauer als in Verkündigung“, schreibt er denn auch in der Partitur. Entstanden ist das *Requiem in our time* als Beitrag zu einem Wettbewerb in Cincinnati (USA), an dem Rautavaara als 25-jähriger Student teilnahm. Die Besetzung war vorgegeben: Zu der klassischen „Zehnerbesetzung“ (vier Trompeten, vier Posaunen, Horn und Tuba) kommen noch drei weitere Hörner dazu, und ein Euphonium ersetzt die 4. Posaune. Die Blechbläser erhalten perkussive Unterstützung durch Pauken und Schlagwerk. Und sie stellte den jungen Komponisten in Helsinki vor einige Probleme, hatte er doch noch keine Erfahrung mit diesem Ensemble – wie ein Schlafwandler sei er damit umgegangen und wundere sich im Rückblick, wie überzeugend er für die Instrumente geschrieben habe. Und doch gewann Einojuhani Rautavaara den Wettbewerb und beeindruckte damit den hochbetagten Jean Sibelius, der ihn für ein Stipendium für die Juilliard School New York und das Tanglewood empfahl. So war sein *Requiem* für den jungen Komponisten aus der nordeuropäischen musikalischen Provinz der Auftakt für eine große internationale Karriere. Mit acht Sinfonien, neun Opern und zwölf Solokonzerten wurde er der meist gespielte finnische Komponist in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und bleibt – so sein Schüler Kalevi Aho im Nachruf 2015 – als ein großer Klassiker der finnischen Musik in Erinnerung.



Einojuhani Rautavaara (1950er Jahre)

2. Sinfoniekonzert

EINOJUHAN RAUTAVAARA

*9. Oktober 1928 in Helsinki

† 27. Juli 2016 in Helsinki

A Requiem in our time
für 13 Blechblasinstrumente und Schlagzeug

KOMPOSITION

1953, im Studium an der Sibelius Akademie Helsinki,
als Beitrag für die Thor Johnson Brass Competition

WIDMUNG

„To the memory of my mother“

URAUFFÜHRUNG

10. Mai 1954 in Cincinnati (USA)
durch den Cincinnati Brass Choir unter der Leitung von Ernest N. Glover

BESETZUNG

4 Trompeten, 4 Hörner, 3 Posaunen, Euphonium, Tuba – Pauken,
Kleine Trommel, Röhrenglocke, Glockenspiel, Becken, Xylofon

DAUER

ca. 11 Minuten

MEIN KONZERT

Mit Gudula Stein (60), Bratschistin

Meine Eltern waren Hobbymusiker, so bin ich in die Musik reingewachsen, erst mit der Blockflöte, dann mit Klavierunterricht ab sechs Jahren. Mein Bruder bekam dann eine Geige, das wollte ich auch unbedingt. Unser Lehrer war ein Student, der



eigentlich Bratsche als Hauptfach hatte. Bei einem Wettbewerb „Jugend musiziert“, auf den ich mit der Geige nur wenig Lust hatte, meinte er: „Wenn du das jetzt durchziehst, bringe ich dir eine Bratsche mit!“ Das hat mir dann mehr Spaß gemacht und ich bin dabei geblieben.

Unser Lehrer hat mich zu seinem Professor Rainer Moog in Detmold mitgenommen, dort wurde ich erst Jungstudentin, habe dann Schulmusik studiert und wurde nach zwei Semestern Schülerin des bekannten italienischen Bratschisten Bruno Giuranna. Ihm folgte ich für drei Semester an die Hochschule der Künste in Berlin und habe dann hier in Hannover im März 1984, noch während des Studiums, die Stelle bekommen. Die Jury meiner Hochschul-Abschlussprüfung im folgenden

Sommer hätte mich wohl gerne an einer anderen Position gesehen, aber letztlich bin ich doch an einem für mich guten Platz gelandet. Hannover ist genau richtig für mich. Mein Antrieb war immer das gemeinsame Musizieren.

