3. SINFONIEKONZERT

DIRIGENT **MICHAEL GÜTTLER**
VIOLONCELLO **JOHANN LUDWIG**
HESSISCHES STAATSORCHESTER WIESBADEN

KONZERT

HESSISCHES **STAATSTHEATER** WIESBADEN

Nº 58

16. NOVEMBER 2022

AUCH ICH WAR DORT,
HAB MET GETRUNKEN,
SASS UNTERM GRÜNEN EICHENBAUM,
DEM KATER LAUSCHEND, GANZ VERSUNKEN
IN ALTER MÄRCHEN WUNDERTRAUM.

ALEXANDER PUSCHKIN, »RUSLAN UND LJUDMILA«

3. SINFONIEKONZERT

DIRIGENT **MICHAEL GÜTTLER**
VIOLONCELLO **JOHANN LUDWIG**
HESSISCHES STAATSORCHESTER WIESBADEN

16. November 2022

Michail Glinka (1804–1857)
Ouvertüre zu »Ruslan und Ljudmila«

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975)
Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 1 Es-Dur op. 107
I. Allegretto
II. Moderato
III. Cadenza
IV. Allegro con moto

PAUSE

Sergei Rachmaninow (1873–1943)
Sinfonie Nr. 2 e-Moll op. 27
I. Largo. Allegro moderato
II. Allegro molto
III. Adagio
IV. Allegro vivace

Konzertdauer inkl. Pause ca. 2 Std.

»Volksfeinde«, »Verräter«, Diener der Macht, Nationalisten: russische Künstlerschicksale exemplarisch im Spannungsfeld zwischen äußerer und innerer Emigration.

Michael Güttler

DREIMAL RUSSLAND

Michail Glinka und der russische Nationalcharakter

Dem russischen Dichter Fjodor Tjtuschew (1803–1873) wird ein Bonmot zugeschrieben, das sehr viel über den Selbstentwurf des russischen Nationalcharakters im 19. Jahrhundert zu erzählen weiß: »Verstehen kann man Russland nicht, und auch nicht messen mit Verstand. Es hat sein eigenes Gesicht. Nur glauben kann man an das Land.« Eigenartigerweise wird hier keine positive Kennzeichnung Russlands getroffen, sondern an eine gleichsam mystische Instanz appelliert, an etwas Irrationales. Und Tjutschew war nicht der erste, der Russland auf solche Weise zu fassen versuchte. 1842 etwa veröffentlichte Nikolai Gogol den ersten Teil seines berühmten Roman »Die toten Seelen«, der mit den Worten endet:

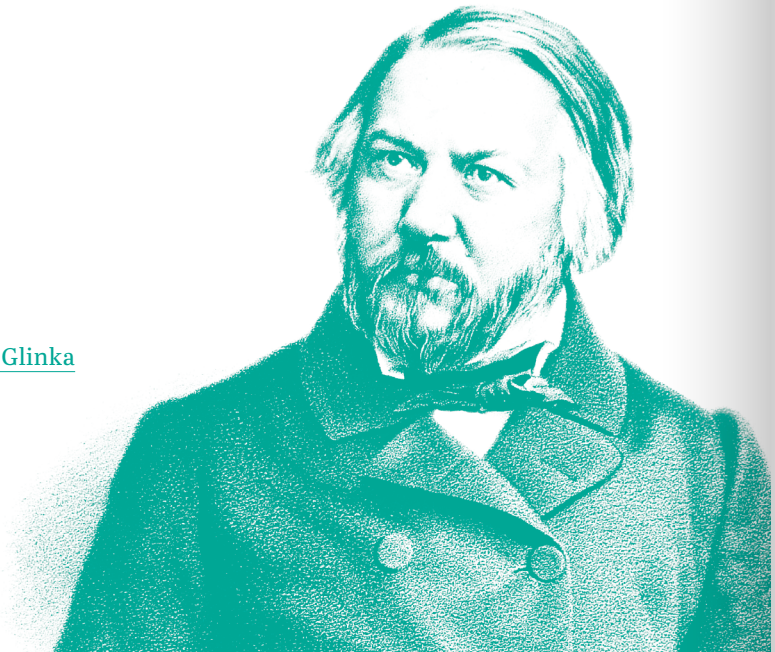
»Stürmst nicht auch du, Russland, wie eine schnelle Troika dahin, die niemand einholen kann? Russland, wohin stürmst du? Gib Antwort! Es gibt keine Antwort.«

Auch im unverkennbaren Pathos dieser Worte wird kein Ziel benannt, es ist das Ungewisse, Mysteriöse, mit dem Russland beschrieben wird.

