

# 5.-8. Sinfonie Konzert



Spielzeit  
2025/26

KLASSISCH BAROCK

AUS DER „NEUEN“ WELT  
Komponist\*innen in den USA

RESIGNATION UND HOFFNUNG

ROYAL FLUSH

theater  
orchester hagen



# Vorwort

von Sebastian Lang-Lessing

Liebe Freundinnen und Freunde des Philharmonischen Orchesters Hagen, mit der zweiten Hälfte unserer Sinfoniekonzertreihe lade ich Sie zu einer Reise ein, die stilistisch weit ausgreift und zugleich sehr persönliche Herzensanliegen von mir berührt. Wir setzen unseren Blick auf Komponistinnen bewusst fort – nicht als Randnotiz, sondern als selbstverständlichen Teil unserer Musikgeschichte – und suchen immer wieder die Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart.

*Klassisch Barock* erzählt von den Ursprüngen des konzertanten Musizierens: vom dialogischen Prinzip des Concerto grosso bei Bach bis hin zum selbstbewussten Solistenkonzert Mozarts. Das d-Moll-, sein *Don Giovanni*-Konzert ist in vielem das modernste und richtungsweisendste. Dass mit Emilie Mayer eine der großen Sinfonikerinnen des 19. Jahrhunderts diesen Abend mitprägt, ist mir ein besonderes Anliegen. Unser Artist in Residence David Fray gestaltet das Programm vom Klavier aus – inspiriert, geistreich und im intensiven Dialog mit dem Orchester.

*Aus der ‚neuen‘ Welt* kreist um die Frage nach kultureller Identität. Antonín Dvořák war überzeugt, dass die Zukunft der amerikanischen Musik auf den Melodien der afroamerikanischen Spirituals gründen müsse. William Grant Still und Florence Price führen diesen Gedanken weiter und verbinden afroamerikanische Einflüsse mit der sinfonischen Tradition – Musik voller Würde, Kraft und Eigenständigkeit. In meiner Zeit in Amerika habe ich mich intensiv mit dem faszinierenden Musikschaffen dieses Kontinents auseinandergesetzt. Dvořáks Vision hat sich bestätigt, und besonders mit dem Jazz wurde diese Identität geprägt. Er selbst verwendet

„Jazzelemente“ wie den „walking bass“ in seiner 9. Sinfonie, neben den Vogelstimmen, die ihn besonders faszinierten.

In *Resignation und Hoffnung* begegnen wir Musik als innerem Widerstand und als Ort der Verwandlung. Grażyna Bacewicz steht für künstlerische Unbeugsamkeit. Besonders am Herzen liegt mir die Uraufführung der von Oliver Gruhn vervollständigten und neu konzipierten *Sieben letzten Lieder*. Strauss hatte selbst mit dem Gedanken eines geschlossenen Zyklus gespielt; die berühmten *Vier letzten Lieder* wurden erst nach seinem Tod als Einheit verstanden. Mit der Komplettierung von „Nacht“ und der Orchestrierung von „Malven“ durften wir – nach unserer Aufnahme in Hamburg – diesem Gedanken eine neue Form geben. Dass mit Ann-Kathrin Niemczyk eine Sopranistin aus Hagen diesem Werk ihre Stimme schenkt, erfüllt mich mit großer Freude. Tschaikowskis *Pathétique* spannt den Bogen zwischen Abschied, Schmerz, Aufbegehren und Akzeptanz.

*Royal Flush* schließlich beleuchtet künstlerische Emanzipation bei Haydn und Mozart – und feiert zugleich die Gemeinschaft: In Mozarts *Krönungsmesse* tragen unsere Chöre entscheidend die Strahlkraft dieses Abends. Mein herzlicher Dank gilt Rodrigo Tomillo, der sich als 1. Kapellmeister verabschiedet. Mit Leidenschaft, Verlässlichkeit und künstlerischer Neugier hat er unser Haus bereichert und Spuren hinterlassen, die bleiben werden. Ich freue mich von Herzen, diese zweite Hälfte unserer Reihe gemeinsam mit Ihnen zu erleben.

Ihr  
Sebastian Lang-Lessing  
Generalmusikdirektor

# 5. Sinfoniekonzert

KLASSISCH BAROCK

Di. 24. Februar 2026, 19.30 Uhr, Stadthalle Hagen

**Jean-Philippe Rameau (1683–1764)**

Ouvertüre zu *Zaïs*

**Johann Sebastian Bach (1685–1750)**

*Brandenburgisches Konzert* Nr. 5 D-Dur BWV 1050

1. Allegro 2. Affettuoso 3. Allegro

Konzert für Cembalo, Streicher und Basso continuo Nr. 5 f-Moll BWV 1056

1. (ohne Satzbezeichnung) 2. Largo 3. Presto

PAUSE

**Emilie Mayer (1812–1883)**

Ouvertüre Nr. 2 D-Dur

**Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)**

Klavierkonzert Nr. 20 d-Moll KV 466

1. Allegro 2. Romance 3. Allegro assai

FLÖTE **Sophie Guérin**

VIOLINE & KONZERTMEISTERIN **Ilzoo Park**

KLAVIER & LEITUNG **David Fray**

**Philharmonisches Orchester Hagen**

---

**18.45 Uhr Einführung im Kleinen Saal**

mit Jakob Robert Schepers



zur Website

Mit freundlicher Unterstützung



Theaterförderverein  
Hagen e.V.

# Klassisch Barock

## Vom Concerto grosso zum klassischen Solist\*innenkonzert

von Jakob Robert Schepers

Im 5. Sinfoniekonzert *Klassisch Barock* steht David Fray ganz im Mittelpunkt, seines Zeichens Artist in Residence des Theater Hagen. Barock und Klassik gelten als sein Spezialgebiet, und so gestaltet er ein abwechslungsreiches Programm mit Kompositionen von Rameau, Bach, Mayer und Mozart – nicht nur als Solist, denn er leitet die konzertanten Werke auch vom Flügel aus. In den rein orchestralen Stücken übernimmt Konzertmeisterin Ilzoo Park die Leitung; eine Hommage an jene Zeit, bevor Dirigent\*innen wie heute üblich ‚nur‘ zum Dirigieren vor dem Orchester standen. Auch Bach leitete das fünfte *Brandenburgische Konzert* vermutlich vom Cembalo, viele andere Werke von der Violine oder Bratsche.

### Jean-Philippe Rameau

Jean-Philippe Rameau, der wohl wichtigste Opernkomponist des französischen Barock neben Jean-Baptiste Lully, wurde am 25. September 1683 in Dijon getauft. Der Sohn eines Organisten und einer Notarstochter aus dem niederen Adel erlernte das Musizieren noch vor dem Lesen. Am jesuitischen Collège des Godrans kam er mit dessen didaktischem Musiktheater in Berührung und entwickelte so ein Interesse an der Oper. Nach seiner nicht von Exzellenz geprägten Schulzeit reiste er nach Mailand, schloss sich in Frankreich als Geiger reisenden Schauspieler\*innen an und übernahm ab 1702 schließlich regelmäßig wechselnde Stellen als Organist in Avignon, Clermont, Paris, Dijon, Lyon und erneut Clermont. 1706 veröffentlichte er erste Klavierwerke, ab 1713 entstanden Motetten in Lyon. In seiner zweiten Clermont-Phase ab 1715 verfasste er seine bedeutende musiktheoretische Schrift *Traité de l'harmonie*. 1722 zog er erneut nach Paris, um ihren Druck zu betreuen und wurde dort für den Rest seines



Jean-Philippe Rameau

Lebens sesshaft. Der vormals unbekannte Rameau machte durch diese Veröffentlichung von sich reden. 1724 folgten weitere Klavierwerke, 1726 setzte er seine theoretischen Schriften mit *Nouveau système de musique théorique* fort. Eine neue, nennenswerte Anstellung als Organist fand er jedoch erst 1732.

Nach langem Bemühen gelang es ihm im folgenden Jahr, mit seiner ersten Oper *Hyppolite et Aricie* an der Pariser Opéra als Komponist zu debütieren. Das radikal neue Werk löste einen Kulturkampf zwischen Verteidigern und Gegnern aus, welche den alten Stil Lullys bewahren wollten. Auch die Nachfolgerin *Les indes galantes* (1735) wurde kontrovers aufgenommen; bis zur fünften Oper *Dardanus* (1739) spitzte sich der Konflikt nur weiter zu. Dennoch waren seine Bühnenwerke ausgesprochen erfolgreich und gelangten auch am Königshof Ludwig XV. zur Aufführung. Um die Zeit von *Hyppolite* lernte der Komponist den Steuerpächter Alexandre Jean Joseph Le Riche de La Pouplinière kennen, einen der reichsten Männer Frankreichs, der sein Mäzen werden sollte. Bald übernahm Rameau die Leitung von dessen Privatorchester und knüpfte in diesem Zirkel wichtige Kontakte. Nach *Dardanus* folgte dennoch eine sechsjährige Schaffenspause, die er 1745 mit Werken wie der komischen Oper *Platée* und Kollaborationen mit Voltaire überwand. Es folgte die Ernennung zum Compositeur du Cabinet du Roi. 1748 brachte er die Pastorale héroïque *Zaïs* an der Pariser Opéra heraus.

*Zaïs* handelt von einem Luftgeist und einer Schäferin, die sich ineinander verlieben und durch das Überwinden dramaturgisch gebotener Umstände erfolgreich zueinander finden. Nach einigem Verwirrspiel, bei dem natürlich Amor die Flügel im Spiel hat, gibt Luftgeist Zaïs schließlich seine Zauberkräfte auf, um Schäferin Zélidie seine Liebe zu beweisen und die Kluft zwischen Mensch und Zauberwesen zu überwinden. Doch sein Vater Oromasès, Geisterkönig und deus ex machina, gibt sie ihm zurück, verleiht ihr die Unsterblichkeit und erschafft ihnen schnell einen Palast. Die Elemente geben dem Liebespaar ein Fest.

Aber bevor sich diese wendungsreiche Handlung vollzieht, fängt Rameau ganz am Anfang an. Die Ouvertüre beginnt mit mächtigen

Trommelschlägen: Das Chaos vor der Schöpfung. Oromasès erweckt die Geister der vier Elemente, die sich, einer nach dem anderen, aus dem Chaos herauschälen. Zu Anfang wirken Trommelschläge und Orchestereinsätze disparat und fast willkürlich aufs Papier geworfen. Doch schließlich entwickelt sich aus ihnen die Form einer freien Fantasie mit erkennbaren Melodien, spritzigen Läufen in den Streichern und großer Lebendigkeit, die das Aufkeimen der Schöpfung vor dem inneren Auge entstehen lässt.

## Johann Sebastian Bach

Was ist ein Konzert? Diese scheinbar basale Frage ist verstrickter als man annehmen möchte. Vermutlich sind Sie gerade in diesem Moment Besucher\*in eines solchen – einer musikalischen Veranstaltung vor Publikum. Als Konzert bezeichnet man zugleich gewisse Kompositionen, zumeist für ein Soloinstrument mit Orchester, wobei eins von beiden auch mal entfallen kann – wie bei Schumann oder Bartók der Fall.

Doch historisch ist der Begriff noch komplexer. Konzert konnte eine Vielzahl von Werken bezeichnen, ohne eine klare Gattung zu benennen; ebenso eine Gruppe von Musizierenden, die wir heute Ensemble oder Orchester nennen würden. Es entstand das Genre des Concerto grosso, bei dem das kleine ‚Concertino‘ dem großen ‚Ripieno‘ (des Orchesters) gegenübersteht, und aus dieser Tradition entwickelte sich das typische Instrumentalkonzert, wie wir es seit der Klassik kennen. Bachs Konzerte entstanden in Nachfolge italienischer Instrumentalkonzerte und bezeugen noch ihre Abstammung aus dem Concerto grosso.

1717 bis 1723 war Johann Sebastian Bach Kapellmeister in Köthen. Um in dieser Funktion ein neues Cembalo für den Hof abzuholen, reiste er 1718 nach Berlin. Bei dieser Gelegenheit lernte er vermutlich Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg kennen, der im Berliner Stadtschloss residierte und dort eine kleine Musikkapelle unterhielt. Ihm widmete Bach 1721 die *Brandenburgischen Konzerte*. Allerdings entstanden sie wohl schon in den Jahren zuvor, teils in Bachs Weimarer Zeit (1708–1717). Überarbeitet stellte er sie 1721 als Sammlung *Six Concerts avec plusieurs instruments* zusammen. Der heute geläufige Titel entstammt



Johann Sebastian Bach

hingegen dem 19. Jahrhundert. Warum Bach diese Sammlung dem Markgrafen widmete, ist nicht abschließend geklärt. Vielleicht erhielt er bei ihrer Berliner Begegnung den Auftrag zur Komposition, vielleicht war es ein Wunsch seines Köthener Herrn, der gute Beziehungen zu Christian Ludwig pflegte. Oder war es ein musikalisches Bewerbungsschreiben? In dieser Frage ist sich die Forschung weiterhin uneins.

In ihrer Besetzung und finalen Ausgestaltung richten sich die *Brandenburgischen Konzerte* nach den 16 Musikern der Köthener Hofkapelle, die durch die Qualität statt Quantität ihrer Mitglieder zu überzeugen wusste. So standen viele von ihnen zuvor im Dienst des preußischen Königs Friedrich I., bevor sein Nachfolger Friedrich Wilhelm I. kulturellen Kahlschlag betrieb und seine Kapelle fast vollständig entließ. Berlins Verlust war Köthens Gewinn, der es Bach ermöglichte, technisch höchst anspruchsvolle Werke zu komponieren. Nicht einmal in Leipzig (ab 1723) verlangte er seinen Musikern mehr ab als in den Köthener *Brandenburgischen Konzerten*. Die Sologruppe des fünften *Brandenburgischen Konzerts* umfasst eine Violine, eine Traversflöte und ein Cembalo – Vorläufer der Querflöte und des heutigen Konzertflügels. Ihnen steht das Streichorchester gegenüber: Geigen (einstimmig), Bratschen, Celli und Violonen (heute Kontrabass). Es wird vermutet, dass Bach für dieses Konzert nur eine kleinere Besetzung zur Verfügung stand. Auch durch die Solovioline und das Solocembalo, letzteres gespielt vom Komponisten, der sonst die zweite Violine oder die Bratsche übernahm, waren die Streicher personell ausgedünnt, sodass die zweite Geige entfallen musste.

Wie im italienischen Konzert der Zeit üblich ist das Werk dreisätzig gehalten, in der Abfolge schnell – langsam – schnell. Der erste Satz *Allegro* beginnt mit einem typischen Ritornell des Ripieno, das auch von der Solovioline mitgespielt wird. Der Einfluss des Concerto grosso ist sofort erkennbar. Wie dort stehen die solistischen Instrumente im Sinne eines Concertino dem Ripieno gegenüber. Und wie im Concerto grosso wechseln sich Ritornelle, in denen das Ripieno spielt, mit Episoden ab, in denen die Solist\*innen musizieren und das Ripieno den Klang ‚auffüllt‘, um den italienischen Wortsinn

zu übersetzen. Allerdings sind die Ritornelle so kurz gehalten, dass sie eher als Zäsuren wirken denn als eigene Formteile des Satzes und stattdessen vornehmlich das Ripieno punktuell aus dem Status des nur ‚auffüllenden‘ Musizierens befreien. Grundiert wird beides vom Basso continuo in den Bassinstrumenten und im Cembalo, der das harmonische Fundament des Werks liefert. Konzertieren auch drei Soloinstrumente, so werden Flöte und Violine zunehmend marginalisiert, und das Cembalo drängt sich in den Vordergrund, was in einer ausführlichen, unerhörte 64 Takte langen Kadenz endet, während alle anderen schweigen. Diese hervorgehobene Stellung führt teilweise zur Deutung des Werks als erstes Cembalokonzert der Musikgeschichte.

In einer früheren Fassung (vor 1719) ist dieses Cembalosolo deutlich kürzer und für ein Instrument mit geringerem Tonumfang komponiert. Schon damals war die Stimme vollständig ausgeschrieben. Erst für die Zusammenstellung 1721 erweiterte Bach es auf diese ausufernde Länge, nachdem er die anderen Stimmen schon eingetragen hatte, wie sich aus Korrekturen ablesen lässt. Der Musikwissenschaftler Egon Voss nimmt an, Bach habe dem Markgrafen mit der Kadenz seine spielerischen Fähigkeiten beweisen wollen: „Dass dieses Solo auf Bach zugeschnitten ist, dürfte wohl niemand bezweifeln.“ Außer Reinhard Goebel: Der Dirigent und Professor für historische Aufführungspraxis vermutet, der Part sei gezielt für den Markgrafen erweitert worden. Anzeichen dafür sieht er in der Partitur des Konzerts, deren Bass als einziger wie zur Aufführung notwendig beziffert sei, das Solo sei vollständig ausgeschrieben, der Tonumfang erweitert – dem zweimanualigen Cembalo des Herrschers entsprechend. Zudem gebe die musikalische Ausgestaltung der Solostimmen Hinweis auf ein kriegerisches Sujet, was sich biografisch auf die Einnahme der Festung Stettin durch Soldaten des Markgrafen im Jahr 1720 beziehen ließe.

Der zweite Satz *Affettuoso* verzichtet vollständig aufs Ripieno und besteht somit nur aus den drei Melodiestimmen der Soli und dem Basso continuo. Doch Bach spart zudem größtenteils die Vierstimmigkeit aus, sodass der Eindruck einer Triosonate entsteht. Der kammermusikalische

Satz ist vom Gegensatz zwischen melodischer Imitation und Dialog geprägt.

Das *Allegro* des dritten Satzes erinnert an eine barocke Dacapo-Arie (Aufbau: A–B–A), wobei der B-Teil ungewohnt fast die doppelte Länge des A-Teils einnimmt. Jener ist als Fuge konstruiert, die sich jedoch im B-Teil zunehmend aufzulösen scheint. Dem pointierten, fast etwas hastigen Fugenthema steht dort ein ruhiges, kantables gegenüber: ein scharfer Gegensatz. Der Wechsel zwischen Soli und Tutti erinnert zugleich an einen Konzertsatz, aber dafür fehlt das Ritornell.

Das f-Moll-Klavierkonzert ist eigentlich kein solches. Stattdessen handelt es sich wie bei den meisten Konzerten für Cembalo, Streicher und Basso continuo um die Bearbeitung eines früheren Werks für ein anderes Instrument. Diese Bearbeitungen entstanden für das Leipziger *Collegium Musicum* und dienten vermutlich den Bach-Söhnen Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel dazu, sich solistisch in Szene zu setzen. Auf Grundlage des f-Moll-Konzerts wurde ein Oboenkonzert in g-Moll rekonstruiert. Eine kürzere Fassung des Mittelsatzes verwandte Bach als Sinfonia der Kantate *Ich steh mit einem Fuß im Grabe* BWV 156, während die Ecksätze eher auf ein verschollenes Violinkonzert hindeuten. Allerdings handelt es sich bei diesen Cembalokonzerten keineswegs um ungeliebte Gelegenheitsarbeiten. Bach übertrug die Werke nicht nur, sondern überarbeitete sie ausführlich im Sinne seiner sich wandelnden ästhetischen Vorstellungen. Somit erinnern sie eher an eine Fassung letzter Hand denn an vernachlässigbare Kopien eines höherwertigen Originals. Das Partiturotograph der Cembalokonzerte datiert auf 1738 oder 1739, die genaue Entstehungsgeschichte der Werke ist allerdings umstritten. Es lässt sich davon ausgehen, dass sie in den 1730er Jahren komponiert wurden.