Ich habe auch lange im Chor gesungen – das Miteinander ist für mich das Wichtigste. Wir als Bratschengruppe haben ein gutes, freundschaftlich-kollegiales Verhältnis zueinander. Das ist nicht selbstverständlich – man muss an der guten Stimmung arbeiten, offen bleiben und versuchen, Unstimmigkeiten im Gespräch zu klären. Im Konzert sind wir bei den großen Stücken normalerweise elf Musiker*innen – es ist sehr schön, in einer so großen Gruppe zu musizieren! In der Corona-Zeit haben durch die notwendigen Abstände nicht so viele Personen auf der Bühne Platz. Zur Zeit spielen wir höchstens zu sechst, auf diese Weise sieht man manche Kolleg*innen dann wochenlang nicht. Dieser Kontakt fehlt mir. Für das heutige Sinfoniekonzert haben wir uns in der Bratschengruppe untereinander

abgesprochen, wer welche Stimme spielt. Im größten Stück, der *Pulcinella*-Suite von Igor Strawinsky, sind wir zu fünft, Peter Meier, unser Solo-Bratschist, Anna Pardowitz, unsere stellvertretende Solo-Bratschistin und drei Tuttistinnen. Ich spiele diesmal die dritte Bratschenstimme und bin deshalb bei allen Stücken des Konzertes dabei, auch in Strawinskys *Dumbarton Oaks*, wo nur drei Bratschen gebraucht werden. Mit 23 einzeln besetzten Streicherstimmen sind die *Metamorphosen* ein besonders passendes Stück für die Corona-Zeit. Normalerweise sind 23 Streicher*innen, die alle ihre eigene Stimme spielen eher ungewöhnlich.

In der Regel spielen wir Streicher zu zweit aus einem Notenpult. Da gibt es Präferenzen, ob man lieber rechts oder links sitzt – ich spiele lieber rechts, schon immer. Im Orchestergraben sitzt man als Bratschist*in dann nicht direkt an der vorderen Wand, hat aber die Aufgabe, für beide zu blättern. Jetzt, in der Corona-Zeit, sitzen wir alleine am Pult – man ist mehr auf sich gestellt und hört sich besser. Ich denke, das ist auch für das Publikum zu hören: Manches klingt vielleicht transparenter. Die Verantwortung für jeden Einzelnen ist höher, weil man, zum Beispiel in unserer neuen *Carmen*-Fassung, alleine eine Stimme zu spielen hat. Die Anforderungen sind höher, aber das macht auch Spaß.

Die derzeitige Sitzordnung auf der Bühne ist aber akustisch auch schwierig. Wenn man nur nach Gehör spielt, ist man leicht zu spät. Deshalb versuche ich immer, Blickkontakt zu anderen Gruppen zu halten. Was mir hilft ist, dass ich – wie eigentlich alle in meiner Gruppe – schon immer viel Kammermusik

gemacht habe. Das brauche ich auch als Ausgleich und für den Erhalt der eigenen Individualität, gerade wenn man sich im Alltag immer in einer Gruppe befindet. Durch Corona gestaltet sich die Arbeit individueller, man wird auch mal direkt vom Dirigenten angesprochen: „Frau Stein, das ist ihre Stelle!“ Das habe ich in 35 Berufsjahren als Tutti-Bratschistin nicht erlebt – manchmal ist die Bratschengruppe vielleicht geteilt, aber ich habe nie eine tragende Stelle alleine zu spielen gehabt.

Für mich ist das Spielen im Orchester dennoch sehr persönlich, wir arbeiten auf sehr engem Raum zusammen, die Musik ist oft sehr emotional, man öffnet sich und wird dadurch auch verletzlich. Manche Dirigenten haben vielleicht eine Vorliebe für die Melodien der 1. Geigen, aber man kann auch in die Mittelstimmen sein Herz legen.

Meine erste Begegnung mit Richard Strauss war die Oper *Salome*, das ist mir wirklich schwergefallen. Als ich 1984 hier im Orchester angefangen habe, war es üblich, dass die Neuen an den hinteren Pulten spielen. So saßen wir zwei jungen Kolleginnen also gemeinsam am letzten Pult, in diesem Fall auch noch mit einer eigenen Stimme, und wir hatten große Mühe uns zurechtzufinden. Heute machen wir das anders, wir setzen erfahrene und junge Kolleg*innen zusammen an ein Pult. Da hat sich zum Glück viel gewandelt, auch was die Demokratie im Orchester angeht. Heute kann man auch Dirigent*innen um vieles bitten, während es früher kaum möglich war, einen Wunsch zu äußern.