Das ganze 19. Jahrhundert hindurch haben Dichter und Intellektuelle an diesem Selbstbild Russlands und des Russischseins mitgearbeitet. Wichtig schien dabei immer die Entgegensetzung zur westlichen Welt zu sein (oder zu dem, was man als westliche Welt definierte). Der westliche Mensch ist in diesem Narrativ rational, rastlos tätig und erfolgsorientiert, der russische Mensch dagegen rätselhaft, müßiggängerisch und ins Misslingen verliebt. Von hier zum überstrapazierten Begriff der »russischen Seele« ist es nicht mehr weit. Und so schön und sogar faszinierend es sein mag, sich solchen Gedankenspielen über Nationalcharaktere hinzugeben, so problematisch wird es, wenn man zuviel und vor allem zu Grundsätzliches aus ihnen ableitet. Die in Russland geborene und mittlerweile in Cambridge lehrende Musikwissenschaftlerin Marina Frolova-Walker erzählte einmal, dass sie einem ihrer russischen Professoren den Plan vorgestellt habe, über den Komponisten Michail Glinka und seine Oper »Ruslan und Ljudmila« für eine westliche Leserschaft zu schreiben. Der Professor antwortete: *»Sie werden es nicht verstehen: Sie können ja auch Puschkin nicht verstehen.«* Eine solche Haltung ist natürlich fatal, weil sie Grenzen zieht, über die hinaus angeblich keine Verständigung mehr stattfinden könne. Tausende Male ist dieses Motiv variiert worden (nicht zuletzt von einigen Figuren in den Romanen Dostojewskis), es wird durch die Wiederholung jedoch nicht richtiger. Und in erschreckender zeitlicher Fernwirkung hat es zur heutigen, anscheinend so unversöhnlichen Opposition des Putin'schen Russlands zum Rest der Welt geführt. Ein Mann wie Putin lässt sich – zugespitzt formuliert – argumentativ nicht mehr erreichen, weil er es für ein russisches Privileg hält, nicht erreichbar zu sein.

Der unbedingte Wille zur Konstruktion eines russischen Nationalcharakters im 19. Jahrhundert führte auch dazu, dass künstlerische Gründungsfiguren gesucht wurden, sozusagen Nationalheilige, die eine eigenständige russische Kunst ins Leben riefen. Auf dem Gebiet der Musik fand sich mit Michail Glinka auch tatsächlich jemand, der hochgradig geeignet war, einen solchen Platz einzunehmen. Mit der 1836 uraufgeführten Oper »Ein Leben für den Zaren« schuf er eine Nationaloper, die nicht nur in russischer Sprache gesungen wurde (anstatt im üblichen Italienisch), sondern die auch Elemente russischer Volkslieder und -tänze aufnahm. Glinkas zweite, 1842 in Sankt Petersburg zur Premiere gebrachte Oper freilich – »Ruslan und Ljudmila« – verließ diesen Weg wieder: Russische Volksmusik spielt darin keine Rolle mehr.