Die ausgesprochene Kürze des f-Moll-Konzerts springt direkt ins Auge. Seine Gesamtlaufzeit liegt bei etwa 10 Minuten. Bemerkenswert ist, wie Bach mit den Konventionen der Gattung Konzert spielt. Der erste Satz kommt ohne Bezeichnung aus. Bereits im vierten Takt des Ritornells wiederholt das Cembalo schattenhaft das vorangegangene Motiv, ebenso in Takt 8,

und spielt sich ab Takt 15 völlig in den Vordergrund. Dadurch spaltet sich das Ritornell in Solo- und Tutti-Passagen – die historische Abgrenzung von Ritornell und Soloepisode wird gesprengt! Das *Largo* des nur 21 Takte umfassenden Mittelsatzes ist ein leichtfüßiges Cembalosolo, das vom Ripieno nur begleitet wird. Während die Begleitung die Hauptzählzeiten auslässt und dadurch Zäsuren erzeugt, spielt die ausgezierte Melodiestimme der rechten Hand über diese hinweg. Der *Presto*-Finalsatz greift die Idee des ersten Satzes erneut auf. Diesmal stammt das Echo im Ritornell jedoch vom Ripieno ohne Basso continuo, das sich gegen das Tutti stellt. Dieser Gegensatz schaukelt sich schließlich zu einem kleinen Schlagabtausch zwischen Solo und Tutti hoch, der am Ende des Satzes noch einmal wiederholt wird.

### Emilie Mayer

Emilie Mayer wurde am 14. Mai 1812 im mecklenburgischen Friedland (zwischen Anklam und Neubrandenburg) geboren. Ihr Vater, 34 oder 35, war Ratsapotheker und als lokaler Monopolist wohlhabend. Die Mutter, damals 22 oder 23, war dessen zweite Ehefrau und verstarb bereits zwei Jahre später im Kindbett. Ab dem fünften Lebensjahr bekam Emilie Mayer ihren ersten Klavierunterricht, mit acht besuchte sie die örtliche Bürgerschule und erhielt danach vermutlich Privatunterricht. Während ihre Brüder Karrieren als Apotheker oder Mediziner machten und ihre Schwester einen Arzt heiratete, blieb sie zeitlebens unverheiratet und führte wahrscheinlich den Haushalt des Vaters. 1840 beging dieser am 26. Todestag seiner zweiten Frau Suizid. Noch im selben Sommer zog Emilie Mayer nach Stettin und wurde Schülerin des Komponisten Carl Loewe. 1847 erlebten ihre erste und zweite Sinfonie dort ihre Uraufführung, und auf Loewes Empfehlung begann sie ihr Studium beim Komponisten und Musiktheoretiker Adolf Bernhard Marx sowie beim Militärmusiker Wilhelm Wieprecht in Berlin. 1850 folgte die Uraufführung ihrer *Militärsinfonie* im heutigen Konzerthaus Berlin. Bei ihrem Umzug in die preußische Hauptstadt gibt sie als Berufsbezeichnung „Componistin“ an. Drei weitere Sinfonien entstanden bis 1853, derer zwei als verschollen gelten. Daneben widmete Mayer



Emilie Mayer

sich in den 1850ern vornehmlich der Kammermusik. Zu dieser Zeit erklangen ihre Werke auch in Wien, Brüssel, Leipzig und München. Zwei weitere Sinfonien hob man 1862 in Berlin aus der Taufe, von denen wiederum nur eine die Zeit überdauert hat. Im selben Jahr zog sie zu ihrem Bruder nach Stettin und fokussierte sich erneut auf Kammermusik, bevor sie 1875 nach Berlin zurückkehrte. Mit der *Faust*-Ouvertüre folgte 1880 ihr letztes bedeutendes Orchesterwerk. Am 10. April 1883 verstarb sie in Berlin an einer Lungenentzündung.

Dieser sehr grobe Abriss scheint notwendig, ist Emilie Mayer doch heute den meisten Menschen unbekannt. Wie viele Künstlerinnen der Vergangenheit fand Mayer zeitlebens große Anerkennung, ihre Werke kamen regelmäßig zur Aufführung – doch anders als ihre männlichen Zeitgenossen wurden Komponistinnen nicht in den musikalischen Kanon aufgenommen und von der männlichen Musikgeschichtsschreibung größtenteils ignoriert, ihre Erinnerung ausgelöscht. Erst seit den 1970ern findet das Schaffen historischer Komponistinnen, vornehmlich dank engagierter Musikwissenschaftlerinnen, wieder zunehmend Beachtung und langsam auch seinen Weg zurück in die Konzertsäle.

So auch am heutigen Abend: Emilie Mayers Ouvertüre Nr. 2 erlebte ihre Uraufführung am 21. April 1850 gemeinsam mit der Sinfonie Nr. 3 „Militaire“ im Konzerthaus Berlin. Obwohl die Lebensdaten der Komponistin denen Richard Wagners ähneln – geboren ein Jahr und wenige Tage zuvor, verstorben zwei Monate später –, komponierte sie keine romantische Musik, sondern folgte der Tradition der Wiener Klassik bis Beethoven.

Die Ouvertüre ist im Wesentlichen vom Wechsel zwischen dramatischen und lyrischen Passagen geprägt. *Maestoso* überschrieben führen zwei dramatische Akkordschläge in eine Unisonogeste, die von den Holzbläsern spielerisch beantwortet wird. Nach ihrer Wiederholung folgt eine Passage, die an eine Barockouvertüre erinnert – ein Bogenschlag zu Bach und Rameau. Seufzerfiguren leiten in einen pastoralen Abschnitt. Hornrufe sprengen dazwischen, zeigen den Einfluss Wieprechts und verweisen auf die Nähe zur *Militärsinfonie*. In den Holzbläsern scheinen hingegen Vogelstimmen zu

erklingen, und das Triangel erinnert an surrende Insekten. Mehrfach steigert die Musik sich zu Höhepunkten, die stilistisch Mozarts späte Sinfonien mit der Sinfonik Beethovens verbinden. Ausgedehnte majestätische Hornrufe leiten schließlich in eine kurze Stretta, in der sie vom ganzen Orchester aufgegriffen werden. Glanzvoll heiter beschließt sie die Ouvertüre.

## Wolfgang Amadeus Mozart

Das Klavierkonzert der Klassik entwickelte sich aus Vorläufern wie den Cembalokonzerten Johann Sebastian Bachs. Dort war der Widerstreit zweier Gruppen (‘Concertino‘ und ‘Ripieno‘) im Wechsel zwischen Ritornell und Solopassagen formbestimmend. In der Klassik entstand hingegen die Sonatensatzform (Themenexposition, Durchführung, Reprise). Die Synthese beider Formen versuchte Mozart schon als Neunjähriger in der Bearbeitung von Werken älterer Komponisten wie Carl Philipp Emanuel Bach (‘Hamburger Bach‘). Einen bedeutenderen Einfluss hatten jedoch die Werke eines anderen Bach-Sohns, die Johann Christian Bachs (‘Londoner Bach‘). Mozart übernahm den melodiosen Stil und die großen Orchesterbesetzungen seiner Konzerte, während man in Wien für kleine Kräfte komponierte. Und während Mozart in frühen Konzerten noch Musik als gesellschaftliche Unterhaltung verstand, strebte er mit reiferen Werken wie dem Klavierkonzert KV 466 nach Höherem. In ihnen entwickelte er beispielhaft das Konzert „zu einem Dialog zweier Klanggruppen [...] statt eines bloßen Nach- und Nebeneinander von Tutti und Soli.“ (Hans Engel)

Das am 11. Februar 1785 in Wien vom Komponisten uraufgeführte Klavierkonzert KV 466 zählt zu seinen beliebtesten Werken und verschwand als einziges dieser Gattung auch im 19. Jahrhundert nie aus dem Konzertleben. Später spielten es Beethoven und Brahms, beide komponierten eigene Kadenzten. Es entstammt einer Lebensphase, in der Mozart am Höhepunkt seiner pianistischen Karriere angekommen war und erfolgreiche ‚Akademien‘ (Abonnementkonzerte) veranstaltete. Im selben Jahr entstanden die Klavierkonzerte KV 467 und KV 482 sowie die *Maurerische Trauermusik*, die *Haydn*-Quartette erschienen im Druck und

Mozart begann die Arbeit an *Le nozze di Figaro* (1786).

Viel wurde über die Tonart des Werks gestritten: d-Moll. Es ist die Tonart des *Don Giovanni* (1787) und des Requiems (1791). Zumeist komponierte Mozart in Dur, sodass die wenigen Moll-Werke direkt aufforchen lassen. Während manche dem Klavierkonzert daher eine tiefe Abgründigkeit und eine metaphysische Ebene unterstellen (Hans Engel, Aloys Greither), stellt Wolfgang Hildesheimer die Frage, ob das in dieser Eindeutigkeit auch auf Werke wie das (hoffnungslose) Lied „An die Hoffnung“ KV 340c, das Kyrie KV 368a oder das Streichquartett KV 421 zutreffen könne – oder nicht eher eine Verallgemeinerung sei, die aus dem inhaltlichen Gehalt des Requiems und des *Don Giovanni* hervorgehe. Aus Mozarts Zeit gibt es wenige Beschreibungen der Tonartencharakteristik von d-Moll, und Werner Lüthy, der sich ausführlich mit diesen Fragen in Mozarts Werk befasste, kommt zur prägnanten Feststellung: „d-Moll vereinigt eine ganze Skala von Gefühlsregungen in seinem Bereich.“

Das *Allegro* beginnt indes tatsächlich mit bedrohlichen Streichersynkopen und einem aufsteigenden Auftaktmotiv im Bass, einem Viertonschleifer, das sich erst im Forte des Orchesters als Hauptthema herausstellt – es folgt ein blitzartiger Schlag. Die musikalische Nähe zu *Don Giovanni* ist unbestreitbar, und ein ähnlicher Schlag findet sich im Finale der Oper. Leporello ruft: „Come mi fa terror!“ („Wie erschreckt mich das!“), während Furien Don Giovanni hinunter ins Höllenfeuer ziehen. Nach der Orchesterexposition setzt das Klavier ein, doch statt sie zu wiederholen, stellt es dem Hauptthema ein freundliches – flehendes? – Nebenthema entgegen, das vom Tutti nie übernommen wird. Den Satz prägt der Widerstreit, doch es kommt zu keiner Verständigung. Mag er auch im Pianissimo verklingen, so scheinen die Parteien nur ermüdet, der Konflikt jedoch nicht gelöst.

Harmlos liebenswürdig kommt die sangliche B-Dur-Romance des zweiten Satzes daher.

Doch ein aufgeregter toccata-hafter g-Moll-Mittelteil mit auf und ab fahrenden Klavierfiguren stört ihre Idylle.

Das *Allegro assai* überschriebene Rondofinale

beginnt mit einem stürmischen, schnell aufsteigenden Thema im Klavier, welches an den Schlusssatz der späteren g-Moll-Sinfonie KV 550 (1788) erinnert. Die Widerstände gegen das Hauptthema verringern sich, versöhnlichere Töne werden angeschlagen. Nach der Kadenz kommt es zu einer überraschenden Dur-Coda, in welcher ein mit vier Primen beginnendes ‚Trompetensignal‘ (ohne Trompeten; zuerst im Horn, dann in den Holzbläsern) immer stärker in den Vordergrund tritt. Es verweist auf das Hauptthema der ersten Sinfonie KV 16 und das Finale des Klavierkonzerts KV 453 und erinnert an eine freche Melodie beim Nasedrehen. Sie beschließt das Werk in scheinbarem Frieden, aus dem wilden Streit ist ein zärtliches Necken geworden.



Wolfgang Amadeus Mozart

# 6. Sinfoniekonzert

AUS DER ‚NEUEN‘ WELT

Di. 31. März 2026, 19.30 Uhr, Stadthalle Hagen

## **William Grant Still (1895–1978)**

Sinfonie Nr. 1 As-Dur „Afro-Amerikanische“

1. Moderato assai (Longing) 2. Adagio (Sorrow) 3. Animato (Humor) 4. Lento, con risoluzione (Aspiration)

## **Florence Price (1887–1953)**

Klavierkonzert in einem Satz d-Moll

1. Andantino 2. Adagio cantabile 3. Andantino – Allegretto

## PAUSE

## **Antonín Dvořák (1841–1904)**

Sinfonie Nr. 9 e-Moll op. 95 „Aus der neuen Welt“

1. Adagio – Allegro molto 2. Largo 3. Scherzo: Molto vivace 4. Allegro con fuoco

KLAVIER **Marie Sophie Hauzel**

DIRIGENT **Sebastian Lang-Lessing**

**Philharmonisches Orchester Hagen**

---

**18.45 Uhr Einführung im Kleinen Saal**

mit Jakob Robert Schepers



zur Website

In Kooperation mit der

Deutschen  
Stiftung  
Musikleben.

# Aus der ‚neuen‘ Welt

## Leuchtfener der (Un)Freiheit

von Jakob Robert Schepers

**Hinweis: Im folgenden Text wird veraltete und diskriminierende Sprache in Zitaten verwendet, um sie kritisch in ihre Zeitumstände einzuordnen. Es kommt zu deutlichen Beschreibungen von rassistischer und sexueller Gewalt.**

„Wir alle sind Teil einer langen Geschichte. [...] Es ist die Geschichte einer Neuen Welt, die zur Freundin und Befreierin der Alten wurde; die Geschichte einer Sklavenhaltergesellschaft, die zur Dienerin der Freiheit wurde; die Geschichte einer Macht, die in die Welt hinausging, um sie zu schützen, nicht zu besitzen, um sie zu verteidigen, nicht zu erobern. Es ist die amerikanische Geschichte – die Geschichte eines fehlbaren Volkes mit Makeln, doch über Generationen hinweg vereint durch hehre, fortdauernde Ideale. [...] Die Ambitionen mancher Amerikaner werden eingeschränkt von scheiternden Schulen, von versteckten Vorurteilen und von ihrer Herkunft. Und manchmal sind unsere Unterschiede so tiefgreifend, als teilten wir zwar einen Kontinent, aber kein Land. Wir werden das nicht hinnehmen, und wir werden das nicht weiter zulassen.“ *George W. Bush, Rede zur Amtseinführung am 21. Januar 2001*

*Aus der ‚neuen‘ Welt* ist das 6. Sinfoniekonzert überschrieben. Die ‚Neue Welt‘, das ist der amerikanische Doppelkontinent und in unserem Fall spezifischer die USA. ‚Neu‘ steht in Anführungsstrichen, denn dieser Name, den auch Dvořáks neunte Sinfonie trägt, entspricht einer kolonialistischen europäischen Perspektive. Für die einfallenden Europäer\*innen war diese Welt neu – allerdings nicht für die dort lebende indigene Bevölkerung.

„Das hellste Leuchtfener der Freiheit und Möglichkeiten“ („the brightest beacon for freedom and opportunity“), wie Präsident George W. Bush die USA nannte, entstand auf dem Völkermord an den Native Americans (gemeinhin diskriminierend als ‚Indianer‘ bezeichnet) und wurde erbaut durch die Zwangsarbeit Millionen enteigneteter Schwarzer Sklav\*innen. Der Historiker Patrick Manning schätzt, dass der transatlan-

tische Sklav\*innenhandel etwa 12 Millionen Menschen verschleppte (das entspräche ganz Belgien) und etwa anderthalb Millionen von ihnen bereits auf der Reise durch unmenschliche Bedingungen und Gewalt umkamen – so hoch ist die Einwohnerzahl Münchens.

„No taxation without representation“ lautete die Parole der amerikanischen Unabhängigkeitsbewegung. Doch ging es ebenso um die Expansion gen Westen, der die britische Krone einen Riegel vorschob, um Krieg mit der indigenen Bevölkerung zu vermeiden. Umso frappierender behauptet die Unabhängigkeitserklärung (1776), dass alle Menschen gleich geschaffen seien („all men are created equal“). Damit meinten die Gründerväter weiße Männer. Frauen, Ureinwohner\*innen, Sklav\*innen, freie Schwarze Menschen fielen nicht darunter.

Auch der Amerikanische Bürgerkrieg (1861–1865) wurde über die Sklaverei geführt. Nach ihrer Abschaffung 1865 folgten bald neue Gesetze und Praktiken, die Afroamerikaner\*innen ihr Wahlrecht vorenthielten und unter dem zynischen Motto „separate but equal“ (getrennt aber gleich) eine ‚Rassentrennung‘ etablierten. Erst in den 1960ern erreichte die Bürgerrechtsbewegung um Martin Luther King Jr. und Malcolm X ihre gesetzliche Abschaffung.

De facto werden Afroamerikaner\*innen heute weiterhin in ihrem Wahlrecht eingeschränkt, in vielen Lebensbereichen diskriminiert, Wohngegenden und Institutionen sind oftmals segregiert. Sie werden öfter von der Polizei kontrolliert, häufiger von ihr grundlos erschossen und erhalten für dieselben Taten höhere Strafen als Weiße. 2021 stellten sie 14% der US-Bevölkerung, aber 32% der Gefängnisinsass\*innen. Aktuell müssen nichtweiße Menschen fürchten, unschuldig und trotz US-Staatsbürgerschaft auf offener Straße von maskierten ICE-Schlägertruppen verhaftet,

misshandelt und deportiert zu werden. „All men are created equal“, aber gleichwertig behandelt werden sie nicht.

Diese dunkle Seite der US-amerikanischen Geschichte und Gegenwart – jahrhundertelange systematische Unterdrückung, Entmenschlichung und Gewalt – bildet den Hintergrund, vor dem die Werke des heutigen Abends entstanden und zu verstehen sind. William Grant Stills erste Sinfonie war zugleich die erste Sinfonie eines Afroamerikaners, die ein bedeutendes US-Orchester aufführte. Florence Price gelang dasselbe kurz darauf als erster Afroamerikanerin. Und Antonín Dvořáks neunte Sinfonie erschuf ein ‚amerikanisches‘ musikalisches Idiom, indem er seine böhmische Klangsprache mit Einflüssen aus der Musik der Native Americans und den Spirituals der (ehemals) versklavten Afroamerikaner\*innen verband.

### **William Grant Still**

William Grant Still wurde am 11. Mai 1895 in Woodville, Mississippi als Sohn einer Lehrerin, Carrie Still, und eines Lehrers, William Grant Still Sr., geboren. Zweifelsohne war William ein populärer Vorname. Dennoch mag man an ihren Namensvetter William Still (1819–1902) denken. Der Sohn einer entflohenen Sklavin war ein bedeutender Sklavereigeegner und Mitorganisator der Underground Railroad – ein Netzwerk, das Sklav\*innen bei der Flucht unterstützte. Nach dem Bürgerkrieg kam er als Kaufmann und Philanthrop zu großem Wohlstand und Ansehen. Eine Interpretation dieser Namenswahl als Ausdruck afroamerikanischer Bürgerlichkeit und Schwarzen Geschichtsbewusstseins liegt nicht fern, gerade für eine gebildete Aufsteiger\*innenfamilie wie die der Stills.

William Grant Still Sr. verstarb noch im Jahr der Geburt seines Sohnes. Mutter und Sohn zogen nach Little Rock, Arkansas, wo sie 1904 Charles B. Shepperson heiratete. Der Stiefvater weckte die Begeisterung des Jungen für klassische Musik, nahm ihn mit in Operetten und kaufte ihm Schellackplatten. Seine Großmutter brachte ihm Spirituals bei. Neben dem Geigenunterricht erlernte er autodidaktisch mehrere Instrumente. Nach dem Schulabschluss als Jahrgangsbester 1911 verfolgte er auf Familienwunsch erst ein Medizinstudium, wechselte dann aber ans



William Grant Still

Konservatorium des Oberlin College. Aufgrund von Geldnöten erhielt er schließlich kostenlosen Kompositionsunterricht. Im Anschluss verdingte sich Still als Berufsmusiker, spielte ab 1916 in W. C. Handys Blues Band und diente im Ersten Weltkrieg. Nach Kriegsende ließ er sich mit seiner ersten Ehefrau in Harlem nieder und lernte dort bedeutende Künstler\*innen der Harlem Renaissance kennen, darunter der Philosoph und Autor Alain Locke und der Jazz-Poet Langston Hughes. Ab den 1920ern war Still als Arrangeur und für das Plattenlabel Black Swan Records tätig. Zudem nahm er privaten Kompositionsunterricht beim französischen Avantgardekomponisten Edgar Varèse.