Protokoll: Swantje Köbnecke



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 Vermächtnisse 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

BIOGRAFIEN

Dirigent **Stephan Zilias**

Seit Beginn der Spielzeit 2020/21 ist Stephan Zilias Generalmusikdirektor der Staatsoper Hannover und Chefdirigent des Niedersächsischen Staatsorchesters Hannover.

Stephan Zilias studierte Klavier und Dirigieren in Köln, Düsseldorf und London und ist Associate der Royal Academy of Music London.

Zu seinen Lehrern zählten Pierre-Laurent Aimard und Tamara Stefanovich (Klavier), sowie Volker Wangenheim, Rüdiger Bohn und Colin Metters (Dirigieren). Wichtige musikalische Impulse erhielt er durch Meisterkurse bei Bernard Haitink, Gianluigi Gelmetti und Ilan Volkov.

Bereits während seiner Studienzeit wirkte er als Dirigent und musikalischer Assistent von Markus Stenz an der Oper Köln, wo er 2011 mit drei Vorstellungen von *Wozzeck* debütierte. Prägende Erfahrungen sammelte er auch als Assistent von Edward Gardner an der English National Opera, von Thomas Hengelbrock bei den Pfingstfestspielen Baden-Baden und von Stefano Montanari an der Opéra de Lyon.



2013 debütierte er mit *Die Zauberflöte* auf der Seebühne der Bregenzer Festspiele. Nach zwei Spielzeiten als Repetitor und Kapellmeister am Staatstheater Mainz folgte er 2014 dem Ruf als 1. Kapellmeister ans Theater Lüneburg, bevor er 2015 in der gleichen Funktion an die Oper Bonn wechselte. Während seiner Amtszeit in Bonn war Stephan Zilias aktiv

an den Bildungs- und Vermittlungsprogrammen des Beethoven Orchesters beteiligt. In der Saison 2018/19 wurde er Kapellmeister und Assistent von Donald Runnicles an der Deutschen Oper Berlin. In der Saison 2019/20 gab er mit *Salome* sein Hausdebüt an der Staatsoper Hannover.

Stephan Zilias dirigierte Konzerte mit dem Beethoven Orchester Bonn, den Hofer Synchronikern und dem Orchestre Symphonique de Mulhouse. Für die Zukunft sind Debüts im Herkulessaal der Residenz München, im Wiener Konzerthaus und an der Royal Swedish Opera geplant. Außerdem kehrt er an die Deutsche Oper Berlin zurück, um in den nächsten zwei Spielzeiten vier Produktionen als Gastdirigent zu leiten.

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. George Alexander Albrecht war mit einer Dienstzeit von 1965 bis 1993 der prägende Chefdirigent in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Seit der Saison 2020/21 ist Stephan Zilias Generalmusikdirektor.

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.

Niedersächsisches Staatsorchester Hannover

1. VIOLINE **Ion Tanase, Julia Khodyko, Asmus Krause, Sigrun Thielmann, Birte Päßlow, Caroline Klingler, Annika Oepen, Viktoria Henke**

2. VIOLINE **Ionut Pandulescu, Ulrich Nierada, Berit Rufenach, Igor Bolotovskii, Thomas Huppertz, Aleksandra Szurgot-Wienhues**

VIOLA **Peter Meier, Anna Pardowitz, Gudula Stein, Johanna Held, Anne-Caroline Thies**

VIOLONCELLO **Reynard Rott, Gottfried Roßner, Corinna Leonbacher, Hartwig Christ, Rebekka Wittig-Vogelsmeier**

KONTRABASS **Bors Balogh, Dariusz Janczuk, Robert Amberg**

FLÖTE, PICCOLO **Alexander Stein, Birgit Schwab**

OBOE **Eleanor Doddford, Nikolaus Kolb**

KLARINETTE **Katharina Arend**

FAGOTT **Peter Amann, Nicole King**

HORN **Alfredo Cabo Carbonell*, Victoria Hauer, Erasmus Kowal, Frank Radke**

TROMPETE **Lukas Kay, Jochen Dittmann, Alexander Mayr*, Markus Günther**

POSAUNE **Michael Kokott, Lukas Klingler, Max Eisenhut**

EUPHONIUM **Tobias Schiessler**

TUBA **Ulrich Stamm**

PAUKE **Sebastian Schnitzler**

SCHLAGZEUG **Philipp Kohnke, Oliver Schmidt**

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

NEUES AUS DEM ORCHESTER

Einblicke in das Orchesterleben

HERZLICH WILLKOMMEN!