Das »Russischste« an »Ruslan und Ljudmila« ist wohl, dass sich das Libretto einem Poem von Alexander Puschkin verdankt, einer anderen Gründungsfigur der russischen Kunst. Doch selbst das Poem Puschkins – eine märchenhafte Geschichte, in der Ljudmila in der Brautnacht von einem Zauberer entführt wird und am Ende von ihrem Bräutigam Ruslan befreit werden kann – ist eher romantisch grundiert als dass es eine genuin russische Lebenswelt anspricht. Die zeitgenössischen Kritiker zeigten sich denn auch von Glinkas zweiter Oper enttäuscht, weil sie etwas Anderes, Russischeres erwartet hatten. Dem Erfolg des Werkes tat dies keinen Abbruch, und merkwürdigerweise wurde »Ruslan und Ljudmila« daraufhin einfach national vereinnahmt. So wie Tjutschew zufolge Russland nicht mit dem Verstand gemessen werden könne, so schien nun das Russische in »Ruslan und Ljudmila« nicht mit dem Verstand zu erfassen, sondern nur zu erfühlen. Was der Oper unrecht tut: Denn Glinka orientierte sich hier an internationalen Standards (er hatte in Italien und Berlin studiert und verkehrte freundschaftlich mit Komponisten wie Gaetano Donizetti oder Felix Mendelssohn Bartholdy), er schrieb schlicht romantische Musik auf der Höhe seiner Zeit. Zu hören ist das in der überaus virtuosen Ouvertüre, die in fröhlichem D-Dur dahinstürmt (man möchte fast sagen: »wie eine schnelle Troika, die niemand einholen kann«), um zwischendurch in Bratschen, Fagotten und Celli eine wunderbar großzügig erfundene Melodielinie zu präsentieren. *Der russische Nationalkomponist tritt uns in diesen herrlichen fünf Minuten als das entgegen, was er ist: ein Weltenbürger.*



Michail Glinka

Musik eines Verletzten: Dmitri Schostakowitschs 1. Cellokonzert

Das Russland, das der Komponist Dmitri Schostakowitsch ein Jahrhundert nach Glinka vorfand, war ein anderes: Russland war ein Teil, wenn auch der zentrale, der Sowjetunion geworden; kein Zar regierte mehr, sondern der Generalsekretär einer kommunistischen Partei, dessen Macht indes totalitärer war als alles vorher Dagewesene. Würde man eine Oper über das Leben Schostakowitschs schreiben, würde sie nicht »Ein Leben für den Zaren«, sondern »Ein Leben für den Diktator« heißen müssen. Oder »Ein Leben gegen den Diktator«?
Tatsache ist, dass die Sowjetunion »ein unendlich fruchtbarer musikalischer Boden war, der Melodien, neue Kombinationen, neue Instrumentationen ebenso hervorbrachte wie musikalische Genies und grandiose Interpreten«, wie der große Osteuropa-Historiker Karl Schlögel einmal schrieb. Weiter heißt es bei Schlögel: »Die ideologischen Eingriffe und der Zwang, der sich allenthalben bemerkbar machte, hatte diese Entwicklung weder hervorgebracht, noch konnte er sie brechen. Das musikalische Geschehen folgte eigenen ›Gesetzen‹. Was nicht alles von außen auf die Musik einwirkte: das Gebot eines sozialen Optimismus, das schlichte Fehlen von Instrumenten, die Polemik in den Zeitungen, die unmittelbare Bedrohung, die auch die Musiker selbst betraf.« Aber die Musik trug auch bei »zur Stabilität eines instabilen und terroristischen Regimes«. Und sie war »auch eine Form der Kunst des Überlebens in schlimmen Zeiten.« Aus diesen Sätzen wird klar: *Wer in der Sowjetunion komponierte, der war auf unsicherem Terrain unterwegs. Zwischen politischem Anspruch und der Eigengesetzlichkeit der Kunst, zwischen Propaganda und privatem Rückzug hatte man sich zu bewegen, ob man wollte oder nicht.*

Schostakowitsch selbst hat das zur Genüge erlebt. Obwohl er anfangs (als der Terror Stalins noch nicht allgegenwärtig war) durchaus willens schien, am Projekt einer sowjetischen Kunst mitzuarbeiten, geriet er ins Fadenkreuz der Macht. 1936 etwa erschien in der Parteizeitung »Prawda« unter dem Titel »Tohuwabhou statt Musik« ein Aufsatz, der seiner Oper »Lady Macbeth von Mzensk« ein »disharmonisches Wirrwarr der Töne« bescheinigte und von »radikalen Auswüchsen« sprach. Ein solcher Verriss an zentraler Stelle gefährdete Schostakowitschs Existenz massiv, er musste – wie sich in Julian Barnes' Roman »Der Lärm der Zeit« eindrücklich nachlesen lässt – um sein Leben fürchten.