Varèse öffnete Still einige Türen, dennoch komponierte dieser weiterhin tonal und nahm Einflüsse des Blues in seinen Stil auf. 1930 entstand unter Einbeziehung früherer Ideen seine erste Sinfonie, die „Afro-Amerikanische“. Blechbläser mit Dämpfern, die mit Besen gespielte Marschtrommel und schmierende Streicher folgen dem typischen Klang des City Blues, den Black Swan pflegte, doch zugleich evoziert die Musik Tropen des Rural Blues, etwa durch das prominent eingesetzte Banjo.

„Ich versuche in der *Afro-Amerikanischen* Sinfonie nicht den höheren Typus Schwarzer Amerikaner darzustellen, sondern die Söhne des Bodens, die noch so viele charakteristische Züge ihrer afrikanischen Vorfahren bewahrt haben – und die sich nicht vollständig der verändernden Kraft des Fortschritts hingegen haben.“

Dazu verband William Grant Still die einzelnen Sätze seiner Sinfonie mit Gedichten von Paul Laurence Dunbar in Schwarzem Südstaaten-dialekt. In seinen Notizen gab er jedem der Sätze zudem ein Gefühl anbei.

Dem *Longing* (Sehnsucht) überschriebenen ersten Satz sandte Still die Verse voran:

„Die ganze Nacht lang, bis der Mond untergeht,  
/ sitze ich liebevoll zu ihren Füßen. / Dann: Die  
lange Reise zurück aus der Stadt. / Es ist schwer,  
aber die Träume versüßen es.“

Auf eine sehnsuchtsvolle Englischhorn-Einleitung folgt in der gedämpften Trompete ein klassisches Bluesthema im Frage-Antwort-Spiel mit den Hörnern und Holzbläsern. Dieses Thema zieht sich durch die gesamte Sinfonie. An zwei weitere Bluesstrophen, in denen zuerst die

Klarinette, dann die Streicher dominieren, schließt ein sentimentales Nebenthema an, das an ein Spiritual erinnert. Der weitere Ablauf folgt frei der klassischen Sonatenhauptsatzform, wobei der Satz zwischen gefühlvoller Sehnsucht und selbstbewusstem Vorwärtsdrängen schwankt. Dem Satzende fügte Still bei:

„Mein ganzes Leben lang, bis die Nacht vorüber  
ist, / lass die Arbeit kommen, wie sie kommt, /  
damit ich dich, meine Liebste, endlich finde, /  
irgendwo hinter dem Hügel.“

Zum langsamen zweiten Satz *Sorrow* (Kummer) liest man:

„Es ist arg ermüdend, herumzuliegen / auf dieser  
traurigen Erde. / Und ich denk oft, denk ich, /  
es wäre schön, zu sterben / und nach Hause zu  
gehen.“

Typisch für den Blues, aber unüblich für die Sinfonik, dreht sich der chromatische Satz um ein unveränderliches tonales Zentrum. Die Musik prägt eine zurückhaltende Niedergeschlagenheit und Trauer, die der traditionellen Funktion des Blues als Ausdrucksmittel und Bewältigungsmechanismus sozialer Ungerechtigkeit folgt.

„Und wir rufen Halleluja / am großen Tag der Abrechnung!“ ergänzte Still zum dritten Satz *Humor* (Humor/Temperament). Auf eine dramatische Einleitung folgt ein beschwingtes Thema, dessen Gegenmelodie stellenweise an George und Ira Gershwins „I Got Rhythm“ aus *Girl Crazy* (1930) erinnert, welches im Entstehungsjahr der Sinfonie auf die Bühne kam. Allerdings verwandte Still ähnliche Melodien schon deutlich früher, sodass es wohl Gershwin war, der sich ‚inspirieren‘ ließ. Zugleich weckt der Satz Assoziationen mit der Musik der Minstrel Shows, in denen weiße Darsteller\*innen Schwarze Menschen rassistisch-stereotyp karikierten. Indem diese Shows sie entmenslichten und zugleich als dumm, hilflos und in Sklaverei glücklich darstellten, trugen sie dazu bei, die Gewissen der Sklavenhalter\*innen zu beruhigen und ihnen die Angst vor Aufständen zu nehmen. Somit mag der Satz Hinweise darauf geben, was am „Tag der Abrechnung“ zu erörtern wäre.

Dem vierten Satz *Aspiration* (Bestreben) ordnet Still ein langes, dialektfreies Zitat bei:

„Sei stolz, meine Rasse, in Geist und Seele, /  
dein Name steht auf der Schriftrolle der

Herrlichkeit, / geschrieben in flammenden Buchstaben. / Hoch oben zwischen den Wolken im strahlenden Himmels des Ruhmes / wehen nun die prächtigen Falten deiner Fahne, / und die Wahrheit wird sie noch höher erheben.“ Der choralartige Beginn erinnert erneut an ein Spiritual. Themen und Stile der vorangegangenen Sätze verbinden sich und führen in ein energetisch-lebendiges, fröhliches Finale. Am 29. Oktober 1931 erlebte die Sinfonie ihre Uraufführung durch das Rochester Philharmonic Orchestra unter Leitung von Howard Hanson. Damit war es die erste Sinfonie eines Afroamerikaners, die von einem bedeutenden US-Sinfonieorchester aufgeführt wurde, und sie begründete Stills temporären Ruhm. Mehr als 30 weitere amerikanische Orchester setzten die Sinfonie in den folgenden Jahren aufs Programm, und 1936 leitete er als erster Afroamerikaner ein bedeutendes US-Orchester, als er das Los Angeles Philharmonic in der Hollywood Bowl dirigierte. 1940 brachte das Orchester auch die Sinfonie zur Aufführung, 1945 erklang sie bei den Berliner Philharmonikern im Debüt ihres ersten Schwarzen Dirigenten Rudolph Dunbar. Stills Erfolg befreite ihn jedoch nicht vom herrschenden Rassismus in den USA. So musste der zwischenzeitlich geschiedene Komponist 1939 nach Mexiko reisen, um die weiße Pianistin und Librettistin Verna Arvey zu heiraten. In Kalifornien waren ‚Mischehen‘ verboten: „Alle Ehen zwischen weißen Personen und Negern, Mongolen, Mitgliedern der malaiischen Rasse oder Mulatten sind illegal und nichtig.“ (California Civil Code) Erst 1948 wurde dieses Verbot in Kalifornien für verfassungswidrig erklärt. 1967 wurden die letzten Gesetze dieser Art landesweit vom Obersten Gerichtshof aufgehoben. Im selben Jahr 1939 schloss Still seine Oper *Troubled Island* ab und komponierte Musik für die Weltausstellung in New York, konnte diese aber nur unter Polizeischutz besuchen – außer am „Negertag“. 1943 gab er die Mitarbeit als Arrangeur für den Film *Der Tänzer auf den Stufen* aufgrund rassistischer Vorfälle auf. 1949 erlebte *Troubled Island* schließlich ihre Uraufführung an der New York City Opera. Das Stück über die Haitianische Revolution, in der Sklav\*innen die Herrschaft übernahmen, war

die erste Oper eines Afroamerikaners an einem bedeutenden US-Opernhaus und die erste amerikanische Oper dieser Kompanie. Als Still 1955 das New Orleans Philharmonic Orchestra leitete, war er diesmal der erste Afroamerikaner, der ein bedeutendes Orchester in den Südstaaten dirigierte.

In seinen späteren Lebensjahren erfuhr der Komponist zunehmend öffentliche Anerkennung. Sein Wohnhaus wurde 1976 zum Wahrzeichen ernannt, 1977 eröffnete das William Grant Still Arts Center in Los Angeles. Im folgenden Jahr verstarb Still im Alter von 83 Jahren. Obwohl seine *Afro-Amerikanische* ihrerzeit eines der erfolgreichsten amerikanischen Werke in Europa war, ist ihr Komponist heute größtenteils unbekannt – ein Schicksal, das er mit vielen anderen marginalisierten Künstler\*innen teilt.

### **Florence Price**

„Mein lieber Dr. Koussevitzky, zunächst einmal habe ich zwei Erschwernisse – Geschlecht und Rasse. Ich bin eine Frau, und Schwarzes Blut fließt in meinen Adern.“

Ähnlich wie William Grant Still war auch Florence Price ‚die erste‘ – und dennoch bis vor einigen Jahren aus dem öffentlichen Bewusstsein verschwunden. 1933 war sie die erste Afroamerikanerin, deren Musik von einem bedeutenden US-Orchester aufgeführt wurde: Frederick Stock leitete das Chicago Symphony Orchestra in der Uraufführung ihrer ersten Sinfonie. Das Konzert mit dem programmatischen Titel „The Negro in Music“ zählte zum Programm der Weltausstellung in Chicago, mit der die Stadt sich selbst und ihren einhundertsten Geburtstag feierte – unter dem Motto „Ein Jahrhundert des Fortschritts“. Florence Price präsentierte man als Ausweis jenes Fortschritts, während sie als Afroamerikanerin die Restaurants der Weltausstellung nicht besuchen durfte – ‚Rassentrennung‘. 1887 wurde Florence Beatrice Smith in Little Rock, Arkansas geboren, wo auch William Grant Still wenig später aufwachsen sollte. Ihr Vater war der einzige afroamerikanische Zahnarzt im Ort, ihre Mutter Musiklehrerin. Da die weißen Lehrer\*innen die Tochter nicht aufnehmen wollten, erteilte sie ihr selbst Musikunterricht. Mit vier Jahren stand Smith als Pianistin



Florence Price

erstmalig auf der Bühne, mit elf veröffentlichte sie ihre erste Komposition. Nachdem sie als Jahrgangsbeste die segregierte Klosterschule abschloss, studierte sie ab ihrem 16. Lebensjahr am New England Conservatory in Boston, Massachusetts, da ihr dies in den Südstaaten nicht möglich war.

In Boston gab sie sich zunächst als Mexikanerin aus, um weniger stark diskriminiert zu werden. Ihre Kernfächer waren Orgel und Klavier, doch erhielt sie auch Kompositionsunterricht von George Whitefield Chadwick, der schon sieben Jahre vor Antonín Dvořáks Neunter ein pentatonisches Spiritual in einer Sinfonie verwandte. In diese Zeit fällt die Komposition des ersten Streichtrios und einer ersten Sinfonie.

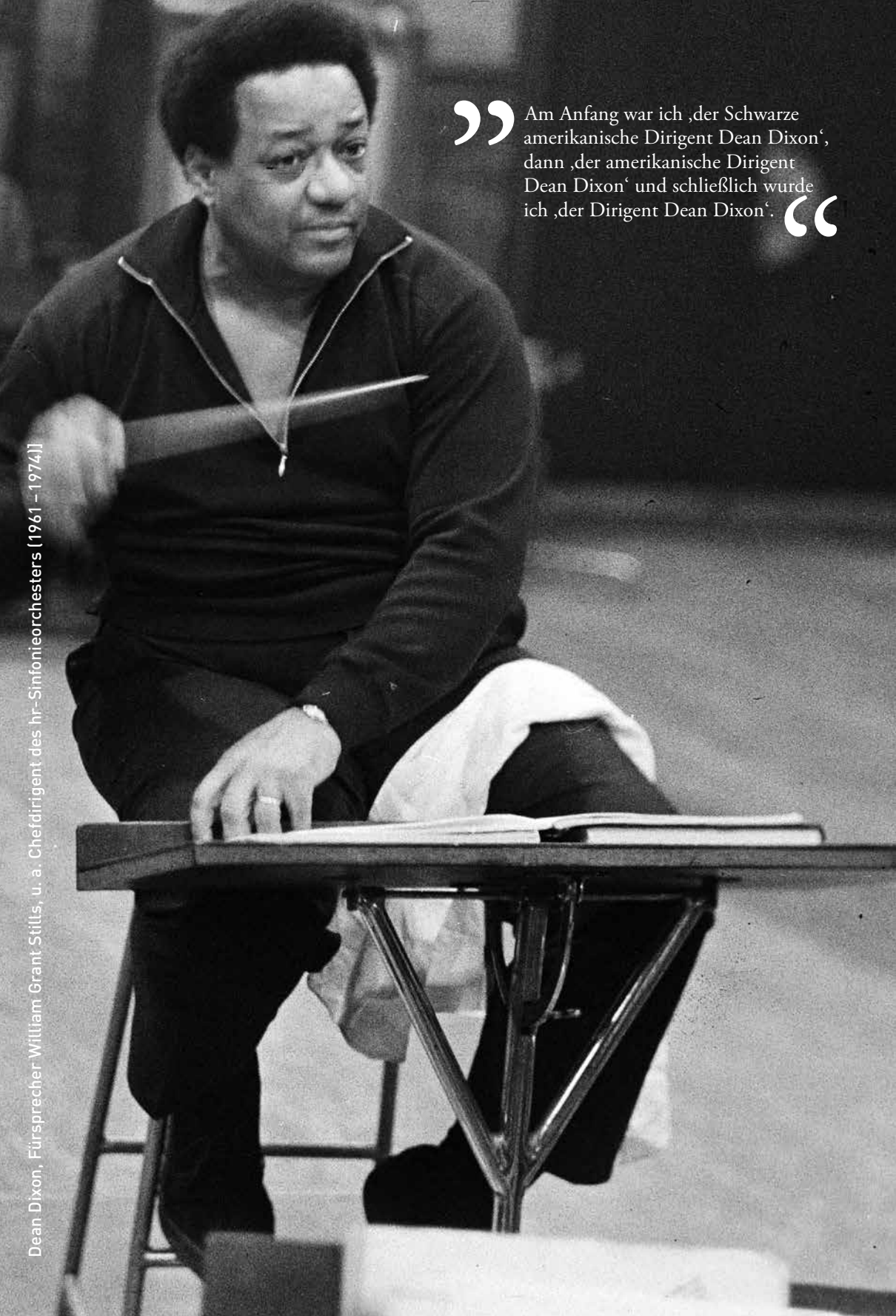
1906 schloss Smith das Studium mit Auszeichnung ab. Nach einer kurzen Phase in der Heimat übernahm sie 1910 die Leitung des Musikinstituts an der Atlanta University in Georgia – der ersten Schwarzen Hochschule in den Südstaaten. 1913 heiratete sie den Anwalt Thomas J. Price und nahm dessen Nachnamen an. Das Paar ließ sich in Little Rock nieder, wo sie fortan Klavierstunden gab, während sie sich musikalisch weiterbildete. Doch aufgrund der ‚Rassentrennung‘ hatte sie Schwierigkeiten, Arbeit zu finden.



1927 zwangen der zunehmende Rassismus und der Lynchmord an einem Afroamerikaner die Familie, zu der mittlerweile auch zwei Töchter zählten, zum Umzug nach Chicago. Dort bewegte Price sich im Kreise der Chicago Black Renaissance, zu der Musiker\*innen wie Earl Hines, Mahalia Jackson und Louis Armstrong zählten. In dieser Zeit studierte Price an mehreren Hochschulen der Stadt und wandte sich neben der Musik auch den Geisteswissenschaften zu.

Dean Dixon, Fürsprecher William Grant Still's, u. a. Chefdirigent des hr-Sinfonieorchesters [1961 – 1974]

” Am Anfang war ich ‚der Schwarze amerikanische Dirigent Dean Dixon‘, dann ‚der amerikanische Dirigent Dean Dixon‘ und schließlich wurde ich ‚der Dirigent Dean Dixon‘. “



Lebensentscheidend wurde die neugeknüpfte Freundschaft mit der Komponistin und Pianistin Margaret Bonds, die ihre Schülerin wurde. Durch sie kam Price in Kontakt mit dem Autor Langston Hughes und der Sängerin Marian Anderson, die ihre Karriere förderten. Mit der Aufführung von Prices *Fantasie nègre* erzielte die Pianistin einen Achtungserfolg für die Komponistin, und als diese vor ihrem gewalttätigen Ehemann floh, nahm Bonds sie bei sich auf. Das Gerichtsprotokoll der Scheidung schockiert auch heute.

**Frage: Was geschah am 15. Dezember 1929?**

Price: Er ohrfeigte mich, würgte mich, schlug mich grün und blau.

**Frage: War er allgemein grausam zu Ihnen?** Price: Ja.

**Frage: Was geschah am 19. Dezember 1929?** Price: Er tat dasselbe.

Er verprügelte mich.

**Frage: Was geschah am 29. Februar 1930?** Price: Er drohte mir, mich zu töten.

**Frage: Womit?** Price: Er griff nach seiner Waffe, und ich musste von zuhause weg.

**Frage: Schlug er sie bei diesem Vorfall?** Price: Ja. [...]

**Frage: Gaben Sie ihm keinen Anlass, Sie zu misshandeln?** Price: Nein.

Zeitweise kämpfte sich die nun alleinerziehende Mutter zweier Töchter als Stummfilmorganistin und Werbekomponistin durch. Doch gemeinsam stiegen die beiden jungen Künstlerinnen auf, und Prices Heirat mit ihrem zweiten Ehemann Pusey Dell Arnett gab ihr ab 1931 größere finanzielle Sicherheit. Als beide Frauen 1932 Kompositionen zu den Wanamaker Foundation Awards einreichten, errang Price gleich zwei Preise: den ersten mit ihrer Sinfonie Nr. 1, deren Spirituals ganz in der Tradition von Dvořák und Chadwick stehen, und den dritten mit ihrer Klaviersonate. Für das beste Lied wurde Margaret Bonds ausgezeichnet. 1933 finanzierte die Kulturmanagerin und Kritikerin Maude Roberts George die Uraufführung der Sinfonie durch das Chicago Symphony Orchestra bei der Weltausstellung. Nach ihrem durchschlagenden Erfolg setzte Gastgeberstaat Illinois noch in derselben Spielzeit ein Konzert mit Price-Werken für die Ausstellung an. Das Klavierkonzert in einem Satz hob Price 1934 als Auftragswerk zur Absolvent\*innenfeier des Chicago Music College aus der Taufe und spielte es später ebenfalls mit dem Chicago Symphony Orchestra.

Trotz seines Titels lässt sich das Klavierkonzert in einem Satz in drei Abschnitte gliedern. Nimmt man das etwas langsamere *Andantino* des ersten Abschnitts nicht zu streng, so entsprechen sie der typischen Satzreihenfolge schnell – langsam – schnell, wobei der zweite Abschnitt als typischer langsamer Mittelsatz und der dritte als heiterer, tänzerischer Kehraus dient. So folgt Price einerseits der Tradition, spielt zugleich aber auch mit ihr.

Ein kurzes, verhaltenes Trompetensolo eröffnet den *Andantino* überschriebenen ersten Abschnitt im Dialog mit den Holzbläsern und stellt das Hauptthema vor, dann sprechen Posaune und Horn für das Blech. Mit einer großen virtuos-romantischen Geste schaltet sich das Soloklavier ein und gebietet allen, zu schweigen. Es entspinnt sich ein komplexer, emotionaler Dialog zwischen Klavier und Orchester, in dessen Verlauf das Thema zahlreiche Veränderungen durchläuft. Mit seiner geschwinden, kraftvollen Wiederholung durch das Klavier und im Echo des Orchesters schließt der Abschnitt.

Das *Adagio cantabile* des zweiten Abschnitts ist introspektiven Charakters. Eine klagende Streichereinleitung führt in einen intimen Dialog zwischen Oboe und Klavier, während das Orchester über weite Strecken schweigt. Gegen Ende gibt es jedoch kurze Solostellen für Cello, Viola, Flöte und Horn, bevor das Klavier mit dem vollen Orchester den Abschnitt sanft beschließt.

Eine betrübt fragende neuntaktige Einleitung im *Andantino* des ersten Satzes führt stracks in ein heiteres *Allegretto*. Das Klavier nimmt ein synkopisches Motiv der Einleitung auf und entwickelt daraus das Hauptthema des Abschnitts, einen Juba. Dieser Tanz entstammt den Plantagen der Südstaaten und der Karibik, geht aber auf Vorbilder aus Westafrika zurück. Trommeln waren verboten, damit die Sklav\*innen nicht heimlich kommunizieren konnten, daher stampften sie mit den Füßen und schlugen sich rhythmisch auf den Körper. In der Sklaverei trug der Tanz zur Bewahrung einer eigenen afroamerikanischen Kultur und Identität bei. Mit der Zeit entwickelten sich komplexe Choreografien und Aufführungstraditionen. Im weiteren Verlauf des kurzen Finalabschnitts übernimmt auch das Orchester das Thema, bevor es ein beschwingtes

Nebenthema vorstellt, das an einen Ragtime erinnert. Auch das Klavier übernimmt und variiert es, bevor das Hauptthema wiederkehrt und sich eine kurze Frage-Antwort-Passage zwischen Solo und Tutti anschließt. Haupt- und Nebenthema wechseln sich ab und verbinden sich miteinander. Nach schwierigen Läufen im Klavier beschließen mächtige Akkordschläge das Konzert.