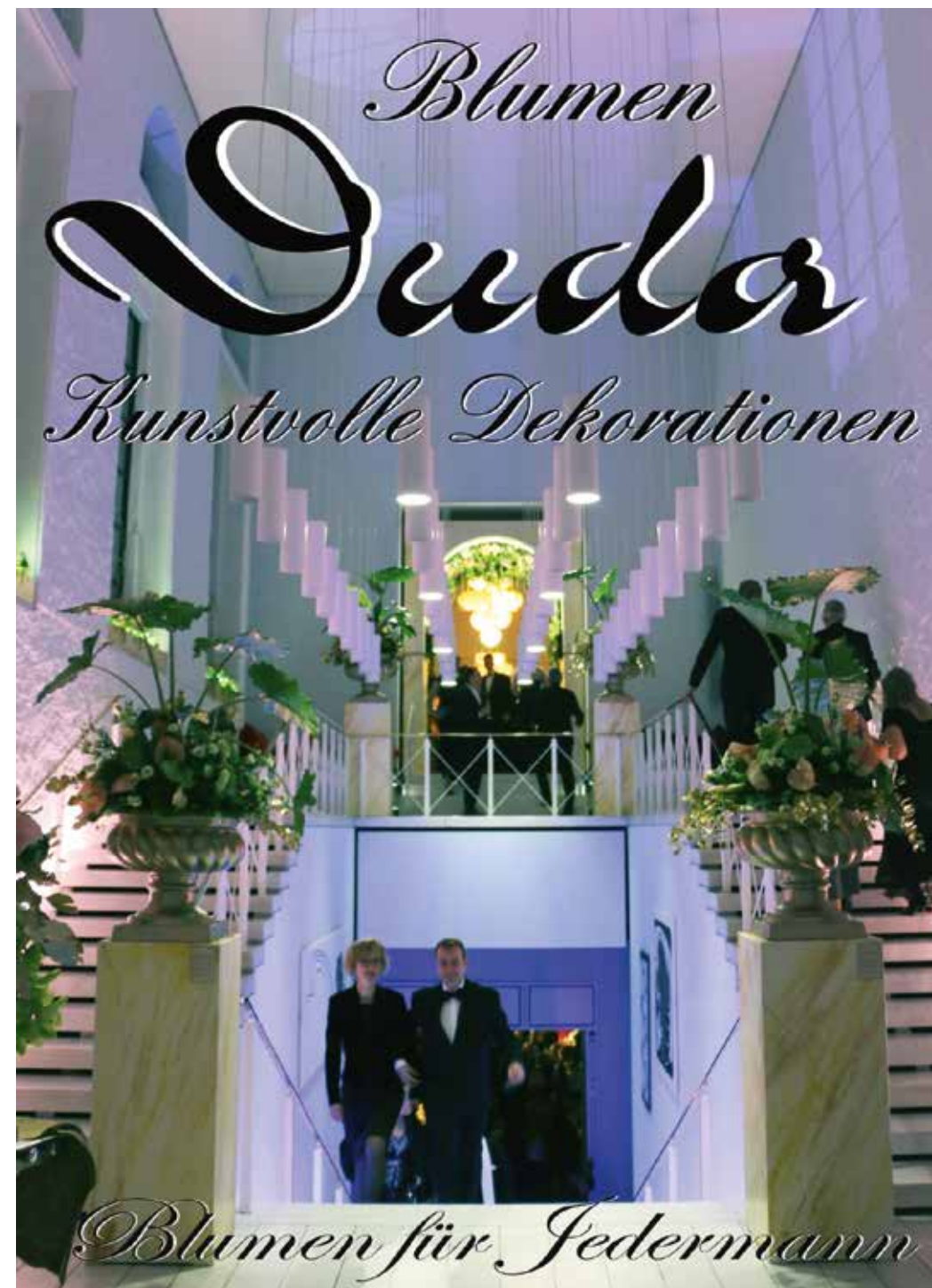
Nach ihrem bestandenen Probejahr sind drei Musiker*innen nun feste Mitglieder im Niedersächsischen Staatsorchester Hannover: **Jérémie Abergèl** (Flöte), **Yaroslav Bronzey** (2. Violinen) und **Silvia Podrecca** (Harfe).