»Musik ist ein Mittel, das dunklen Dramatismus und pure Entrückung, Leiden und Ekstase, feurige und kalte Wut, Melancholie und wilde Heiterkeit zum Ausdruck bringen kann – und die subtilsten Nuancen und das Zusammenspiel dieser Gefühle, deren Ausdrucksstärke in Malerei und Skulptur unerreichbar ist.«

Dmitri Schostakowitsch

Dmitri Schostakowitsch

Entsprechend finden sich in Schostakowitschs Œuvre auch immer wieder Stücke, die wie Konzessionen an Stalin und Konsorten wirken, darunter übrigens auch eine »Festliche Ouvertüre«, die eine Parodie auf Glinkas »Ruslan und Ljudmila«-Ouvertüre sein könnte.

Als 1959 Schostakowitschs erstes Cellokonzert in Sankt Petersburg (das damals Leningrad hieß) mit Schostakowitschs engem Freund, dem Jahrhundertcellisten und -musiker Mstislaw Rostropowitsch, uraufgeführt wurde, war Stalin allerdings schon sechs Jahre tot – und es hatte so etwas wie ein politisches Tauwetter eingesetzt. Doch noch 1961 erlebte der deutsche Musikwissenschaftler Gerd Rienäcker Schostakowitsch anlässlich einer Konferenz als »übernervös« und als jemanden, der »wie ein Verletzter« ging. Der Komponist hatte nach außen eine Art politischer Linientreue kultiviert, während er in der Musik nach dem Eigentlichen suchte, nach seiner Form von Wahrheit. Im ersten Cellokonzert kann man unschwer das Dokument einer solchen persönlichen Wahrheit erkennen. Das Viertonmotiv, das der Solist zu Beginn exponiert und das den ersten Satz thematisch bestimmt (um am Ende des Finales wiederzukehren), klingt wie eine Ableitung von Schostakowitschs musikalischen Initialen D-Es-C-H, später entwickelt es sich zur permutierten Variante C-H-Es-D. Die Figur des Komponisten scheint also in das Konzert eingeschrieben zu sein, autobiographische Bezüge liegen nahe. Das Viertonmotiv wird von frechen, tänzerisch anmutenden Einwürfen der Holzbläser ergänzt, was dem ersten Satz einen durchaus heiteren Anstrich verleiht. Doch bei Schostakowitsch muss man immer auf Doppelbödigkeiten gefasst sein: Hinter dem Schwungvollen lauert die Hetze, hinter dem gut Gelaunten das Groteske, hinter dem Tanz der Totentanz. Bewegt sich der erste Satz auf einer kaum auszulotenden Grenze zwischen Heiterkeit, Ironie und Sarkasmus, hält sich der langsame zweite Satz von distanzierenden Gesten erkennbar fern. Langgestreckte Kantilenen des Cellos heben zu einer großen elegischen Klage an, am Ende des Satzes schraubt sich der Solist dann mittels der Flageolett-Spieltechnik in höchste Höhen und tritt in einen Dialog mit den glockenhellen Klängen der Celesta ein. Ganz exzeptionell schließlich ist der dritte Satz, der schlicht mit »Cadenza« überschrieben ist. Traditionell ist die Solokadenz in den Konzerten des 19. Jahrhunderts der Ort, wo der Solist seine ganze Virtuosität zeigen darf – als werde das Machbare auf einem Instrument über jede Schranke hinaus getrieben. Im schlechteren Fall konnte die Kadenz so ein Ort der auf den Showeffekt zielenden Äußerlichkeit werden. Schostakowitsch geht den gegenteiligen Weg – er lässt den Solisten auf tief berührende Weise ein Selbstgespräch führen. Man gewinnt in dieser Kadenz förmlich den Eindruck, als könne man dem Komponisten, vermittelt über die Person des Solisten, beim Denken zuhören, und nicht nur beim Denken: beim Rückschauhalten, beim Bilanzieren eines Lebens. Erst im Übergang zum Finale, das im Charakter an den ersten Satz anschließt, darf auch wieder die Virtuosität in die Kadenz Einzug halten.