Mit der ersten Sinfonie und dem Klavierkonzert begann Florence Prices produktivste Phase, die zwei Jahrzehnte andauern sollte und ihre bedeutendsten Werke hervorbrachte, darunter vier Sinfonien, mehrere Solokonzerte sowie zahlreiche Klavierwerke und Kunstlieder. 1953 verstarb sie an einem Schlaganfall. Ihre kurz zuvor entstandenen *Dances in the Canebreaks* wurden posthum von William Grant Still orchestriert. Wie das Schaffen Stills wurde auch Prices Œuvre größtenteils vergessen. Viele ihrer Werke galten lange als verschollen, die zweite Sinfonie ist es bis heute. 2008 erschienen wissenschaftliche Editionen ihrer ersten und dritten Sinfonie, was ihre Wiederaufführung enorm erleichterte. 2009 dann ein Riesenfund: In einem heruntergekommenen Haus in St. Anne, Illinois, das einst als Sommerdomizil der Komponistin diente, entdeckte man zahllose Noten und Papiere, darunter verschollene Werke wie die vierte Sinfonie, die beiden Violinkonzerte und das Klavierkonzert. Seitdem erlebt Price eine kleine Renaissance, wozu auch einschlägige Einspielungen von Spitzenorchestern beitrugen. Im Neujahrskonzert der Wiener Philharmoniker 2026 erklang erstmals ein Walzer von Price – das erste Werk einer Afroamerikanerin in dieser Reihe –, wenngleich in einem umstrittenen Arrangement eines weißen Komponisten. Der Musikjournalist Alex Ross subsumiert Florence Prices Musik wie folgt: „Sie scheint aus einer imaginären Vergangenheit zu uns zu sprechen, aus der alternativen Geschichte eines Amerikas, das seinen verkündeten Idealen tatsächlich gerecht wurde.“

## Antonín Dvořák

1892 trat Antonín Dvořák als neuer Direktor des National Conservatory of Music of America in New York an. Zu verdanken hatte er dies der Präsidentin des Konservatoriums. Jeannette Thurber bot dem Komponisten ein Jahresgehalt von umgerechnet mehr als einer halben Million heutiger US-Dollar. Zugleich machte sie sich darum verdient, die Institution auch für Frauen und Schwarze Menschen zu öffnen. Als er Ende September aus Bremen in New York eintraf, wurde Dvořák als musikalischer Heilsbringer begrüßt – und mit höchsten Erwartungen:

„Die Amerikaner erwarten Großes von mir, vor allem aber, dass ich ihnen den Weg ins Gelobte Land und in das Reich einer neuen, unabhängigen Kunst weise – kurzum, ich soll eine nationale Musik erschaffen!!“

Kurz nach seiner Ankunft brachte sich der Komponist mit mehreren Zeitungsartikeln in den musikalischen Diskurs ein. Darin schloss er sich der Strömung an, dass eine eigene amerikanische Musiksprache auf der oftmals pentatonischen Musik der indigenen und Schwarzen Bevölkerung fußen sollte: „In den Melodien der Schwarzen entdeckte ich alles, was für die Bildung einer großen und ehrwürdigen Musikrichtung notwendig ist“.

Anlässlich des Columbus Day im Oktober – man beging den 400. Jahrestag seiner Ankunft in den Bahamas – schuf Dvořák sein *Te Deum*. Die ursprünglich geplante Kantate *The American Flag* konnte er nicht rechtzeitig fertigstellen, da er den Text zu spät erhielt.

Dieser seit 1792 gefeierte und seit 1971 gesetzliche Feiertag ist in den USA hochumstritten und verdient einen eigenen Exkurs, zu dem hier der Raum fehlt. In aller Kürze angemerkt sei, dass Christopher Kolumbus nie den nordamerikanischen Kontinent betrat. Stattdessen ‚entdeckte‘ er die Bahamas, Hispaniola und Kuba. Oftmals musste die eingeborene Bevölkerung fortan Zwangsarbeit leisten. Viele Historiker\*innen betrachten die Folgen seiner Kolonialpolitik als Völkermord und sehen in Kolumbus einen Verantwortlichen für den transatlantischen Sklav\*innenhandel.



Antonín Dvořák

Eine zeitgenössische Quelle berichtet etwa: Wer die Quoten nicht erfüllte, wurde durch Abschlagen der Hände hingerichtet. Auch Anekdoten belegen die Brutalität der Eroberer. So schrieb Michele da Cuneo, europäischer ‚Entdecker‘ und Freund von Kolumbus: „Ich nahm eine sehr schöne karibische Frau gefangen, die (Kolumbus) mir zusprach. Als ich sie in meine Kajüte brachte, war sie nackt – wie es deren Sitte war. Mich überkam das Verlangen, mein Vergnügen mir ihr zu haben, und ich versuchte, mein Verlangen zu stillen. Sie war unwillig, sodass sie mich mit ihren Nägeln so sehr malträtierte, dass ich wünschte, nie begonnen zu haben. Um mich kurz zu fassen: Ich nahm dann ein Stück Seil und peitschte sie gründlich, und ihr entfuhr solch unglaubliche Schreie, dass du deinen Ohren nicht trauen würdest. Schließlich kamen wir zu einem Einverständnis, das versichere ich dir, dass du dächtest, sie wäre in einer Schule für Nutten großgezogen worden.“

Noch während der Arbeit an *The American Flag*, die im Januar 1893 abgeschlossen war, notierte der Komponist erste Ideen für seine neunte Sinfonie. Bis Monatsende waren die ersten drei Sätze entworfen, am 24. Mai beendete er die Partitur. Als Anton Seidl, Chefdirigent des New York Philharmonic, sie im November persönlich abholte, um die Uraufführung vorzubereiten, ergänzte Dvořák noch schnell ihren berühmten Titel „Aus der neuen Welt“.

Durch seine Schüler\*innen lernte Dvořák Spirituals kennen. Das zweite Thema des ersten Satzes erinnert an „Swing Low, Sweet Chariot“. Umgekehrt schuf sein Schüler William Arms Fisher 1922 das Lied „Goin’ Home“ als Spiritual nach dem Thema des *Largo*. Nachweisen lässt sich Dvořáks Beschäftigung mit der epischen Dichtung *The Song of Hiawatha* (1855) des amerikanischen Dichters Henry Wadsworth Longfellow, die mündlich überlieferte Geschichten der Native Americans mit eigenen Ideen verbindet. Möglicherweise wurde Longfellow vom finnischen Nationalepos *Kalevala* inspiriert, das Jean Sibelius später vertonen sollte.

„Der zweite Satz ist eine Studie oder Skizze für eine Kantate oder Oper, die auf Longfellows *Hiawatha* basieren wird. Das Scherzo der Symphonie wurde durch die Szene beim Fest in *Hiawatha* angeregt, in der die Indianer tanzen, und ist auch ein Versuch, der Musik indianisches Lokalkolorit zu verleihen.“

1900 sollte der Schwarze britische Komponist Samuel Coleridge-Taylor sich dem Stoff widmen, später inspirierte Longfellow den Song „Wig-Wam Bam“ (1972) der Glamrockband The Sweet.

Die Uraufführung der neunten Sinfonie am 16. Dezember 1893 in der zwei Jahre zuvor eröffneten Carnegie Hall durch das New York Philharmonic unter Anton Seidl wurde zu einem der größten Erfolge in Dvořáks Karriere. Presse und Publikum jubelten fast einhellig, und um die Veröffentlichung der Sinfonie zu beschleunigen, meldete sich Johannes Brahms freiwillig als Korrekturleser. Dirigenten wie Arturo Toscanini und Willem Mengelberg nahmen sie in ihr Repertoire auf. Diese Popularität hat sich das Werk bis heute bewahrt. Davon zeugt auch seine Rezeption jenseits der klassischen Musik: Serge Gainsbourgs Hymne auf Brigitte Bardot „Initials B.B.“ (1968) basiert auf dem *Adagio* der Sinfonie, der *Main Title* aus John Williams' weltberühmter Filmmusik zu Steven Spielbergs *Der weiße Hai* (1974) scheint deutlich vom spannungsvollen Beginn des Finales inspiriert. Alle Sätze sind thematisch miteinander verknüpft und beginnen mit einer einleitenden Geste, was sie deutlich von Dvořáks früherer Sinfonik unterscheidet. Eine langsame Einleitung, in Rückbesinnung auf die klassische Tradition, eröffnet den *Adagio – Allegro molto* überschriebenen ersten Satz und weist damit voraus auf den düster-elegischen Ton späterer Passagen. Motivische Schnipsel des Hauptthemas klingen an, die Synkope als wesentliches Gestaltungsmerkmal wird etabliert. Nach einer dramatischen Steigerung mit gellenden Paukenschlägen erscheint majestätisch erstmal das Hauptthema, bald pendelnd zwischen tänzerischem und bedrohlichem Charakter. Strukturell schuf Dvořák einen klassischen Sonatenhauptsatz, welcher die Wiederholung nicht wie in den vorausgegangenen Sinfonien ausspart. Im *Largo* stimmt die Einleitung atmosphärisch

auf das zärtlich-kantable Hauptthema ein. Chromatische Blechbläserakkorde leiten in einen Streicherteppich, über dem eine klagende Melodie im Englischhorn einsetzt. Nach einem gefühlvollen Mittelteil voller musikalischer Seufzer scheinen in den Holzbläsern Vogelstimmen zu erklingen. Ein Zitat aus dem Kopfsatz verbindet sich mit dem Anfang des Hauptthemas, worauf das Englischhorn zurückkehrt. Das *Scherzo: Molto vivace* kontrastiert die böhmisch-gefärbte Melodie und den pochenden Rhythmus der Rahmenteile mit dem langsamen, pentatonisch-gefärbten *Trio*. Das zurückgekehrte *Scherzo* steigert sich immer weiter. Nach ominösem Streichtremolo greifen die Hörner erneut das Hauptthema des ersten Satzes auf und führen so zum stürmischen Höhepunkt. Das musikalische Material des *Scherzo* kehrt erneut zurück, leise bis ins dreifache Piano. Ein dramatischer Fortissimo-Akkord beschließt den Satz.

Bedrohlich – der weiße Hai mag einem vor Augen stehen – beginnt die schroffe, neurotisch überspannte Einleitung des Finales *Allegro con fuoco* mit einem Zweitmotiv der Streicher in tiefer Lage. Beschleunigend wechselt es eine Oktave höher. Der zweite Ton des Motivs wandert immer weiter nach oben, das Intervall, zuerst ein Sekundabstand, wird somit immer größer. Die Beschleunigung bremst ab, parallel ist eine weitere Oktave erklimmen und der Sekundabstand durch einen Sprung des ersten Tons nach oben wiederhergestellt. Erneut strebt der zweite Ton nach oben, dann folgen unisono drei Akkordschläge. Eine eintaktige Steigerung führt in das vom ganzen Orchester Fortissimo vorgetragene mächtig-gravitätische Hauptthema. Ihm gegenüber steht ein sangliches Klarinetten-solo. Zahlreiche melodische Einfälle suchen die böhmischen, indigenen und Schwarzen musikalischen Einflüsse Dvořáks zu vereinen, und immer wieder scheinen Reminiszenzen an die vorhergehenden Sätze auf. Es erklingen erneut die Blechbläserakkorde des *Largo*, verbunden mit dem Hauptthema des Finales; dann der rhythmische Beginn des Scherzos; zuletzt verbinden sich in gesteigertem Tempo die Hauptthemen des Kopf- und Finalsatzes und führen in eine stürmische Apotheose, die schließlich mit einem Akkord im dreifachen Piano verklingt.



” Schwarze Frauen waren den Männern  
ebenbürtig in der Unterdrückung, die  
sie erfuhren; in den Sklav\*innengemein-  
schaften standen sie auf sozialer Augen-  
höhe; und sie bekämpften die Sklaverei  
mit demselben Zorn.  
*Angela Davis* “

# Ist es verwerflich, sich als junges Mädchen nicht unmittelbar mit Beethovens späten Klaviersonaten zu identifizieren?

Dramaturg Jakob Robert Schepers im Gespräch mit Pianistin Marie Sophie Hauzel über spannende Neuentdeckungen, musikalische Identität und das Klavierkonzert von Florence Price

**Einladungen zu den Salzburger Festspielen und zum Kissinger Sommer, Auftritte in den größten Sälen Deutschlands und Österreichs, internationale Konzertreisen bis in die USA und nach China: Mit gerade einmal 25 Jahren geht Marie Sophie Hauzel einen beeindruckenden Karriereweg. Im 6. Sinfoniekonzert *Aus der ‚neuen‘ Welt* ist die junge Pianistin mit dem Klavierkonzert von Florence Price in Hagen zu Gast. Vorab durften wir ihr einige Fragen stellen.**

## **Frau Hauzel, wie sind Sie zum Klavier gekommen?**

Das war für mich ein ganz natürlicher und intuitiver Prozess, denn Musik nimmt in unserer Familie schon immer einen großen Stellenwert ein. Dabei übte das Klavier auf mich direkt eine besondere Faszination aus, da jede Taste gleich einen Ton produziert, sobald man sie drückt – ein unmittelbares Erfolgserlebnis, das einem den Anfang erleichtert und sofort motiviert. Natürlich wird das Spielen mit der Zeit anspruchsvoller, und das Üben erfordert einiges an Disziplin – gerade in der Pubertät ist das nicht immer einfach. Aber ich bin sehr glücklich, dem Klavier treu geblieben zu sein. Ich konnte auch nie ohne, denn das Spielen, das Musizieren und auch das Üben ist für mich nicht nur ein emotionales Erlebnis; es ist ein integraler, aufreibender und geradezu existenzieller Prozess, der mich voll und ganz in Anspruch nimmt.

## **Im 6. Sinfoniekonzert spielen Sie das Klavierkonzert von Florence Price. Was ist das für ein Stück?**

Ein unfassbar mitreißendes! Florence Price war mir als Komponistin zwar schon früher ein Begriff, doch ihr Klavierkonzert wurde zu einer wahren Entdeckung für mich. Es ist bemerkenswert, welche große Bandbreite an Emotionen und stilistischen Facetten sie in diesem vergleichsweise kurzen Konzert – es dauert keine 20 Minuten – eröffnet.

Man merkt sofort, dass Price nicht nur eine herausragende Komponistin war, sondern auch eine sehr gute Pianistin. Selbstverständlich ist das Konzert technisch wie musikalisch anspruchsvoll, aber es ist für den Pianisten komponiert, nicht gegen ihn.

Zahlreiche Passagen empfinde ich als bemerkenswert. Da wäre der erste Satz mit seiner fast heroischen Tragik, im Kontrast zum dritten Satz, der durch Charme und spielerische Leichtigkeit besticht. Meine persönliche Lieblingsstelle ist jedoch der Beginn des zweiten Satzes: ein inniger Dialog zwischen Oboe und Klavier, der eine frappierend intime Atmosphäre von schmerzhafter Schönheit schafft und dadurch einen besonderen Ruhepol zwischen den bewegteren Ecksätzen bildet.



**In dieser Spielzeit legen wir einen besonderen Fokus auf das Schaffen von Komponistinnen ...**

Ich erinnere mich sehr genau daran, wie ich mit 15 Jahren zum ersten Mal Musik der französischen Komponistin Cécile Chaminade gehört habe und mich sofort tief verstanden und mit ihr verbunden fühlte. Ist es verwerflich, sich als junges Mädchen nicht unmittelbar mit Beethovens späten Klaviersonaten zu identifizieren?

Musikalische Bewunderung und persönliches Nachempfinden können symbiotisch funktionieren – müssen es jedoch nicht zwingend. Ich suche bewusst nach Werken, die ich nicht nur bewundern, sondern auch innerlich nachempfinden kann. Das Klavierkonzert von Florence Price gehört dazu.

Auf der Suche nach der eigenen musikalischen Identität stellt man sich unweigerlich die Frage, was einen selbst berührt, was beim Publikum Resonanz finden wird und welche Werke man interpretieren und sich zu eigen machen möchte. Seit meiner Jugend habe ich Komponistinnen im Repertoire und lege ebenso einen persönlichen Fokus auf selten gespielte Werke. Eine besondere Faszination liegt für mich auch darin, sich diesen Stücken unbefangen zu nähern. Oft gibt es davon nur wenige oder gar keine Aufnahmen. Referenzaufnahmen beeinflussen schließlich immer die eigene Herange-

hensweise, ob bewusst oder unbewusst. Dieser unverstellte Blick eröffnet mir den Raum für Entdeckungen und eine autonome Interpretation.

**Möchten Sie dem Hagener Publikum noch etwas sagen?**

Dass ich mich sehr freue, bei Ihnen spielen zu dürfen! Ich freue mich auch auf dieses wirklich außergewöhnliche Programm. Vor allem die Werke von Florence Price hört man leider viel zu selten.

# 7. Sinfoniekonzert

RESIGNATION UND HOFFNUNG

Di. 05. Mai 2026, 19.30 Uhr, Stadthalle Hagen

**Grażyna Bacewicz (1909–1969)**

Ouvertüre für Sinfonieorchester

**Richard Strauss (1864–1949)**

*Sieben letzte Lieder* – Uraufführung

Vervollständigung von Oliver Gruhn

1. Im Abendrot 2. Ruhe, meine Seele 3. Frühling  
4. Beim Schlafengehen 5. Nacht 6. September 7. Malven

PAUSE

**Pjotr Tschaikowski (1840–1893)**

Sinfonie Nr. 6 h-Moll op. 74 TH 30 „Pathétique“

1. Adagio – Allegro non troppo 2. Allegro con grazia  
3. Allegro molto vivace 4. Finale: Adagio lamentoso

SOPRAN **Ann-Kathrin Niemczyk**

DIRIGENT **Sebastian Lang-Lessing**

**Philharmonisches Orchester Hagen**

---

**18.45 Uhr Einführung im Kleinen Saal**

mit Jakob Robert Schepers



zur Website

Mit freundlicher Unterstützung



**Theaterförderverein  
Hagen e.V.**

# Resignation und Hoffnung

Verwandlung und Widerstand  
von Jakob Robert Schepers

Das siebte Sinfoniekonzert *Resignation und Hoffnung* erzählt vom unbesiegbaren Optimismus in dunkelsten Zeiten, vom Frieden mit der eigenen Vergänglichkeit und von schweren Schicksalsschlägen. Kein einfaches Programm, aber eines, das den zeitlos schmerzhaften Seiten des Menschseins nachspürt – und in dieser Auseinandersetzung ein tiefes Gefühl der Katharsis verspricht.

## Grażyna Bacewicz

Grażyna Bacewicz wurde am 5. Februar 1909 als Tochter einer polnischen Mutter und eines litauischen Vaters im polnischen Łódź geboren, das seinerzeit von Russland beherrscht wurde. Als Musiklehrer unterrichtete Vincas Bacevičius seine vier Kinder und bestand darauf, dass sie Violine und Klavier erlernten. Kęstutis Bacevičius wurde später Pianist, Vytautas und Grażyna Komponist\*innen. Ihr erstes Konzert gab sie mit sieben, gemeinsam mit ihren beiden Brüdern. 1918, als sie neun Jahre alt war, wurde im ausgehenden Ersten Weltkrieg die Zweite Polnische Republik gegründet. Nach mehr als einem Jahrhundert preußischer, österreichischer und russischer Fremdherrschaft existierte damit wieder ein unabhängiger polnischer Staat. Die Eltern trennten sich, als der Vater ins ebenfalls unabhängig gewordene Litauen zurückkehrte. Vytautas folgte ihm. Die restliche Familie zog nach Warschau, wo Grażyna ab 1923 das Konservatorium besuchte. Ihre Fächer waren Klavier und Violine. 1928 studierte sie anderthalb Jahre lang Philosophie, danach kehrte sie ans Konservatorium zurück, wo sie nun auch Komposition belegte. Nach ihrem Abschluss 1932 erhielt sie dank eines Paderewski-Stipendiums in Paris Kompositionsunterricht an der École normale de Musique bei Nadia Boulanger. Zugleich verfolgte sie eine Karriere als Violin-



Grażyna Bacewicz

solistin. Ab 1934 unterrichtete sie am Konservatorium von Łódź und ließ sich danach in Warschau nieder.