1. KAMMERKONZERT

Nachdem das Staatsorchester mit Konzerten im Innenhof des Landesmuseums in die Kammerkonzert-Saison gestartet ist, beginnt nun die reguläre Konzertreihe im Vortragssaal des Museums. Die Konzerte sind pandemiebedingt etwas kürzer als bisher, die Ensembles etwas kleiner, es gibt weniger Sitzplätze ... dafür gibt es zwei Konzertermine, Sonntags um 11 und 15 Uhr. Denn die Lust der Musiker*innen, gemeinsam in kleinen Formationen zu musizieren, ist natürlich ungebrochen! Im 1. Kammerkonzert am 15. November um 11 und 15 Uhr spielen **Sandra Huber** und **Olof von Gagern** Musik für Violine und Viola. Auf dem Programm stehen die zwei Duette KV 423 und 424 von Wolfgang Amadeus Mozart und die Passacaglia über ein Thema von Händel des romantischen norwegischen Komponisten Johan Halvorsen – große Kammermusik für kleine Besetzung, voller Virtuosität, Klangfülle und Spielwitz.

1. KINDERKONZERT: HANNOVER KLINGT

Generalmusikdirektor **Stephan Zilias** dirigiert das 1. Kinderkonzert der Spielzeit – am 29. und 30. November, jeweils um 11 Uhr. Zum ersten Mal dabei ist auch Puppenspieler **Christopher Schleiff** – beim Kinderfest Anfang des Jahres war ein Augenohr vom Planeten Ohr Centauri auf der Suche nach neuen, irdischen Klängen im Opernhaus gelandet. Und da sein Fluggerät bei der Bruchlandung kaputtgegangen ist, hat es sich hier niedergelassen, um in den Kinderkonzerten die Klänge des Staatsorchesters, des Opernhauses und der Stadt zu erkunden. Zwischenzeitlich wurde das Wesen auf den Namen Pentatoni Mollidur getauft (kurz: Toni), ausgewählt aus über 400 Vorschlägen vom Kinderfest-Publikum. Und nun brennt Toni darauf, die Klänge von Hannover kennenzulernen! Da trifft es sich gut, dass Stephan Zilias ebenfalls neu in der Stadt ist. Gemeinsam machen sie sich auf die Suche: Wie klingt Hannover – die wuselige Innenstadt, der große Stadtwald Eilenriede, Leine und Ihme oder Maschsee? Welche Musik haben Menschen aus aller Welt nach Hannover mitgebracht? Welche Musik tönt im Stadion und wie wurde früher in Herrenhausen musiziert?



TEXTNACHWEISE

Die Texte sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. Der Text von Rosalie Suys verdankt Anregungen und Zitate dem Band *Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte* von Volker Scherliess (Kassel u.a. 1998). Das Zitat von Igor Strawinsky auf Seite 2 stammt aus der *Musikalischen Poetik (1939/40), Schriften und Gespräche*, Mainz 2009, S. 173-256.

BILDNACHWEISE

Igor Strawinsky und Einojuhani Rautavaara: [Wikimedia Commons](#); Richard Strauss: akg-images;
Gudula Stein: Thomas Huppertz; Stephan Zilias: Thilo Beu

IMPRESSUM

SPIELZEIT 2020/21

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 **QUBUS media GmbH**

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



KÜCHEN VON

ROSENOWSKI

Einrichten statt nur anrichten!

Studio 1:

Lange Reihe 24
30938 Thönse
0 51 39 / 99 41-0

Studio 2:

Friesenstraße 18
30161 Hannover
05 11 / 1 625 725