Es besteht kein Zweifel: Das erste Cellokonzert Schostakowitschs ist, um Gerd Rienäckers Wort zu wiederholen, *die Musik eines Verletzten, aber zugleich die eines Komponisten, der auf einzigartige Weise in der Musik über seine eigene Lage zu reflektieren vermochte.*

Der beinahe verhinderte Sinfoniker: Sergei Rachmaninows 2. Sinfonie

Das Internetforum www.talkclassical.com ist vor zehn Jahren auf die kuriose Idee verfallen, die 100 beliebtesten Sinfonien der Welt wählen zu lassen. Erwartungsgemäß landete Beethovens Neunte auf Platz 1, auf Platz 5 immerhin kommt schon das erste russische Werk, Schostakowitschs 5. Sinfonie nämlich, auf Platz 13 folgt Tschaikowskys »Pathétique« und auf Platz 29 schließlich die 2. Sinfonie von Sergei Rachmaninow. Und damit vor Mozarts »Prager Sinfonie«, vor Mahlers Erster, Bruckners »romantischer« Vierten oder vor Camille Saint-Saëns' monumentaler »Orgelsinfonie«. Das wäre freilich kaum weiter bemerkenswert, wenn Rachmaninow nicht vor allem als Pianist und Klavierkomponist gelten würde. Vielen großen Pianisten und Klavierkomponisten haftet ja der Ruf an, dass sie sich im Sinfonischen nicht sicher zu bewegen wüssten: Das fängt bei Robert Schumann an, dessen Sinfonien man immer wieder eine schwache Instrumentation nachsagt, das geht über Frédéric Chopin, der es erst gar nicht mit Sinfonien versucht hat und über dessen Orchesterparts in seinen Klavierkonzerten gerne Abfälliges gesagt wird, und das hört bei Rachmaninow nicht auf.

Sergei Rachmaninow

Was man bei Rachmaninow indes nicht vergessen darf: Obwohl er die längste Zeit seines Lebens auch als Pianist konzertierte, hat er sich seinen Ruf als den eines legendären Klaviervirtuosen vor allem in seiner Exilzeit in Amerika nach 1917 erworben (Rachmaninow kehrte nach der russischen Revolution nie wieder in seine Heimat zurück, was ihm immerhin Ärger mit Stalin ersparte). Vorher indes hat sich Rachmaninow in erster Linie als Komponist verstanden, und da er sehr erfolgreich war, konnte er mit seiner Musik auch einen Gutteil seines aufwendigen Lebensstils bestreiten. Bereits zur Studienzeit etwa entstand – ursprünglich als Prüfungsaufgabe gedacht – die einaktige Oper »Aleko«, die schon bei ihrer Uraufführung enorme Aufmerksamkeit erregte. Rachmaninow war also von Beginn an mit allen Finessen des Orchesterklangs vertraut. Seltsamerweise sollte trotzdem gerade seine erste Sinfonie zu einem Knick in seiner kompositorischen Laufbahn führen: 1897 fiel sie bei ihrer Uraufführung

Unterschrift Sergei Rachmaninow, 1899

komplett durch, der Rachmaninow nicht gerade wohlgesinnte Kritiker und Komponist César Cui ätzte damals bösartig, die Sinfonie könne auch »Die sieben ägyptischen Plagen« heißen. Rachmaninow geriet nach diesem Misserfolg in eine Schaffenskrise, aus der er sich erst drei Jahre später wieder befreite.

Bis er sich erneut zu einer Sinfonie aufraffen konnte, sollte es aber noch etwas dauern. Erst als er 1906 mit seiner Familie nach Dresden zog, fand er abseits der in Russland bereits aufkeimenden revolutionären Umtriebe die Ruhe, sich einem großen sinfonischen Werk zu widmen. Die Negativerfahrung seines ersten Versuchs in der Gattung hallte allerdings noch immer nach. An einen Freund schrieb er: »Es ist wahr, ich habe eine Sinfonie komponiert. Sie ist nur im Groben fertig. Ich beendete sie vor einem Monat und legte sie sofort zur Seite. Sie hat mir ernsthaftes Kopfzerbrechen bereitet, und ich werde nicht mehr über sie nachdenken.« Zum Glück hat er dann doch noch über sie nachgedacht und sie (im Gegensatz zu seiner ersten Sinfonie) auch selbst dirigiert: Die Premiere im Januar 1908 in Sankt Petersburg jedenfalls ließ die Skeptiker verstummen. Das großangelegte Werk – eine Aufführung dauert etwa eine Stunde – verströmt ein Melos, das seinesgleichen sucht, und überrascht dabei im streicherdominierten Klang immer wieder mit subtiler Instrumentation: Anders als einige seiner Zeitgenossen war es ihm dabei weniger um einen ungemischten Spaltklang zu tun, sondern um raffiniert abschattierte, pastose Farben – wobei nicht zuletzt Englischhorn (ein Oboeninstrument in tiefer Lage) und Bassklarinette dem Gesamtklang eine gewisse schwermütige Note verleihen.