1936 heiratete Bacewicz ihren Ehemann, einen Arzt und Medizinprofessor. Im selben Jahr begann sie als Konzertmeisterin des Nationalen Sinfonieorchesters des Polnischen Rundfunks zu wirken, das kurz zuvor vom Komponisten Grzegorz Fitelberg gegründet worden war und als dessen Chefdirigent er fungierte. Dies ermöglichte der jungen Komponistin eine vertiefte Befassung mit Fragen der Orchestrierung, die spielende Begegnung mit einer reichen Bandbreite zeitgenössischer Musik und in der Person Fitelbergs die Förderung durch einen erfahrenen Kollegen. Zudem führte das Orchester ihr erstes Violinkonzert und ihre Drei Lieder für Tenor und Orchester auf. Ab 1938 wandte sich Bacewicz wieder ganz ihrer Karriere als Komponistin und Solistin zu. An ihrer Pariser Alma Mater gab man 1939 ein Konzert nur mit Werken Bacewiczs.

Kurz nach ihrer Rückkehr begann mit dem deutschen Überfall auf Polen der Zweite Weltkrieg. Das Gebiet wurde zwischen dem Deutschen Reich und der Sowjetunion aufgeteilt, der Polnische Rundfunk und seine Klangkörper aufgelöst. Warschau war Schauplatz von Massenhinrichtungen und anderer Verbrechen gegen die Menschlichkeit. Die Nationalsozialist\*innen etablierten in der Stadt eine Form der ‚Rassentrennung‘. Manche Gebiete waren Deutschen vorbehalten, der jüdische Teil der Bevölkerung wurde im 1940 errichteten Warschauer Ghetto interniert und von dort zur Ermordung in Vernichtungslager deportiert. Im Untergrund spielte Bacewicz heimlich Konzerte und komponierte. Am 19. April 1943 begann der Aufstand im Warschauer Ghetto.

Ins selbe Jahr fällt die Entstehung der Ouvertüre für Orchester. In den dröhnenden Blechbläserfanfaren, den neurotisch schrillen Holzbläsern und der martialischen Marschtrommel scheint der Schrecken des Kriegs und der Besatzung allgegenwärtig.

Die Ouvertüre beginnt *Allegro* mit einem markanten Motiv in der allein spielenden Pauke. Es zitiert das Rundfunksignal der BBC, das dem Morsezeichen kurz – kurz – kurz – lang entspricht: der Buchstabe V für ‚Victory‘. Die BBC

wiederum bezog sich damit auf das ‚Schicksalsmotiv‘ aus Beethovens fünfter Sinfonie. Bacewicz nutzt dieses Paukenmotiv als motivische Keimzelle der Ouvertüre und zugleich als energetischen Impuls, den die erste Geige (Piano), dann auch die zweite und die Bratsche (Mezzopiano) bewegt und mit großer Unruhe aufnehmen. Cello und Kontrabass treten hinzu (Mezzoforte), dann auch Klarinette und Fagott. Schließlich stimmen die Blechbläser (Forte; Streicher Fortissimo) kraftvoll ein und präsentieren eine Erweiterung des Motivs als Hauptthema. Unter Wiederholung des Eröffnungsthemas führt dies ins *Andante*-Nebenthema, das in den Holzbläsern erscheint. Zuerst präsentiert es sich verhalten und betrübt, dann wendet sich die Stimmung ins Pastorale. Ihm folgt getetzt das *Allegro energico*, in dem die Musikwissenschaftlerin Katarzyna Naliwajek sowohl die „Bewegung eines verzweifelt um sein Leben Rennenden“ erkennen kann als auch eine „Apotheose von vitaler Energie, die Stagnation und Tod negiert“. Schließlich kehrt das Hauptthema zurück, steigert sich kurz dramatisch und führt in eine kurze Stretta mit Blechbläserfanfaren, die das Werk kraftvoll-optimistisch beschließt.

## Richard Strauss

Nach seiner Oper *Capriccio* (1942) befand Richard Strauss, sein Werk sei nun abgeschlossen. Seitdem komponierte er nur noch „Handgelenksübungen“ für den „Nachlass“, die erst nach seinem Tod veröffentlicht werden sollten, teilweise jedoch aus dem Manuskript zur Aufführung kam. Diese Phase begann mit dem 1942 entstandenen zweiten Hornkonzert (zu erleben im 8. Sinfoniekonzert) und endete mit mehreren Orchesterliedern.

Angesichts der immensen Verwüstung in Deutschland infolge des vom ‚Dritten Reich‘ ausgehenden Zweiten Weltkriegs sank Richard Strauss in tiefe Resignation. Besonders traf in die Zerstörung des Nationaltheaters in München. Strauss’ Rolle als Kulturpolitiker im NS-Staat und seine Einflussversuche in der Nachkriegszeit seien hier nicht vergessen und werden an anderer Stelle ausgehend erörtert. (siehe S. 35) Der Komponist verstand sich als Schlusspunkt einer deutschen Musikkultur von Bach über Beethoven und Wagner bis zu sich selbst.



Richard Strauss

Sein spätromantischer Altersstil war weniger avantgardistisch als der früherer Werke wie *Salome*, *Elektra* oder sogar *Der Rosenkavalier*. Dennoch empfand er sich als Vertreter zeitgenössischer Musik. Seine Kompositionen wurden immer anachronistischer – ein Rückzug in die besser geglaubte Vergangenheit? Ab 1946 befasste sich Richard Strauss in einem geplanten Liederzyklus mit der Vergänglichkeit des Lebens. Heute ist dieser als *Vier letzte Lieder* bekannt. Sie erlebten ihre posthume Uraufführung am 22. Mai 1950 in London durch Kirsten Flagstad und das Philharmonia Orchestra unter Wilhelm Furtwängler. Doch stammen Titel und Zusammenstellung nicht vom Komponisten, sondern von seinem Verleger Ernst Roth. Tatsächlich arbeitete Strauss noch an weiteren Liedern, die womöglich Teil des Zyklus werden sollten. Betrachtet man Entstehungsprozess, Themen und Tonarten der Stücke, so liegt die Vermutung nahe, dass es eigentlich sieben Lieder waren, die er zu einem Ganzen zu formen gedachte. Leider verstarb er am 8. September 1949, bevor er das Lied „Nacht“ beenden und „Malven“ orchestrieren konnte. Der Komponist Oliver Gruhn hat sich der verzwickten Lage angenommen und komplettiert, was Strauss unvollendet lassen musste. So entstanden die *Sieben letzten Lieder* als Versuch, die tatsächliche Intention des bayerischen Tonsetzers zu erfüllen. Nachdem Sebastian Lang-Lessing die zwei nun vollendeten Lieder mit Diana Schnürpel und den Symphonikern Hamburg auf CD einspielte, ist der vollständige Zyklus im heutigen Konzert als Welturaufführung erstmals zu erleben. Alle sieben Lieder sind in großen Bögen durchkomponiert und lösen den formalen Aufbau der Gedichte und ihre Metrik konsequent auf. Die Singstimme entspricht einem ornamentalen *Parlando* und fügt sich trotz ihres großen Umfangs ins Orchester ein – ihr Klang vermischt sich, doch die Textverständlichkeit bleibt bestehen. Folgen Text und Musik auch einer klaren, kontrastarmen Stoßrichtung, so bestechen die Lieder durch ihre tonale und gekonnt emotionale Umsetzung: Es scheint unmöglich, sich ihrem Effekt zu verschließen. Sie gehen ans Herz, ob man möchte oder nicht. „Im Abendrot“, das Roth entgegen seiner Entstehung ans Ende der *Vier letzten Lieder*

stellte, eröffnet die *Sieben letzten Lieder*. In seiner Metaphorik über Nacht, Natur und das Wandern setzt sich das Eichendorff-Gedicht mit der menschlichen Vergänglichkeit auseinander. Die „Einsamkeit“ des Sterbens wird herausgestellt, doch durch „schwirrende Lerchen“ relativiert. Keinen großen Schrecken besitzt der Tod: Vielmehr scheint das „wandermüde“ Individuum durch ihn endlich „ruhen“ zu dürfen. Der Anfang von Brahms' *Deutschem Requiem* klingt an, und wenn der Text fragt: „Ist dies etwa der Tod?“, dann antwortet die Musik mit dem Verklärungs-Thema aus Richard Strauss' Tondichtung *Tod und Verklärung*: zweifellos ein Ja, das zugleich auf ein metaphysisches Danach verweist.

Sanften Frieden beschwört Karl Henckells „Ruhe, meine Seele“ und erinnert darin fast an ein Wiegenlied. Naturbilder zeichnen Seelenzustände nach: „Deine Stürme / Gingen wild, / Hast getobt und / Hast gezittert, / Wie die Brandung, / Wenn sie schwillt.“ Bereits 1894 schuf Strauss die Klavierfassung des Lieds. 1948, während der Arbeit an den *Vier letzten Liedern*, folgte erst die Orchesterfassung. Vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkriegs lesen sich manche Zeilen neu: „Diese Zeiten Sind gewaltig, / Bringen Herz / Und Hirn in Not – / Ruhe, ruhe, / Meine Seele, / Und vergiß, / Was dich bedroht!“ Möglicherweise reflektiert Strauss in der erneuten Befassung mit dem Lied (unbewusst?) den Schrecken der NS-Zeit und des Kriegs oder die schwierige gesellschaftliche und finanzielle Lage, in der er sich nach dessen Ende befand. „Vergessen“ kann aber auch Verdrängung bedeuten. Schon der „sanft entschlummerte Hain“, aber auch der wiederholte Imperativ „Ruhe, ruhe“ lassen sich als Sterbens-Euphemismen verstehen.

Hermann Hesses „Frühling“ ist von Sehnsucht nach der Jahreszeit bestimmt – er scheint eingekehrt. Doch im Kontext des Zyklus wirkt der Frühling umso deutlicher als Metapher für die Jugend. Die „dämmrigen Grüfte“ zu Beginn scheinen weniger Herbst und Winter zu bezeichnen als das Siechen einer sterbenden Individuums, das seinen jungen Jahren nachtrauert. Und so beginnt die Musik düster, die Singstimme liegt sehr tief und entwickelt sich nach oben, während das Orchester aufklart.

„Beim Schlafengehen“ desselben Autors kehrt zur Ruhe-Metaphorik zurück. Vordergründig behandelt es die Einkehr zur Nacht und die Freiheit der Träume: „Und die Seele unbewacht / Will in freien Flügen schweben, / Um im Zauberkreis der Nacht / Tief und tausendfach zu leben.“ Träumerisch-sanft gestaltet Strauss die Komposition. Besonders hervor sticht das ausgedehnte zärtliche Violinsolo. Doch auch dieses Lied lässt sich als Auseinandersetzung mit dem Tod und der tröstenden Aussicht auf ein mögliches Leben danach deuten.

In Hermann Hesses „Nacht“ verbinden sich Naturbilder von Vögeln, Wald und Wind mit einer Einkehr zur Ruhe. Mit der Geige spielt das lyrische Ich hier ein Instrument, sodass Musik diegetisch behandelt wird – und zwar als Lied des Individuum „an die Nacht“. Doch die Müdigkeit obsiegt, das lyrische Ich schläft ein. Biografisch aus der Vertonung gedacht: Verarbeitet Strauss hier sein künstlerisches Schaffen und seinen bevorstehenden Tod? Die Komposition ist nur fragmentarisch überliefert, sodass Oliver Gruhn sie vervollständigte.

Hesses „September“ widmet sich hingegen dem Wechsel von Sommer zu Herbst. Wie die Pflanzen im Regen langsam ihrem Ende entgegensehen, wie der Sommer „die Augen zu tut“, so findet sich auch hier eine deutliche Auseinandersetzung mit der menschlichen Vergänglichkeit. Betty Knobels „Malven“, in der Klavierfassung das allerletzte von Strauss beendete Lied, erklingt hier in der Orchestrierung von Oliver Gruhn. Das Gedicht lässt einen lebendigen Garten vor dem inneren Auge entstehen. Doch in die Beschreibung der Malven schleicht sich Trauer ein: „wie ein verweintes / blasses Gesicht“. So lässt sich auch das Verwehen ihrer Blüten als weitere Metapher des Sterbens verstehen.

Eine intensive Befassung mit der eigenen Vergänglichkeit schuf Richard Strauss in seinen letzten Liedern, seien es vier oder sieben. Eine traurige, aber tröstende Perspektive auf dieses universale Schicksal aller Menschen – und zugleich doch die Nabelschau eines Komponisten, der seiner Verantwortung für Geschehenes nicht ins Auge blicken möchte?

## Pjotr Tschaikowski

An der Petersburger Prachtstraße Newski-Prospekt, nahe der Kasaner Kathedrale und dem Haus des Buches, neben der Grünen Brücke über die Moika, hinter der Hausnummer 18, befindet sich ein Altbau. Darin: Ein Café, dessen Vorläufer ins frühe 19. Jahrhundert zurückreichen. Die ausliegenden, unzensierten internationalen Zeitungen zogen damals ihr Publikum an. Der Ort avancierte zum Hotspot für Intellektuelle. Fjodor Dostojewski, Michail Lermontow, Iwan Turgenew, Taras Schewtschenko und Fjodor Schaljapin zählten zu den Gästen. 1837 traf sich hier Alexander Puschkin mit seinem Sekundanten vor jenem schicksalhaften Duell, das ihn das Leben kosten sollte. 1893 soll Pjotr Tschaikowski hier ein nicht abgekochtes Glas Wasser bestellt haben, woraufhin er an der Cholera verstarb.

Viele Gerüchte ranken sich um den Tod des Komponisten. Wer ordert unsicheres Wasser während einer Cholera-Epidemie? Hat Tschaikowski sich absichtlich vergiftet? Eine populäre Verschwörungstheorie spekuliert, er sei durch ein „Ehrengericht“ erpresst worden, Suizid zu begehen, sonst mache man seine Homosexualität öffentlich. Mit dem Wasser habe er Arsen eingenommen – eine Vergiftung, deren Symptome jenen der Cholera ähneln – und zugleich eine Erklärung für seinen Tod inszeniert. Mittlerweile gilt dies als widerlegt, und die Erzählung vom erzwungenen Freitod wird vermutlich zurecht dem Reich der Fabeln zugeschrieben. Doch weshalb gewinnen Spekulationen eine solche Popularität?

Tschaikowski hielt seine Homosexualität offiziell geheim und ging dazu sogar eine Zweckehe ein. Die Korrespondenz mit seinem ebenfalls schwulen Bruder Modest war hingegen eindeutig und oftmals nicht jugendfrei. Im Russischen Kaiserreich und in der Sowjetunion wurden viele dieser Briefe geheim gehalten. Tschaikowskis sexuelle Orientierung wurde vertuscht und tabuisiert. Dies ist in Russland heute noch der Fall – ganz im Einklang mit der sich zunehmend verschärfenden staatlichen Verfolgung queerer Menschen. Seit 2022 ist es illegal, positiv über „nicht-traditionelle Beziehungen“ zu sprechen. De facto kriminalisiert dies, offen homosexuell oder trans\* zu leben. 2023 wurde die LGBT-Bewegung als „extremistisch“ verboten,



Pjotr Tschaikowski

gender affirming care für trans\* Menschen illegalisiert und Homosexualität per Präsidialerlass als psychische Krankheit eingestuft. Das Wissen über die sexuelle Orientierung historischer Persönlichkeiten wie Marina Zwetajewa, Sergei Djagilew, Vaslav Nijinsky oder Sergei Eisenstein wird aktiv unterdrückt.

So sehr sich Tschaikowski auch bemühte, sein Privatleben privat zu halten – getratscht wurde damals trotzdem. Und wo getratscht wird, da erzählt man sich Geschichten. Zu diesem Umstand gesellen sich weitere: Cholera galt als Armenkrankheit. Sie war stigmatisiert. Dass sich der wohlhabende Tschaikowski, sei es aus Unachtsamkeit oder durch einen unglücklichen Zufall, mit ihr infiziert haben sollte, schien schwer zu glauben. Zudem kam sein Tod überraschend: Wenige Tage zuvor hatte er noch die Uraufführung seiner sechsten Sinfonie geleitet. Diese stand nicht nur in der „Todesart“ h-Moll (Frank Reinisch), sondern übertraf auch ihre Vorgängerinnen in Düsternis und Hoffnungslosigkeit und ließ sich so als Ausdruck eines bevorstehenden Suizids umdeuten – zur „Sinfonie als Abschiedsbrief“ (Richard Taruskin). Eine ideale Verkettung von Umständen für die lebendige Fantasie einer interessierten Öffentlichkeit.

Nachdem Tschaikowski den im Herbst 1892 begonnenen Versuch einer Sinfonie in Es-Dur verworfen hatte, wagte er sich am 4. Februar 1893 erneut an den Schreibtisch: „Während der Reise kam mir der Gedanke zu einer [...] Programm-Sinfonie, aber mit einem Programm, das für alle ein Rätsel bleiben soll. [...] (Es) ist durch und durch von meinem eigensten Sein erfüllt, sodass ich unterwegs in Gedanken komponierend oft heftig weinte.“

Schon am 24. März stand die Sinfonie in ihren Grundzügen, aber eine Englandreise hielt ihn von der weiteren Arbeit ab. Ihr schloss sich eine selbstkritische Phase gedrosselter Produktivität an, sodass die Instrumentierung erst am 12. August abgeschlossen war. Nach einer Durchspielprobe am Moskauer Konservatorium erlebte die Sinfonie ihre Uraufführung am 16. Oktober 1893 in Sankt Petersburg unter Leitung des Komponisten. Publikum und Presse nahmen das Werk verhalten auf, was Tschaikowski zu schaffen machte. Nikolai Rimski-Korsakow

war hellauf begeistert und schalt die mangelnde Konzentration der Zuhörer\*innen.

Modest Tschaikowski berichtet, sein Bruder habe am Folgetag nervös nach einem Titel für das Werk gesucht. Alsbald wollte er es verlegen lassen, aber weder der angedachte Name *Programmsinfonie* noch die Nummerierung als Sinfonie Nr. 6 waren ihm recht. Modests ersten Vorschlag *Tragische Sinfonie* lehnte er ab, mit „Pathétique“ traf er voll ins Schwarze. Keineswegs ist der Beiname als „zu gefühlusdelig“ oder „dick auftragend“ zu verstehen, ebenso wenig als „bemitleidenswert“. Passender erscheint eine Übersetzung als „(hoch)emotional“, oder „Gefühle erweckend“.

Am 25. Oktober verstarb der Komponist. Die Sinfonie war sein letztes vollendetes Werk. In einem Gedenkkonzert am 6. November in Sankt Petersburg folgte die Zweitaufführung, die das Publikum sehr ergriff. Nicht zuletzt aufgrund des niedergeschlagenen Charakters des Finalsatzes wurde nun eine Vorahnung des Todes in die Sinfonie hineininterpretiert. Dazu trug ebenfalls bei, dass Tschaikowski kurz zuvor abgelehnt hatte, ein Requiem für den verstorbenen Autor Alexei Apuchtin zu komponieren, da die Stimmung eines solchen seiner Sinfonie zu sehr ähneln müsste.

Was ist nun das geheime Programm der *Pathétique*? Eine abschließende Auflösung wird es voraussichtlich nie geben. Sollte ihr überhaupt ein konkretes Programm zugrunde liegen, so hat Tschaikowski es mit ins Grab genommen.