Der großen Ausdehnung des Werks zum Trotz bedient sich Rachmaninows 2. Sinfonie einer konventionellen Satzfolge – wobei der scherzoartige schnelle Satz mit seinem prägnanten rhythmischen Furor bereits an zweiter Stelle folgt, ehe der langsame dritte Satz sich in nahezu unendlicher Melodie aussingen darf. Der vierte Satz wendet das Geschehen

der e-Moll-Sinfonie schließlich nach E-Dur und lässt das Werk zuletzt grandios mit einem choralartigen Thema ausklingen.

Noch ein Wort für Rachmaninow-Kenner: Es ist bekannt, dass der Komponist in fast jedem seiner Hauptwerke den mittelalterlichen Hymnus »Dies irae« zitierte. Dies ist auch in der 2. Sinfonie der Fall, nämlich im zweiten Satz, wo die Anfangstöne des Hymnus bereits in den ersten Takten in den Hörnern ertönen. Es hat allerdings darüber hinaus auch Versuche gegeben, fast die gesamte Melodik der Sinfonie aus dem »Dies irae« abzuleiten. Das kann man machen, aber da man durch geschickte Analysemethoden nahezu alles aus allem ableiten kann, führt dieser Ansatz wohl in die Irre. Wenn Rachmaninow das »Dies irae« zitierte, dann hatte es Signalcharakter. Ansonsten schöpfte er aus einem unerschöpflichen Fundus an melo- dischem Reichtum, den man wohl – um ein letztes Mal Fjodor Tjutschew zu bemühen – »mit Verstand nicht messen« kann.

Wolfgang Behrens

Michael Güttler Dirigent

Am Beginn der internationalen Karriere des aus Dresden stammenden Dirigenten standen einige kurzfristige, aufsehenerregende Einspringen für Valery Gergiev mit dem »Ring des Nibelungen« und »Parsifal« am »Mariinsky«-Theater. Nach seiner Ausbildung in den Fächern Violine, Trompete, Klavier, Chordirigieren und Studium an der Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« (Orchesterdirigieren) sowie Meisterkursen (u.a. bei Leonard Bernstein, Sergiu Celibidache, Miltiades Caridis, Ilya Musin, Valery Gergiev) wurde er in das Förderprogramm Dirigentenforum des Deutschen Musikrates aufgenommen. Von 1998 bis 2002 war er der jüngste Chefdirigent Österreichs am Stadttheater Klagenfurt. Weitere Chefdirigentenpositionen hatte er am Opernhaus in Ekaterinburg (Russland) und der Finnischen Nationaloper Helsinki (bis 2016) inne. Seit 2003 war er permanent Guest Conductor des »Mariinsky«- Theaters St. Petersburg (»Ring«, »Parsifal«, »Tristan«, »Lohengrin«, »Der fliegende Holländer«, »Falstaff«, »Don Carlo«, »Aida«, »La Traviata«, »Le Nozze di Figaro«, »Don Giovanni« etc.) Einen Sensationserfolg hatte er im Mai 2007, als er an der »Bastille« Opera Paris mit »Lohengrin« (u.a. mit Waltraud Meier und Ben Heppner) einsprang. Bemerkenswert ist seine stilistische Vielseitigkeit, die sich von der Barockmusik bis zur zeitgenössischen Musik spannt. So arbeitet er regelmäßig in der Tradition der historischen Aufführungspraxis (Concerto Köln, Cappella Coloniensis). Eine regel- mäßige Zusammenarbeit verbindet ihn seit 2010 mit der Wiener Staatsoper, wo er u.a. »Rigoletto«, »Barbiere di Siviglia«, »Ariadne auf Naxos«, »Werther«, »Onegin«, und »Boris Godunov« dirigiert hat.

Am Hessischen Staatstheater Wiesbaden debütierte er 2021 mit »Tristan und Isolde«. 2022 übernahm er dort einige Vorstellungen der »Pique Dame« und betreute diese Produktion auch bei ihrem Gastspiel in Bari. In der Saison 2022.2023 wird Michael Güttler zwei Sinfoniekonzerte des Hessischen Staatsorchesters leiten und bei den Maifestspielen 2023 mit mehreren Dirigaten präsent sein. Darüber hinaus wird er u.a. im Januar 2023 mit »Salome« an der Mailänder Scala debütieren.

Johann Ludwig Violoncello

Johann Ludwig wurde in Köln geboren und wuchs dort in einer Musikerfamilie auf. Im Alter von elf Jahren debütierte er als Solist mit Saint-Saëns' Violoncellokonzert a-Moll mit dem Staatsorchester Frankfurt/Oder. Seitdem ist er solistisch mit Orchestern wie dem Tschechischen Nationalorchester, dem Rundfunkorchester des WDR Köln, der Philharmonia Hungarica und dem Gwangju Symphony Orchestra in Korea in Sälen wie dem Rudolfinum Prag, der Philharmonie Köln und der Tonhalle Düsseldorf aufgetreten. Musikfestivals wie jene in Davos (Schweiz), Dresden, Schleswig-Holstein, Rheingau, Mecklenburg-Vorpommern, Osaka (Japan) und Daegu (Korea) luden ihn für Konzerte ein.

Mehrfach gewann er den Bundeswettbewerb »Jugend musiziert« und den »Charles Hennen Concours« in den Niederlanden. Zudem war er Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes und der Deutschen Stiftung Musikleben. Johann Ludwig ist seit 2015 Konzertmeister der Violoncelli des Hessischen Staatsorchesters Wiesbaden und seit 2019 Solocellist des Bayreuther Festspielorchesters.

Er arbeitet mit Dirigenten wie Christian Thielemann, Sir Roger Norrington, Semyon Bychkov und Philippe Jordan sowie als Gast-Solocellist in Orchestern wie dem Gewandhausorchester Leipzig. Die große Bandbreite seines Wirkens zeigt sich neben dem Unterrichten in seiner Arbeit als Kammermusiker, Komponist, Tonmeister wie auch durch seine besonnene Interpretation der barocken Musik.

Dankenswerterweise stellt ihm Art & Strings, ein deutsches Unternehmen, ein italienisches Violoncello von Giovanni Georgio Tanningard aus dem frühen 18. Jahrhundert zur Verfügung.

Hessisches Staatsorchester Wiesbaden

Besetzung 3. Sinfoniekonzert, 16. November 2022

I. VIOLINE Alexander Bartha *1. koord. Konzertmeister*, Uta Lorenz, Ju Yeon Lee, Nicole Windolf, Anna Balzer-Tarnawska, Anton Tykhyy, Svantje Wolf, Igor Mishurisman, Patrick Peters, Anastasiya Mishurisman, Ella-Marie Steinmetz, Irmak Ülke*, Moran Choi**, Thomas Mehlin**

II. VIOLINE Hermann Jussel, Sebastian Max, Maryna Veremeeva, Christine Seiler, Elke Tobschall, Judith Oberndorfer, Magdalena Zell, Judith Hiller-Schumann, Anne-Catherine Eibel, Yu-Ching Huang*, Greta Allgayer-Brandl**, Almuth Luick**

VIOLA Kendra James, Sabine Schultz, Tilman Lauterbach, Nina Torborg-Hunck, Kristof Windolf, Gertrud Weise, Pamela Kremer, Keiko Suginaka-Münchgesang, Wei-Chin Hsu*, Dashiel Nesbitt**

VIOLONCELLO Ruodi Li, Tobias Galler, Daniel Geiss, Emanuela Simeonova, Susanne Tscherbner, Konstantin Pointner*, Friederike Eisenberg**, Ulrich Horn**

KONTRABASS Eunseon Kim, Jochen Steinmetz, Markus Kräkel, Kutay Elmali, Samyeul Go, Ren Ishizuka**