Dessen ungeachtet ist jedoch wahrscheinlicher, dass ein solches Programm nie ausformulierbar existiert hat. Schon in den vorherigen Sinfonien hatte sich der Komponist zwar am Verlauf eines Schicksals orientiert, aber von der konkreten Programmmusik abgewandt. Eher komponierte Tschaikowski in der epischen Tradition von Schuberts *Großer C-Dur-Sinfonie* und als Vorläufer der Sinfonik Mahlers.

Dennoch gibt es Versuche, ein konkretes Programm auszumachen. Neben dem erwähnten „Abschiedsbrief“ ist vor allem die Vorstellung verbreitet, dass wie schon in den Sinfonien Nr. 4 und 5 das Schicksal eines Individuums dargestellt werde, das Erfolge und Misserfolge durchlebe; mit dem entscheidenden Unterschied, dass sich das Blatt diesmal nicht zum

Guten wende. Eine kreative Theorie erschien 1988 im Magazin *Christopher Street*. Der Komponist und Slawist Simon Karlinsky berichtete von einer mündlichen Überlieferung um mehrere Ecken, die bis zum Komponisten zurückführe. Programmatisch stelle die Sinfonie die romantische Beziehung zweier Männer dar: ihre Begegnung und ihr Verlieben, die Ablehnung ihrer Liebe durch eine homophobe Gesellschaft, die Zuflucht in der geteilten Zuneigung und schließlich, im Finalsatz, die Trauer um den verstorbenen Partner. Karlinsky unterstrich die Fragwürdigkeit dieses „Hörensagens“. Dennoch gibt es Aufschluss über die vielfältigen Auslegungsmöglichkeiten dieses emotional zweifelsohne tiefschürfenden Werks.

Ein düsteres Fagottsolo über tiefen Streichern eröffnet die langsame *Adagio*-Einleitung des ersten Satzes. Es lässt Böses befürchten, und das folgende Hauptthema (*Allegro non troppo*) ist von nervöser Unruhe geprägt. Ihm steht ein sangbares Seitenthema gegenüber, das romantische Bilder evozieren mag und zweimal zu höchster Intensität gesteigert wird. Auf sein Ersterben folgt unerwartet und geradezu explosionsartig die Durchführung, die wie ein Schicksalsschlag über einem Individuum hereinzubrechen scheint. (Durch den enormen Lautstärkeprung ist hier gelegentlich ein kollektives Zusammenzucken im Publikum zu beobachten.) Starke emotionale Kontraste prägen den weiteren Verlauf des Satzes, der schließlich ruhig verklingt.

Das folgende *Allegro con grazia* im 5/4-Takt besticht durch seinen charmanten Tanzcharakter. Der stete Wechsel zwischen 2/4- und 3/4-Takt erzeugt jedoch auch den Eindruck eines „hinkenden“ Menuetts (Frank Reinisch). Im Trio strebt die Melodik statt aufwärts abwärts, die Harmonik wendet sich von D-Dur nach h-Moll: Die Stimmung trübt sich ins Melancholische. Doch ist dies nicht von Dauer.

Das *Allegro molto vivace* mit seinem anfänglichen Tarantella-Rhythmus erinnert zuerst an ein flottes verspieltes Scherzo im Stile des *Nussknackers*. Doch der sich früh ankündigende Marsch klingt immer wieder an und wird wesentliches Gestaltungselement, ohne dass er in Gänze erklingt. So dehnt sich der Satz zu einem großen „Aufmarsch“ aus (Frank Reinisch),

bevor nach mehr als 200 Takten endlich das vollständige Thema präsentiert wird. (Ein Prinzip, das auch Berlioz' Overtüre *Le corsaire* ausmacht.) Zu diesem Zeitpunkt hat es einen Großteil seiner Harmlosigkeit verloren, doch seine einst spitze Aggressivität wendet sich zur triumphalen Geste. So schließt der Satz auch in höchster Gloria. Oder ist es doch eine „Parade höllischer Mächte“ (Boris Assajew)?

In diese Satzpause bricht häufig ein freudiger Sturm des Applauses ob des vermeintlichen Jubelfinales. Die ersten Gäste greifen ihre Jacken und ihre Begleitung, der Blick und die Beine stürzen zum Ausgang. Dabei ist die Sinfonie noch nicht vorbei.

Grausam verwehrt das *Adagio lamentoso* ein Happy End. Die verhalten-niedergeschlagene Klage des Hauptthemas wird von einem trostspendenden Mittelteil in Dur kontrastiert. Ein Tam-Tam-Schlag erklingt – ein musikalisches Symbol für den Tod. Ein Posaunenchoral zitiert das orthodoxe Totenoffizium, das bereits im ersten Satz kurz anklang. In der Coda verklingt die Musik schließlich in den geteilten tiefen Streichern, immer langsamer und leiser werdend (vierfaches Piano!) wie die letzten Atemzüge eines sterbenden Menschen.

Tschaikowskis *Pathétique* und Antonín Dvořáks Sinfonie „Aus der neuen Welt“ (beide 1893) sowie Anton Bruckners unvollendet gebliebene Neunte (1896) bilden die letzten Höhepunkte der romantischen Sinfonik kurz vor der Jahrhundertwende. In diesen sinfonischen Schlussworten ihrer Schöpfer spiegeln sich nicht nur deren kompositorische Erfahrungen, sondern auch eine bis in vergangene Epochen zurückreichende Gattungstradition. Mit dem aufkeimenden Impressionismus um Claude Debussy beginnt zur selben Zeit die Orchestermusik der klassischen Moderne, in welcher die Sinfonie schließlich nur noch eine Gattung neben vielen anderen sein wird.

# 8. Sinfoniekonzert

ROYAL FLUSH

Di. 09. Juni 2026, 19.30 Uhr, Theater Hagen, Großes Haus

## Joseph Haydn (1732–1809)

Sinfonie Nr. 85 B-Dur Hob. I:85 „La Reine“

1. Adagio – Vivace 2. Romance: Allegretto 3. Menuett: Allegretto – Trio 4. Finale: Presto

## Richard Strauss (1864–1949)

Hornkonzert Nr. 2 Es-Dur TrV 283

1. Allegro 2. Andante con moto 3. Rondo. Allegro molto

## PAUSE

## Rebecca Saunders (\* 1967)

*traces*

## Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Missa brevis C-Dur KV 317 „Krönungsmesse“

1. Kyrie 2. Gloria 3. Credo 4. Sanctus 5. Benedictus 6. Agnus Dei

HORN **Alrik Botter**

DIRIGENT **Rodrigo Tomillo**

CHOR-EINSTUDIERUNG **Julian Wolf**

**Chor des Theater Hagen**

**Philharmonischer Chor Hagen**

**Philharmonisches Orchester Hagen**

---

**18.45 Uhr Einführung im Theatercafé**

mit Jakob Robert Schepers



zur Website

# Royal Flush

## Freiheit und Verantwortung

von Jakob Robert Schepers

*Royal Flush*, das letzte Sinfoniekonzert vor der Sommerpause, wirft Fragen nach Autonomie und Verantwortung in der Kunst auf. Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart arbeiteten lange in Abhängigkeit von Herrscher\*innen, emanzipierten sich jedoch zunehmend zu freischaffenden Künstlern. Richard Strauss wirkte freischaffend, war als Dirigent, Komponist und Kulturpolitiker jedoch in den Nationalsozialismus verstrickt. Welche Verantwortung tragen Künstler\*innen, die in einem solchen System vermeintlich ‚unpolitische‘ Kunst schaffen? Völlig anders funktioniert der heutige Kulturbetrieb. Doch welchen Zwängen und Herausforderungen sind zeitgenössische Komponist\*innen wie Rebecca Saunders unterworfen?

### Joseph Haydn

Schon 1749, als Joseph Haydn nach dem Stimmbruch als Chorknabe entlassen wurde, arbeitete er in dem Sinne ‚freischaffend‘, dass er sich teils als Aushilfssänger und -musiker durchschlug – unter anderem am Wiener Hof. Damals komponierte er bereits, doch der Großteil seines Schaffens entstand in abhängiger Beschäftigung.

Nach einigen Jahren als Musikdirektor des Grafen von Morzin (ab 1757 oder 1758) wechselte Haydn 1761 in den Dienst der Fürsten Esterházy. Erst 1790, als Anton I. seinen künstlerisch interessierteren Vorgängern nachfolgte, wurden die meisten Musiker entlassen und Haydn de facto pensioniert. Im selben Jahr nahm der Komponist das Angebot an, Sinfonien in großer Besetzung für das Londoner Publikum zu schreiben – nun war er selbstständig. Zu zwei ausgedehnten Reisen nach England entstanden die *Londoner Sinfonien*.

Zurück in Österreich setzte er 1795 seinen Dienst für den neuen Fürsten Nikolaus II. in



Joseph Haydn

reduziertem Umfang fort. Zudem wirkte er freischaffend in Wien und fand hier seinen Lebensmittelpunkt. Es entstanden das Trompetenkonzert (1796), die *Nelsonmesse*, *Die Schöpfung* (beide 1798), *Die Jahreszeiten* (1801) und auch die österreichische Kaiserhymne „Gott erhalte Franz den Kaiser“ (1797), auf deren Melodie Hoffmann von Fallersleben später „Das Lied der Deutschen“ (1841) verfasste.

Seit etwa 1802 verschlechterte sich Haydns Gesundheitszustand sukzessive, und das Komponieren war ihm bald unmöglich. 1809 wurde Wien von französischen Truppen eingenommen. In dieser schwierigen Zeit verstarb er am 31. Mai 77-jährig. Bei seiner Trauerfeier spielte man das Mozart-Requiem.

Doch noch vor seinen London-Reisen baute sich Joseph Haydn ein zweites Standbein auf. Mit wachsender Bekanntheit schuf er parallel zu seiner Anstellung bei den Esterházy's zunehmend Stücke zur gewinnbringenden Veröffentlichung. Dazu kamen Auftragswerke wie die Passionsmusik *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (1787) und die *Pariser Sinfonien* (1785/86).

1784 oder Anfang 1785 beauftragte die Pariser Konzertgesellschaft „Concert de la Loge Olympique“ Haydn mit der Komposition von sechs Sinfonien. Finanziert wurde diese Konzertreihe, die ihr eigenes Orchester unterhielt, von der Olympischen Freimaurerloge um Comte Claude-François-Marie Rigoley, der später noch drei weitere Sinfonien Haydns (Nr. 90 bis 92) in Auftrag geben sollte.

Die Sinfonik des Österreichers dominierte zu diesem Zeitpunkt das Pariser Konzertleben. In den Jahren 1783 bis 1787 schwankte ihr Anteil an allen öffentlich aufgeführten Sinfonien zwischen 57% und 73%. 1788, als die *Pariser Sinfonien* vermutlich ihre erste öffentliche Aufführung sahen, sprang Haydns Anteil sogar auf 90%, was in den folgenden Jahren nur langsam wieder abnahm.

Umfasste das Orchester der Esterházy's ca. 22 Musiker, so konnte Haydn in Paris mit 65 Musikern rechnen – das entspricht in etwa einem heutigen B-Orchester. Mehrheitlich setzte sich dieses Orchester aus Berufsmusikern zusammen und zählte so zu den besten in Europa. Haydn machte gezielt von dessen Möglichkeiten

Gebrauch, wie sich etwa in den Bläusersoli zeigt. Dennoch erlebten die *Pariser Sinfonien* ihre Uraufführung nicht in Paris, sondern – vermutlich mit stark reduzierten Kräften – am Hof der Esterházy's unter Haydns Leitung. Da die Pariser Logenkonzerter nur Abonnent\*innen zugänglich waren, wurden die gespielten Werke weder öffentlich angekündigt, noch in der Presse rezensiert. Eine genaue Datierung der Erstaufführungen ist daher nicht möglich, man vermutet sie ins Jahr 1787.

Doch vor der Aufführung kam die Komposition: 1785 bis 1786 folgte Haydn dem Auftrag und schuf die sechs Sinfonien Nr. 82 bis 87. Dabei datierte er die Autographe, doch das der Sinfonie Nr. 85 „La Reine“ gilt als verloren, sodass ihr genaues Entstehungsdatum unbekannt ist. Ihr Beinamen stammt vermutlich vom Verleger des Erstdrucks und lautete in Gänze „La Reine de France“. Diese Königin war Marie-Antoinette, die angeblich die Konzertreihe gern besuchte und dieses Werk besonders schätzte. Belegt ist dies nicht.

Mit einer langsamen *Adagio*-Einleitung beginnt der Kopfsatz. Ihre Punktierungen und Läufe erinnern an Ouvertüren im französischen Barockstil, man denke etwa an Rameaus *Zais*-Ouvertüre. Leise präsentiert der *Vivace*-Teil mit einer sangbaren Melodie in den Streichern das Hauptthema, was Fortissimo vom Tutti beantwortet wird. Nach einem dramatischen Zwischenteil kehrt das Thema im Seitensatz in der Oboe wieder, und der Satz gewinnt an Ruhe.

Die *Allegretto* überschriebene *Romance* des zweiten Satzes ist ein Variationssatz. Angeblich stammt das Thema aus dem Volkslied „La gentille et jeune Lisette“, welches jedoch als verschollen gilt. Die Musikwissenschaft diskutiert, ob dieses Lied, so es denn existiert hat, wirklich als Vorlage diente oder umgekehrt später auf Haydns Musik verfasst wurde. Die idyllische Grundstimmung wird immer wieder humorvoll aufgebrochen, etwa wenn die Melodie sich gravitatisch gibt oder in ein unerntes Lamento kippt.

Auch das *Menuett (Allegretto)* erscheint heiter und anmutig. Die Holzbläser und die zwei Hörner schenken ihm einen bei Haydn zuvor ungewöhnlichen Klangfarbenreichtum. Das *Trio* gestaltet sich ebenfalls volkstümlich fröhlich und erinnert an einen Ländler.



Richard Strauss

Das *Presto*-Kehrausfinale stellt eine gekonnte Mischung aus Rondo und Sonatensatz dar, indem der Mittelteil des Rondos zugleich als Durchführung fungiert. Der Satz beginnt mit einem flotten Fagottsolo, welches das volkstümliche Thema lebhaft präsentiert. Diese optimistische Grundhaltung wird nie verlassen, „als habe Haydn am Vorabend der Französischen Revolution den Vertretern des Ancien Régime noch einmal den lachenden Spiegel vorhalten wollen.“ (Matthias Henke)

### Richard Strauss

Sein erstes Honorar verdiente Richard Strauss mit seinem ersten Hornkonzert, 1885 durch Gustav Leinhos und die Meininger Hofkapelle unter Hans von Bülow uraufgeführt. Dieser engagierte den jungen Strauss zur kommenden Spielzeit an den Meininger Hof, wo er neben Dirigaten und Einstudierungen auch den Klavierunterricht der Prinzessin zu gestalten hatte. In Windeseile erklimm Strauss die Karriereleiter: dritter Kapellmeister an der Hofoper München (1886–89), zweiter Kapellmeister in Weimar (1889–94), Königlicher Kapellmeister und designierter Nachfolger Hermann Levis in München (1894/96–98) – ein großer Chefposten. Dazu kamen Vorstellungen bei den Bayreuther Festspielen und internationale Auftritte. Tondichtungen wie *Tod und Verklärung* (1890) oder *Also sprach Zarathustra* (1896) waren zunehmend erfolgreich. Ab 1898 wirkte er an der heutigen Staatsoper Unter den Linden. In diese Zeit fällt die Uraufführung so verschiedener Musiktheaterwerke wie *Salome* (1905), *Elektra* (1909), *Der Rosenkavalier* (1911) oder *Ariadne auf Naxos* (1912/1916). Zudem beteiligte er sich an der Gründung der Salzburger Festspiele, die 1920 erstmals stattfanden. Ende 1919 wechselte Strauss an die heutige Wiener Staatsoper. Ab 1924 war er freischaffend als Dirigent und Komponist international tätig – der Zenit seines Ruhms.

Anfang März 1933 entließen die Nationalsozialist\*innen unrechtmäßig die Leitung der Semperoper: Intendant Alfred Reucker und Generalmusikdirektor Fritz Buch, welcher auch die Uraufführung von Strauss' Oper *Arabella* im Juli leiten sollte. Zuerst setzte Strauss sich für sie ein und schlug vor, die Produktion zu

verschieben. Schließlich lenkte er aber ein, wofür er bis heute in der Kritik steht. Fritz Busch, der sich den Nationalsozialist\*innen offen entgegenstellte, musste nach Großbritannien fliehen und gründete dort das Glyndebourne Festival. Karl Böhm wurde dank der persönlichen Unterstützung Adolf Hitlers sein Nachfolger in Dresden.

Wenige Wochen später verhinderten die Nationalsozialist\*innen, dass der jüdische Dirigent Bruno Walter die Berliner Philharmoniker dirigierte. Auf Vorschlag Walters, der vermutlich die jüdische Konzertagentur und die Philharmonie schützen wollte, sprang Strauss ein, was als Opportunismus missverstanden wurde. Aufgrund des Vorgehens gegen Walter sagte Toscanini seine Dirigate bei den Bayreuther Festspielen ab. Strauss übernahm.

Am 10. November 1933 akzeptierte Richard Strauss das Amt des Präsidenten der Reichsmusikkammer, das Joseph Goebbels ihm antrug. Zugleich gab man ihm Mitspracherecht beim Thema Rechteverwertung – ein Herzensanliegen des Komponisten. Zum Dank widmete er Goebbels das Lied „Das Bächlein“ aus den *Drei Liedern* op. 88. Seine Mitwirkung begründete Strauss so, dass „mit einem diktatorischen Regime von guten Absichten auf dem Gebiete der Oper und des gesamten deutschen Musiklebens endlich Reformen durchzuführen (sind)“.



Bald wurde Strauss jedoch zum Rücktritt gezwungen. Er ließ das Amt als Nebensache schleifen. Für die NS-Ideologie begeisterte er sich nicht, privat kritisierte er den Arierparagraf und verhinderte vorerst den Ausschluss jüdischer Künstler\*innen aus der Reichsmusikkammer. Zudem erwirkte er die Uraufführung seiner Oper *Die schweigsame Frau*, deren Libretto vom jüdischen Schriftsteller Stefan Zweig stammte. Dessen Name sollte verschwiegen werden, doch Strauss ließ ihn auf Plakate und Besetzungszettel drucken. NS-Größen boykottierten daraufhin die Premiere. In einem abgefangenen Brief an Zweig wandte sich Strauss dann offen gegen die NS-Ideologie: „Glauben Sie, daß Mozart bewußt ‚arisch‘ komponiert hat? Für mich gibt es nur zwei Kategorien Menschen; solche die Talent haben und solche die keins haben“. Er „mime“ nur den Präsidenten der Reichsmusikkammer. Die Gestapo fing den Brief ab – Strauss musste gehen, vermied jedoch den Skandal und erklärte seinen Rücktritt aus gesundheitlichen Gründen. Sein internationaler Ruhm und seine Nützlichkeit für die Kulturpropaganda schützten ihn vor größeren Repressalien. Er konnte künstlerisch weiter aktiv sein und brachte Werke wie die Opern *Daphne* (1938) und *Capriccio* (1942) heraus. Öffentlich hielt er sich politisch bedeckt.

Erst als seine jüdische Schwiegertochter Alice und seine Enkel ab 1938 stärker von Diskriminierung betroffen waren, obwohl Strauss' Prominenz sie schützte, mischte der sich privat ein. 1943 wurden Sohn und Schwiegertochter zeitweise von der Gestapo inhaftiert und verhört, entgingen jedoch noch Schlimmerem. Gleichzeitig nutzte Strauss seinen Einfluss, um zu verhindern, dass in seinem Anwesen Ausgebombte untergebracht wurden, denn er habe den Krieg ja nicht zu verantworten: „Meinetwegen hätte keiner sterben müssen!“. Besonders betroffen machten Richard Strauss nicht Millionen getöteter Soldat\*innen und Zivilist\*innen im Zweiten Weltkrieg oder das Menschheitsverbrechen des Holocaust. Ihn berührte die Verwüstung der Opern- und Konzerthäuser. Die Zerstörung des Münchner Nationaltheaters sei die „größte Katastrophe, die je in mein Leben eingebrochen ist“. Dem Dirigenten Karl Böhm schrieb er Ende 1944:

„Es ist hart, wenn man fast 70 Jahre lang umsonst gearbeitet hat und sein Lebenswerk in Schutt und Asche versinken sieht, zusammen mit der ganzen lieben Musik der Deutschen!“ Bereits mit seiner Oper *Capriccio* (1942) befand Richard Strauss sein Werk für abgeschlossen. Seitdem komponierte er nur noch „Handgelenksübungen“ für den „Nachlass“. Das erste Werk dieser Reihe war sein zweites Hornkonzert, welches direkt im Anschluss an die Oper 1942 entstand. Seine Uraufführung folgte am 11. August 1943 im Rahmen der Salzburger Festspiele durch Gottfried von Freiberg und die Wiener Philharmoniker unter Karl Böhm.

**22./23. Juli 1942:** Auflösung des Warschauer Ghettos beginnt. Erster Transport ins Vernichtungslager Treblinka – **12. September:** Hitler befiehlt die Einnahme Stalingrads – **29. Oktober:** Uraufführung von *Capriccio*. In den folgenden Tagen Beginn des zweiten Hornkonzerts. – **11. November:** Beendigung des Particells – **12. November:** nahezu vollständige Einnahme Stalingrads – **19. November:** sowjetischer Gegenangriff – **22. November:** Vollständige Einkesselung durch die Rote Armee – **28. November:** Abschluss der Partitur – **23. Dezember:** deutscher Entsatzversuch scheitert – **10. Januar 1943:** sowjetische Großoffensive – **31. Januar bis 2. Februar:** deutsche Kapitulation in Stalingrad – **18. Februar:** Sportpalastrede. Ausrufung des „totalen Kriegs“ – **19. April bis 16. Mai:** Aufstand im Warschauer Ghetto – **2. August:** Aufstand im Vernichtungslager Treblinka – **8. August:** Probenbesuch des Komponisten – **11. August:** Uraufführung – **23. August:** Befreiung Charkiw – **28. Januar 1944:** Befreiung Leningrads – **16. Mai:** Aufstand im Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau – **23. Mai:** Schweizer Erstaufführung – **26. Mai:** Aufführung in Dresden zu Strauss' 80. Geburtstag, Strauss anwesend – **6. Juni:** D-Day

In der Form ähnelt das Hornkonzert Nr. 2 sehr seinem sechzig Jahre älteren Vorgänger: Ein *Allegro*-Kopfsatz mit fanfarenhaftem Beginn, ein lyrischer *Andante*-Mittelsatz und ein *Allegro*-Rondofinale. Darin sind sie auch den populären Hornkonzerten Mozarts verwandt. Beide Werke sind dem Vater gewidmet, der

Solohornist der Münchner Hofkapelle war und der Richard Strauss mit dem Instrument vertraut machte.

Das *Allegro* beginnt mit einer improvisierten scheinenden Fanfare des Solo-Horns. Es stellt bereits wesentliche Gestaltungselemente vor: aufsteigende Oktaven, absteigende Akkordbrechungen, neobarocke Spielfiguren. Bald entspinnt sich eine ausgedehnte Kantilene von großer Schönheit. Im Mittelteil imitiert Strauss das barocke Concerto grosso, wobei Horn, Cello und Holzbläser das Concertino bilden. Attacca schließt das langsame *Andante con moto* an. Über ostinaten Celli erklingt die zärtlich-kantabile Melodie in der Oboe und im Fagott. Das Horn gesellt sich dazu, tritt für ein SoloKonzert aber fast in den Hintergrund. Ein kurzer Mittelteil sorgt für zusätzliche Lebendigkeit. Das *Rondo (Allegro molto)* besitzt typischen Jagdcharakter. Arpeggien bestimmen das Ritornell, die Episoden sind sanglich gestaltet. Der Satz schließt im konzertanten Zusammenspiel des Solohorns mit den zwei Hörnern des Orchesters.

## Rebecca Saunders

Die in Berlin lebende Britin Rebecca Saunders zählt zu den bedeutendsten Komponist\*innen der Gegenwart. Nach ihrem Studium (Komposition und Violine) an der Universität Edinburgh wurde sie an der Hochschule für Musik Karlsruhe Schülerin Wolfgang Rihms. 1997 promovierte sie in Komposition bei Nigel Osborne. Schon 1994 erhielt sie den Busoni-Förderpreis der Akademie der Künste Berlin, 1996 den Förderpreis Komposition der Ernst von Siemens Musikstiftung. Es folgten unter anderem der Hindemith-Preis des Schleswig-Holstein Musik Festival (2003), der Maurizio Kagel Musikpreis der Kunststiftung NRW (2015) und der Ernst von Siemens Musikpreis (2019) – vergleichbar mit einem Nobelpreis für Musik. Damit reiht sich Saunders zwischen Preisträger\*innen wie Benjamin Britten (1974), Pierre Boulez (1979), Leonard Bernstein (1987), Hans Werner Henze (1990), Olga Neuwirth (2022), Unsuk Chin (2024) und ihren Lehrer Wolfgang Rihm (2003) ein. 2024 erhielt sie den Goldenen Löwen der Musikbiennale Venedig für ihr Lebenswerk. 2005/06 war sie Composer in Residence des Konzerthauses Dortmund, 2009/10 der

Staatskapelle Dresden („Capell-Compositeur“), 2010 des Huddersfield Contemporary Music Festival und 2023/24 der Elbphilharmonie Hamburg. Ihre Werke werden von führenden Ensembles der zeitgenössischen Musik und bedeutenden Sinfonieorchestern aufgeführt. 2025 erlebte ihre Oper *LASH – Acts of Love* an der Deutschen Oper Berlin ihre erfolgreiche Uraufführung. Sie ist Professorin an der HMTM Hannover und unterrichtet bei den Darmstädter Ferienkursen.

Diese beeindruckende Kurzbiografie einer führenden Komponistin verrät viel über unseren Kunstbetrieb. Es geht um Preise, Kompositionsaufträge, Aufführungen und Residenzen. Sie alle bringen Aufmerksamkeit – aber auch Einnahmen (Preisgelder, Gagen für Kompositionen, Tantiemen). Kunstpreise, Orchester und andere Institutionen sind meist öffentlich getragen oder von privaten Stifter\*innen (mit)finanziert. Wohl dem Land, das solch eine Kulturinfrastruktur sein Eigen nennt!

Im Umkehrschluss zeigt dies aber auch die Abhängigkeit der künstlerischen Avantgarde von diesen Rahmenbedingungen. Wenn Orchester zusammengespart werden und aus finanzieller Not oder politischem Druck nur noch spielen, was so populär ist, dass es sich bestens verkauft, dann geht sperrige Neue Musik schnell leer aus. Wenn Regierungen Fördergelder zusammenstreichen oder die Wirtschaft schwächelt und weniger Sponsoring betreiben kann, dann wird es für lebende Komponist\*innen schnell eng.

Die öffentliche Hand und privates Mäzenatentum sind in der Kunstförderung an die einstige Stelle der Fürst\*innen getreten. Ohne ihre Unterstützung ist unsere Kulturlandschaft bedroht. Bei aller Gefahr, die man in einer denkbaren künstlerischen Anbiederung an Jurys und Förder\*innen sehen mag: Wollen wir uns stattdessen des nächsten Mozarts berauben, weil niemand mehr zeitgenössische Kunst finanziert?

Man mag einwenden: Ein Mozart setzt sich sowieso durch. Aber ein Mozart fiel nicht vom Himmel – sein geniales Können entstand in der Auseinandersetzung mit vorangegangenen Meister\*innen, aber eben auch mit dem Werk vieler kleiner Innovator\*innen seiner Gegenwart, die man heute kaum noch kennt. Es braucht ein gesundes künstlerisches Ökosystem, damit große



Rebecca Saunders

Künstler\*innen früh inspiriert und gefördert werden, statt ihr Potenzial ungenutzt in sichereren Berufen zu vergeuden. Ohne eine breite, tragfähige Basis kann es keine Spitze geben, die aus ihr herausragt.

Rebecca Saunders' Komposition *traces* wurde am 17. November 2006 vom NDR Sinfonieorchester unter Stefan Asbury uraufgeführt. Eine überarbeitete Fassung erklang erstmals am 26. August 2009 im Konzert durch Fabio Luisi und die Staatskapelle Dresden in der Semperoper. Am nächsten Tag folgte die britische Erstaufführung durch dieselben Kräfte bei den BBC Proms in der Royal Albert Hall.

Die Komponistin stellt dem Werk für Kammerorchester durchaus rätselhafte Zitate voran, die sich mit der Bedeutung des Worts ‚trace(s)‘ auseinandersetzen. Sie seien hier in Gänze wiedergegeben.

“The word connects the visible trace with the invisible thing, the absent thing, the thing that is desired or feared, like a frail emergency bridge flung over an abyss.”

*Exactitude*, from *Six Memos for the Next Millennium*, Italo Calvino.

**trace**<sup>1</sup> /treɪs/ v. & n. –v.tr. (small amount of) *Spur, Hauch*; (draw) *Zeichnen*; (follow) *verfolgen*; (track down) *Aufspüren*; (trace back to) *Zurückverfolgen*; (path) *Weg/Pfad*.

RS

**trace**<sup>1</sup> /treɪs/ v. & n. –v.tr. observe, discover, or find vestiges or signs of by investigation; follow or mark the track or position of; follow back to its origins; mark out, delineate, sketch, or write; pursue one's way along (a path). –n. a sign or mark or other indication of something having existed; a vestige. (ME f. OF trace (n.) tracier (v.) f. L tractus drawing)

*The Concise Oxford Dictionary*

„Es ist die Sache für sich, abgesondert von allem andern, aus dem Bedürfnis sie zu sehen, aus dem Bedürfnis zu sehen. Das Unbewegliche im Leeren, das ist endlich das Sichtbare, das reine Objekt ...“

“It is the thing in itself, isolated from all other things. Born out of the necessity to see it, and the need to see for seeing's sake. The motionless

in emptiness, that is, at last, the visible thing, the pure object ...”

*Die Welt und die Hose* by Samuel Beckett, Suhrkamp Verlag.

Mit tiefem Ächzen und Knurren in den Kontrabässen beginnt *traces*. Die Ächzer erklingen – und vergehen still. Wie ein Echo erscheinen sie in verschiedenen Gruppen des Orchesters, ob hohes Akkordeonrauschen, ohrenbetäubende Bläserklänge oder schrille Cluster im Klavier. Saunders leuchtet Klangfarben aus: die Spuren des Auftauchens aus und erneuten Verschwindens in der Stille. Oder der Einfall einzelner Schatten und Sonnenstrahlen? Mal geschieht dies allmählich crescendierend, mal plötzlich in größter Dynamik. Dabei überwindet die Musik die Grenze zum Geräuschhaften. Erklingen Warnsirenen? Fabrikgeräusche? Schließlich scheint dies Überhand zu nehmen: Verdrängt der Lärm endgültig alle Stille? Nach einer großen Steigerung scheint doch Ruhe einzukehren – aber wieder sind leiseste Klänge wahrzunehmen. Hohe, mikrotonale Dissonanzen des Akkordeons stechen in den Ohren. Dumpf pocht es schließlich nur noch im Schlagzeug. Dann: dauerhafte Stille.

## Wolfgang Amadeus Mozart

1772 wurde Hieronymus von Colloredo Fürsterzbischof von Salzburg. Sein Vorgänger hatte die ausgedehnten Reisen der Familie Mozart aktiv gefördert – wohl auch, damit das Wunderkind Wolfgang Amadeus den Ruf Salzburgs in der Welt stärkte. Colloredo stand dem kritischer gegenüber, ernannte Wolfgang Amadeus Mozart jedoch zum Konzertmeister der Salzburger Hofkapelle. Dieser kam seinen Aufgaben nach und brachte 1775 die Oper *Il re pastore* heraus. Zuvor sah er sich auf gelegentlichen Reisen nach besseren Anstellungen um. Als ihm 1777 eine Reise verweigert wurde, bat er um seine Entlassung.

Im Herbst brachen Wolfgang Amadeus und seine Mutter Anna Maria Mozart zu einer Reise auf, die sie nach München, Augsburg, Mannheim und Paris führen sollte. Gerade in Mannheim – durch die heute selten gespielten Komponist\*innen der Mannheimer Schule – und Paris sammelte er wertvolle Eindrücke.

Finanziell war die Reise aber ein Desaster, und in Paris verstarb die Mutter. Wolfgang kehrte allein nach Salzburg zurück, wo er auf Vermittlung und Druck von Vater Leopold am 17. Januar 1779 das Amt als Hoforganist übernahm und somit in den Dienst Colloredos zurückkehrte. Zu Mozarts Pflichten zählte die Komposition sakraler Werke. Die *Krönungsmesse* entstand Anfang 1779, ihre wahrscheinliche Vollendung ist auf den 13. März datiert. Es liegt nahe, dass sie am 4. oder 5. April zu Ostersonntag oder -montag uraufgeführt wurde. Durch spätere Aufführungen zu Kaiserkrönungen erhielt sie ihren Beinamen, der nicht vom Komponisten stammt. Mit dem großen, reich instrumentierten Werk suchte dieser vermutlich, sein Können erneut zu beweisen und sich mit dem alten neuen Chef gutzustellen. In diese Zeit fallen auch die Sinfonie Nr. 33 KV 319 und das Konzert für zwei Klaviere KV 365. Alle drei Werke zeugen von seiner Auseinandersetzung mit der Mannheimer Schule.

Lange währte der Friede jedoch nicht. Mozart war unglücklich in seiner Anstellung und fühlte sich eingeengt. Für die Uraufführung seines *Idomeneo* im Januar 1781 in München wurde er nur für sechs Wochen freigestellt, was nicht im Geringsten ausreichte. Den Urlaub überzog er um Längen, auch in der Hoffnung, entlassen zu werden. Nach der Uraufführung verblieb er dort noch einen ganzen Monat, musste dann aber nach Wien reisen, wo Colloredo sich zeitweise aufhielt und Mozart zur Selbstvermarktung benötigte.

Der Aufenthalt in Wien ermöglichte es Mozart, Kontakte zu knüpfen und anderweitig sein Geld zu verdienen. Der Dienst für den Fürsterzbischof störte dabei nur:

„Was mich aber halb desperat macht, ist, dass ich an dem nämlichen Abend als wir die Scheiß-Musik da hatten, zur Gräfin Thun invitiert war – und also nicht hinkommen konnte, und wer war dort? – Der Kaiser.“

Nicht nur wäre ein Auftritt vor dem Kaiser karriereförderlich gewesen, auch finanziell hätte er sich sehr gelohnt. Ab Mai zog Mozart zur befreundeten Familie Weber, wo er mit der Tochter Constanze, seiner späteren Ehefrau, anzubandeln begann. Auch aus diesem Grund reiste er nur ungern zurück nach Salzburg, als



Wolfgang Amadeus Mozart

der Fürsterzherzog Wien verließ.

Bald kam es zum Zerwürfnis zwischen Mozart und Colloredo, der ihm nicht ganz zu Unrecht vorwarf, seinen Dienst zu vernachlässigen.

Der Streit endete damit, dass der Herrscher den Komponisten hinaus schickte mit den Worten, dass er ihn nicht mehr sehen wolle. Das verstand Mozart wohlwollend als fristlose Kündigung – Colloredos Assistent Graf Arco aber mitnichten. Nachdem dieser das Kündigungsschreiben an den Herrn mehrfach nicht annehmen wollte und stattdessen eine Entschuldigung einforderte, plante Mozart, das Schreiben am 8. Juni 1781 persönlich zu übergeben. Stattdessen bugsierte Arco ihn zur Tür hinaus und gab ihm wortwörtlich „einen Tritt im Hintern“.

Die Verhältnisse waren geklärt, die Beziehung zu Vater angeknackst. Mozart begab sich zurück nach Wien, wo er von nun an als freischaffender Künstler tätig wurde. Er unterrichtete Schülerinnen aus gutem Hause und machte als Pianist von sich reden. Am 24. Dezember spielten Muzio Clementi und er im Wettbewerb gegeneinander vor dem Kaiser. Im Juli 1782 kam *Die Entführung aus dem Serail* zur Uraufführung, die im deutschsprachigen Raum vielfach aufgeführt wurde, Mozarts Ruhm befeuerte und ihm die nötigen Mittel zur Gründung eines eigenen Haushalts einbrachte. Gegen den Willen seines Vaters und ihrer Mutter heirateten Constanze Weber und Wolfgang Amadeus Mozart am 4. August 1782 im Stephansdom. Mit Einnahmen aus Konzerten, Unterrichtsstunden, Auftragswerken und dem Verlegen seiner Kompositionen finanzierte Mozart fortan den gemeinsamen Lebensunterhalt.

Das kurz gehaltene, ouvertürenhafte *Kyrie* der *Krönungsmesse* beginnt ohne Einleitung direkt mit dem forte einsetzenden Chor. Doch schon die zweite Silbe singt er zurückgenommen piano. Dieser simple Effekt erschafft den Eindruck starker Emotion und Ehrfurcht vor Gott.

Zugleich besitzt der Eröffnungschor etwas Festliches. Er führt direkt in den Einsatz der melodisch-lyrischen Gesangssoli. Das *Gloria* folgt der Sonatenform, die Durchführung ist ein längerer Moll-Abschnitt voller Seufzerfiguren. Rondohaft ist das fröhlich-schnelle *Credo* angelegt, was sich in den „Credo“-Rufen zu Beginn und Ende sogar textlich spiegelt. Gaben die vorherigen Teile den

Soli wenig Raum zur Entfaltung, so schweigen sie nun im sehr kurz gehaltenen, überaus festlichen *Sanctus*. Das folgende *Benedictus* bereitet hingegen dem ausgesprochen heiteren Quartett die Bühne – nur kurz vom „Osanna“ des Chors unterbrochen. Die Sopran-Arie des *Agnus Dei* weist große Ähnlichkeit zur späteren Contessa-Arie „Dove sono“ aus *Le nozze di Figaro* (1786) auf. Besonders prominent stellt Mozart die Oboe heraus. In der Einleitung klingt in ihr der Sopranpart bereits an, in der ersten Wiederholung doppelt sie ihn stellenweise. Im anschließenden „Dona nobis pacem“, dessen Melodie wiederum Bezüge zur Fiordiligi-Arie „Come scoglio“ aus *Così fan tutte* (1790) aufweist, komponierte er dann sogar ein kleines Oboensolo.

# Niemand hat so schön fürs Horn geschrieben!

Dramaturg Jakob Robert Schepers im Gespräch mit Hornist Alrik Botter über Richard Strauss

**Alrik Botter ist seit 2022 Solohornist des Philharmonischen Orchesters Hagen. Im 8. Sinfoniekonzert *Royal Flush* ist er als Solist in Richard Strauss' zweitem Hornkonzert zu erleben.**

**Herr Botter, beginnen wir mit einer typischen Frage: Wie sind Sie aufs Horn gekommen?**

Ich gebe Ihnen eine typische Antwort: Meine Eltern waren der Ansicht, dass uns Kindern eine grundlegende musikalische Bildung gut täte. Also haben meine ältere Schwester und ich zuerst einmal Blockflöte gespielt. Mittlerweile ist sie professionelle Oboistin. Als in der Musikschule die Instrumente vorgestellt wurden, fand ich das Horn am schönsten. Ich kann gar nicht genau sagen, warum – es bereitet mir einfach bis heute große Freude, dieses wunderbare Instrument zu spielen.

An der Königlichen Musikhochschule in Den Haag habe ich eine normale Schullaufbahn absolvieren und parallel umfangreichen Musikunterricht nehmen können. Nach dem Schulabschluss habe ich dann überlegt, ob ich vielleicht etwas anderes studieren soll, Physik zum Beispiel. Aber letztendlich konnte ich mir nichts anderes vorstellen als Profimusiker zu werden. Im Anschluss habe ich bei Prof. Paul van Zelm an der Hochschule für Musik und Tanz Köln studiert, war während des Studiums Akademist der Düsseldorfer Symphoniker, und nun bin ich hier.