FLÖTE Mátyás Bicsák, Carolin Mönnighoff, Jessica Jiang

OBOE Bernhard Schnieder, Christian Becher, André van Daalen

KLARINETTE Adrian Krämer, Tomas Eckardt, Maximilian Breinich

FAGOTT Peter Brechtel, Chih-Ti Wang

HORN Jonas Finke, Thorben Gruber, Kerstin Künkele, Yvonne Haas**

TROMPETE Xingru Qian, Malte Weinig, Maria Lantos

POSAUNE Tim Raschke, Matthias Hof, Tobias Hildebrandt

TUBA Roland Vanecek

HARFE Kristina Kuhn, Yung-Chun Hung

PAUKE Axel Weilerscheidt

SCHLAGZEUG Edzard Locher, Martin Lorenz, Jonas Lerche*, Leonard Koßmann*

CELESTA Akira Nakamura

* Akademist:in der Orchesterakademie des Hessischen Staatsorchesters Wiesbaden in der Spielzeit 2022/2023

** für dieses Konzert verpflichtet

Weihnachts-Kammerkonzert

»ALPENLÄNDISCHE WEIHNACHT«

Weihnachtliche Kammermusik mit den Blechbläsern des Hessischen Staatsorchesters & Lesungen von Uwe Kraus

TERMINE 10., 11. & 18 Dez. 2022, Foyer Großes Haus

Neujahrskonzert

»TANZ INS NEUE JAHR«

Unser traditionsreiches Neujahrskonzert hat sich ganz dem Tanz verschrieben. Die beschwingte Reise beginnt in Deutschland, führt nach Russland zu Tschaikowski und Borodin, macht einen Schlenker durch Österreich zu Johann Strauss (Sohn) und endet in Italien bei Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini sowie Amilcare Ponchielli.

MIT Albert Horne (Dirigent & Moderation), Chor des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden, Chor der Stadt Wiesbaden, Hessisches Staatsorchester Wiesbaden

TERMIN 1. Jan. 2023, 17 Uhr, Großes Haus

Lieder-Soiree

MIT Darcy Carroll

In der Tradition der Abendgesellschaften des 19. Jahrhunderts stehen die Lieder-Soireen, zu denen die Sängerinnen und Sänger des Opernensembles des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden in der Spielzeit 2022.2023 monatlich montags einladen. Der dritte Abend stellt mit dem jungen Bariton Darcy Carroll den aktuellen Gewinner des German-Australian Opera Grant vor, der ein Stipendium im Ensemble des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden beinhaltet.

Im Ticket inbegriffen sind ein Glas Wein oder ein alkoholfreies Getränk und Canapés (vegetarisch/nicht vegetarisch), die zur Soiree serviert werden.

TERMIN 9. Jan. 2023, 19.30 Uhr, Foyer Großes Haus

4. Sinfoniekonzert

Kaija Saariaho »Du cristal«

Edvard Grieg Klavierkonzert a-Moll op. 16
Jean Sibelius Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 43

MIT Keri-Lynn Wilson (Dirigentin), Mūza Rubackytė (Klavier), Hessisches Staatsorchester Wiesbaden

TERMIN 11. Jan. 2023, 19.30 Uhr, Kurhaus, 18.45 Uhr Einführung im Friedrich-von-Thiersch-Saal

IMPRESSUM

Hessisches Staatstheater Wiesbaden
Intendant Uwe Eric Laufenberg
Geschäftsführender Direktor Holger von Berg
Spielzeit 2022.2023 Heft 58
Termin 16. November 2022
Texte & Redaktion Wolfgang Behrens
Gestaltung formdusche Berlin
Druck Köllen Druck + Verlag GmbH Bonn

NACHWEISE

LITERATUR

Der Text von Wolfgang Behrens ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft.

BILDER

Michail Glinka Wikimedia Commons
Dmitri Schostakowitsch Wikimedia Commons
Sergei Rachmaninow Wikimedia Commons
Unterschrift Sergei Rachmaninow, 1899 Wikimedia Commons
Michael Güttler Agentur
Johann Ludwig www.violoncellist.de

RUSSLAND, WOHIN STÜRMST DU? GIB ANTWORT!

NIKOLAI GOGOL, »TOTE SEELEN«

DAS HESSISCHE STAATS ORCHESTER