**Sie spielen das zweite Hornkonzert von Richard Strauss. Was verbinden Sie mit dem deutschen Komponisten?**

Für uns Hornist\*innen ist Strauss ein ganz besonderer Komponist – denn niemand hat so gekonnt und schön für unser Instrument geschrieben. Sein Vater Franz Strauss, im Übrigen Widmungsträger der beiden Hornkonzerte, war Solohornist des heutigen Bayerischen Staatsorchesters. Dadurch wusste Richard Strauss sehr genau, was das Instrument kann und was nicht. Natürlich sind seine Werke herausfordernd: Nicht zufällig spielt man sie oft in Probespielen. Dabei überschreitet er aber nie die Grenzen des sinnvoll Machbaren. Er wusste zum Beispiel auch, dass wir eher ungern mit Dämpfer oder gestopft spielen, also hat er das möglichst vermieden.

Ein spannender Vergleich ist der mit Gustav Mahler, der auch Wunderschönes für Horn geschrieben hat. In dessen zweiter Sinfonie, die wir vergangene Spielzeit zum Abschied von Joseph Trafton gespielt haben, gibt es aber auch eine Stelle, die so gar nicht umsetzbar ist. Wir Hornist\*innen mussten uns dann untereinander abstimmen, wie wir uns mit dem Atmen abwechseln, damit man nicht hört, dass wir nicht durchspielen. Solche Probleme gibt es bei Strauss nicht. Am Anfang von *Ein Heldenleben* wandert die Melodie zum Beispiel gezielt für einen Moment ins zweite Horn, damit das erste atmen kann. Und auch im ersten Satz des zweiten Hornkonzerts gibt es zwei Takte, in denen das erste Horn im Orchester plötzlich die Melodie von mir übernimmt, damit ich Luft

holen kann. Dabei möchte man die zwei Takte eigentlich auch noch spielen – aber zum Glück gibt es die Kolleg\*innen.

### **Wie ist es für Sie, diesmal als Solist vor dem Orchester zu stehen?**

Natürlich ist es schön, in diesem Konzert als Solist aufzutreten. Und ich mag es, auch mal allein ein Solo zu spielen. Ich sehe mich aber nicht als großen Solisten. Ich mag es tatsächlich lieber, wenn wir gemeinsam in der Gruppe etwas Schönes musizieren. Mir macht das kollegiale Zusammenspiel im Orchester große Freude. Und das ist dann auch der Höhepunkt des dritten Satzes, wenn wir plötzlich zu dritt diesen Jagdhornruf spielen. Darauf freue ich mich schon.

### **Was begeistert sie am zweiten Hornkonzert?**

Ein tolles Stück. Es gibt viele wunderbare Hornkonzerte, aber überlässt man mir die Wahl, so möchte ich am liebsten dieses spielen. Es präsentiert die vielen Möglichkeiten des Instruments in all seinen Facetten, von lyrisch bis kräftig und virtuos.

Die beiden Hornkonzerte von Strauss sind sich in mancherlei Hinsicht übrigens recht ähnlich. Das erste ist ein Jugendwerk, er war damals erst 18, und man bemerkt den starken Einfluss Mozarts. Das zweite ist hingegen deutlich reifer, es entstand 1942, sieben Jahre vor seinem Tod, und zeigt die erneute Auseinandersetzung mit dem Frühwerk. Strauss sah sein musikalisches Schaffen zu diesem Zeitpunkt bereits als abgeschlossen an, alles Weitere seien „Finger-

übungen“ für den „Nachlass“. Dennoch gibt es interessante Parallelen zwischen den beiden Stücken. Die Satzstruktur und ihre innere Form ähneln sich etwa sehr. Der erste Satz beginnt beispielsweise beide Male mit einer Fanfare, dann folgen ein Zwischenspiel und schließlich eine lyrische Passage. Während er im ersten Konzert allerdings ebenso mit einer Fanfare endet, schließt der erste Satz des zweiten Konzerts lyrisch. Harmonisch sind sich diese Stellen aber sehr ähnlich, und in beiden Konzerten folgt dann attacca der nächste Satz. Auch der zweite Satz besitzt in beiden Konzerten denselben Aufbau, und die dritten Sätze sind jeweils ein Rondo. In der Satzfolge orientiert sich Strauss somit sehr traditionell an den Hornkonzerten Mozarts.

### **Haben Sie das zweite Hornkonzert schon einmal gespielt?**

Ja, zu meinem Bachelorabschluss, allerdings mit Klavierbegleitung. Mit Orchester ist es natürlich nochmal etwas ganz anderes, und ich freue mich schon sehr darauf, es bald gemeinsam mit den Kolleg\*innen im Konzert spielen zu dürfen.

# Mozart ist immer für eine Überraschung gut!

Dramaturg Jakob Robert Schepers im Gespräch mit Chordirektor Julian Wolf

**Seit 2023 ist Julian Wolf Chordirektor des Theater Hagen. In dieser Funktion leitet er mit dem Chor des Theater Hagen, dem Extrachor und dem Philharmonischen Chor gleich drei Kollektive. Dem Publikum ist er unter anderem durch seine Dirigate des jährlichen Adventskonzerts bekannt. In dieser Reihe leitete er bisher Giacomo Puccinis *Messa di Gloria*, Johann Sebastian Bachs *Weihnachtsoratorium* und Joseph Haydns *Die Schöpfung*.**

**Julian, wie bist du eigentlich zur Musik gekommen?**

In meiner Familie hatte die Musik immer einen hohen Stellenwert. Schon meinen Großeltern war wichtig, dass alle Kinder ein Instrument lernen, und auch meine Eltern haben das so gehalten. In der Kirche sang meine Mutter im Chor und spielte Orgel, meine größeren Brüder lernten Klarinette bzw. Flöte und Klavier. So kam ich ganz natürlich zum Musizieren und habe auch mit dem Klavierspielen angefangen. Bald kam die Gitarre dazu, die ich später gegen die Orgel eintauschte. Aus der Orgel wurde irgendwann Gesangsunterricht. Und die Musiktheorie flog mir dabei so zu, ohne dass ich es bemerkte.

**Dann war dir die Musik schon in die Wiege gelegt?**

Ganz geradlinig war mein Weg dann doch nicht. Zuerst einmal habe ich ein Bauingenieursstudium abgebrochen. Während dieses Studiums habe ich in einem Kammerchor mitgewirkt, das erste

Mal unter einem professionellen Chorleiter. Wir sangen *Ein deutsches Requiem* von Johannes Brahms. Das wurde zu meinem Erweckungserlebnis. Dabei kannte ich das Stück vorher gar nicht. Danach habe ich in Hannover Musik und Mathe auf Lehramt studiert. Nach dem Bachelor stellte sich dann die Frage, ob ich das fortsetze oder mich doch der Kunst widmen soll. Mit etwas Glück und gutem Timing kam ich an die Hochschule für Musik Detmold, wo Prof. Florian Ludwig, der frühere Hagener Generalmusikdirektor, gerade seine Dirigierklasse neu aufstellte. Nach zwei Semestern Chorleitung bei Prof. Anne Kohler habe ich dann bei ihm Orchesterleitung studiert. Und als ich gerade meinen Abschluss gemacht habe, wurde in Hagen eine Stelle frei.

**Nun bist du hier in Hagen Chordirektor. Was verbindet dich mit unserer schönen Stadt und ihren Menschen?**

Zuerst einmal sind da natürlich die Musik und das Theater. Es ist ein großes Glück, dass ich durch meine Arbeit mit so vielen Menschen in Kontakt komme, die mir zudem noch mit einer sehr positiven Einstellung begegnen. Man trifft sich zufällig bei Vorstellungen im Theater, aber auch in der Stadt, beim Spazierengehen, in der Pelmke, auf dem 3 TürmeWEG oder im Westfalenbad. Das Schöne an Hagen ist, dass man sich immer über den Weg läuft und netten Menschen im Alltag begegnet. Ich erlebe die Hagener\*innen als sehr lebendig, unkompliziert und völlig unprätentiös. Und sie sind wahn-sinnig hilfsbereit und interessiert, wie wir bei

unserem Umzug neulich erfahren durften. In meiner Heimat Hannover kann man sich da in Bezug auf Lebensfreude und Offenheit gern eine kleine Scheibe von abschneiden, sage ich mal mit einem leichten Augenzwinkern. Die Lebensart hier gefällt mir ganz gut.

**Im 8. Sinfoniekonzert *Royal Flush* singen unsere Chöre in Mozarts *Krönungsmesse*. Was macht dieses Stück für dich aus?**

Mozart ist immer für eine Überraschung gut! Er arbeitet sehr gern mit Kontrasten. Auf den ersten Blick fällt das gar nicht auf, denn bis auf den Anfang des *Agnus Dei* stehen alle Teile der Messe in C-Dur. Daraus könnte man schließen: Friede, Freude, Eierkuchen – alles ist fröhlich. Doch blickt man allein auf die ersten fünf Takte des *Kyrie*, ergibt sich ein völlig anderes Bild. Der Chor setzt forte ein, aber schon die zweite Silbe des Worts *Kyrie* singt er piano. Das ist ein starker Bruch, der sofort eine Mehrdimensionalität schafft – wie zwei Seiten einer Medaille. Ist das Forte das Diesseits und das Piano schon das Jenseits? Auch das Orchester übernimmt das Piano des Chores, fährt aber sofort wieder forte in schnellpunktiertem Rhythmus fort. Es folgt der nächste Akkord auf der Dominante, und es geschieht dasselbe. Dann kommt der dritte Akkord, die Linie steigt nach oben und nach unten. Das ist eine überraschende Doppeldominante. Und in Takt 4 sind wir dann nicht in F-Dur, sondern auf einmal in f-Moll, dementsprechend in c-Moll und enden dann auf der Dominante. Das nennt man einen offenen Schluss, welcher eine starke Spannung

erzeugt. Diese wird noch für zwei Takte gehalten, dann folgt ein flüssigeres Tempo und die Soli setzen erstmals ein. Innerhalb von fünf Takten schafft Mozart hier mit einfachen Mitteln, mit wenigen Tönen, ein paar Vorzeichen und einer klug gearbeiteten Dynamik etwas sehr Komplexes und Vielschichtiges. Auch der Anfang des *Gloria* ist spannend: Es beginnt zwar klassisch im Forte, aber man wähnt sich acht Takte lang im 4/4-Takt, bis durch den Chor klar wird, dass es tatsächlich im 3/4-Takt steht. So könnten wir durch alle Teile dieser Messe gehen und überall Mozarts kreative Einfälle bestaunen. Die *Krönungsmesse* ist ein harmonisch wie rhythmisch sehr überraschendes Werk, und das macht sie wahnsinnig spannend. Zudem schwingt bei Mozart immer eine transzendente Ebene mit. Zwar steht das Werk in C-Dur und besitzt eine spritzige Fröhlichkeit, dennoch verbindet es immer das Dies- und Jenseitige miteinander. Als Musiker ist das fantastische Nahrung für die Seele.

# Sieben letzte Lieder

## 1. Im Abendrot

Joseph von Eichendorff

Wir sind durch Not und Freude  
Gegangen Hand in Hand,  
Vom Wandern ruhen wir  
Nun überm stillen Land.

Rings sich die Thäler neigen,  
Es dunkelt schon die Luft,  
Zwei Lerchen nur noch steigen  
Nachträumend in den Duft.

Tritt her, und laß sie schwirren,  
Bald ist es Schlafenszeit,  
Daß wir uns nicht verirren  
In dieser Einsamkeit.

O weiter stiller Friede!  
So tief im Abendrot,  
Wie sind wir wandermüde –  
Ist dies etwa der Tod?

## 2. Ruhe, meine Seele

Karl Henckell

Nicht ein Lüftchen  
Regt sich leise,  
Sanft entschlummert  
Ruht der Hain;  
Durch der Blätter  
Dunkle Hülle  
Stiehlt sich lichter  
Sonnenschein.  
Ruhe, ruhe,  
Meine Seele,  
Deine Stürme  
Gingen wild,  
Hast getobt und  
Hast gezittert,  
Wie die Brandung,  
Wenn sie schwillt.  
Diese Zeiten  
Sind gewaltig,  
Bringen Herz  
Und Hirn in Not –  
Ruhe, ruhe,  
Meine Seele,  
Und vergiß,  
Was dich bedroht!

## 3. Frühling

Hermann Hesse

In dämmrigen Grüften  
Träumte ich lang  
Von deinen Bäumen und blauen Lüften,  
Von deinem Duft und Vogelsang.

Nun liegst du erschlossen  
In Gleich und Zier,  
Von Licht übergossen  
Wie ein Wunder vor mir.

Du kennst mich wieder,  
Du lockst mich zart,  
Es zittert durch all meine Glieder  
Deine selige Gegenwart.

#### 4. Beim Schlafengehen

Hermann Hesse

Nun der Tag mich müd gemacht,  
Soll mein sehnliches Verlangen  
Freundlich die gestirnte Nacht  
Wie ein müdes Kind empfangen.

Hände, laßt von allem Tun,  
Stirn vergiß du alles Denken,  
Alle meine Sinne nun  
Wollen sich in Schlummer senken.

Und die Seele unbewacht  
Will in freien Flügen schweben,  
Um im Zauberkreis der Nacht  
Tief und tausendfach zu leben.

#### 5. Nacht

Hermann Hesse

Mit Dämmerung und Amselschlag  
Kommt aus den Tälern her die Nacht.  
Die Schwalben ruhn, der lange Tag  
Hat auch die Schwalben müd gemacht.

Durchs Fenster mit verhaltenem Klang  
Geht meiner Geige müder Strich.  
Verstehst du, schöne Nacht, den Sang –  
Mein altes Lied, mein Lied an dich?

Ein kühles Rauschen kommt vom Wald,  
Daß mir das Herz erschauernd lacht,  
Und leis mit freundlicher Gewalt  
Besiegt mich Schlummer, Traum und Nacht.

#### 6. September

Hermann Hesse

Der Garten trauert,  
Kühl sinkt in die Blumen der Regen.  
Der Sommer schauert  
Still seinem Ende entgegen.

Golden tropft Blatt um Blatt  
Nieder vom hohen Akazienbaum.  
Sommer lächelt erstaunt und matt  
In den sterbenden Gartentraum.

Lange noch bei den Rosen  
Bleibt er stehen, sehnt sich nach Ruh.  
Langsam tut er die großen  
Müdgewordenen Augen zu.

#### 7. Malven

Betty Knobel

Aus Rosen, Phlox,  
Zinienflor  
ragen im Garten  
Malven empor,  
duftlos und ohne  
des Purpurs Glut,  
wie ein verweintes  
blasses Gesicht  
unter dem goldnen  
himmlischen Licht.  
Und dann verwehen  
leise, leise im Wind  
zärtliche Blüten –  
Sommers Gesind ...

# Alrik Botter



Alrik Botter erhielt seinen ersten Hornunterricht im Alter von acht Jahren an der Musikschule Leiden (NL). Mit zwölf wurde er an der School voor Jong Talent der Königlichen Musikhochschule in Den Haag zugelassen, wo er den Musikunterricht mit einer gymnasialen Ausbildung kombinieren konnte. Dort erhielt er Hornunterricht von Martin van de Merwe, Kirsten Jeurissen, Mariëlle van Pruijssen und Herman Jeurissen. Von 2016 bis 2023 studierte er bei Prof. Paul van Zelm an der Hochschule für Musik und Tanz Köln.

Schon nach nur einigen Monaten Hornunterricht begann er, im örtlichem Jugendsinfonieorchester zu spielen und war sofort begeistert vom Orchesterspiel. Während seiner Schulzeit spielte er in mehreren niederländischen Sinfonieorchestern und auch bei internationalen Projektorchestern in Deutschland und Großbritannien.

Während seines Studiums spielte er im NJO, dem Nationalen Jugendorchester der Niederlande. Ende 2019 bis Anfang 2022 war er Akademist bei den Düsseldorfer Symphonikern. Seit Anfang 2022 ist Alrik Botter Solohornist des Philharmonischen Orchesters Hagen.

# David Fray



David Fray, gefeiert für seine Interpretationen von Johann Sebastian Bach bis Pierre Boulez, tritt in den renommiertesten Konzertsälen der Welt mit Klavierabenden, sinfonischen Werken und Kammermusik auf. Dabei arbeitet er zusammen mit führenden Dirigent\*innen, darunter Marin Alsop, Semyon Bychkov, Christoph Eschenbach, Paavo Järvi, Kurt Masur, Riccardo Muti, Yannick Nézet-Séguin, Esa-Pekka Salonen und Jaap van Zweden. Regelmäßig konzertiert er mit Orchestern wie dem Orchestre de Paris, Orchestre de l'Opéra National de Paris, Orchestre National du Capitole de Toulouse, Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, Concertgebouw-Orchester Amsterdam, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Los Angeles Philharmonic, The Cleveland Orchestra, San Francisco Symphony Orchestra, Boston Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, New York Philharmonic, London Philharmonic, Mozarteumorchester Salzburg, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, NHK Symphony Orchestra Japan und Jerusalem Symphony.

David Fray musiziert auf bedeutenden Bühnen wie der Philharmonie de Paris, dem Théâtre des

Champs-Élysées, Wigmore Hall, Carnegie Hall, Wiener Musikverein sowie bei den BBC Proms, den Osterfestspielen Aix-en-Provence, dem Internationalen Musikfestival Prager Frühling und dem Sommers Musicaux de Gstaad.

Die Konzertsaison 2024/25 umfasste Auftritte mit dem Orchestre National de France, Orchestra Giovanile Luigi Cherubini, Orchestre National d'Auvergne, Nürnberger Symphoniker, Orchestre de Mulhouse, Hamburg Ballett, Sinfonia Rotterdam, Orchestre de Chambre de Paris, Louisville Symphony, Tucson Symphony, Savannah Philharmonic sowie der Royal Northern Sinfonia und dem Orchestre de Chambre de Lausanne als Pianist und Dirigent. Im Rezital ist er am Théâtre des Champs-Élysées in Paris und andernorts in Frankreich zu erleben sowie in Italien, Lettland, China, Taiwan, Korea und Japan. Darüber hinaus gastiert er mit der Sopranistin Cecilia Bartoli in der Schweiz, Ungarn und Polen.

David Fray ist Exklusivkünstler von Erato/Warner.

In der Spielzeit 2025/26 ist David Fray Artist in Residence des Theater Hagen.



# Marie Sophie Hauzel

Marie Sophie Hauzel, geboren am 1. Dezember 2000, erhielt bereits mit 4 Jahren ihren ersten Klavierunterricht. Mit 8 wurde sie als Jungstudentin am Mozarteum aufgenommen und war Schülerin bei Prof. Andreas Weber. Ab 2015 studierte sie parallel zur gymnasialen Ausbildung Konzertfach Klavier und war somit bei ihrer Immatrikulation mit 15 Jahren die jüngste Vollstudentin in der Universität Mozarteum Salzburg. Mit 20 Jahren schloss sie ihr Bachelorstudium dort ab.

2023 absolvierte sie ihren Master an der Musikhochschule München bei Prof. Markus Bellheim. Im Verlauf Ihres Studiums erhielt sie von international anerkannten Klavierpädagogen zusätzlichen Unterricht und Masterklassen, u. a. von Rudolf Buchbinder, Cyprien Katsaris, Lang Lang, Arnulf von Arnim, Karl Heinz Kämmerling und Andreas Groethuysen.

Als Solistin konzertiert sie mit Orchestern wie der Philharmonie Luxemburg, dem Mozarteumorchester Salzburg, der Camerata Salzburg, dem Züricher Kammerorchester, der Shenzhen Philharmonie, der Duisburger Philharmonie, dem Folkwang Orchester Essen, der Philharmonie Bad Reichenhall, der Jungen Sinfonie Berlin und dem venezolanischen Orchester El Sistema.

Sie gastierte bereits in zahlreichen Ländern Europas sowie in den USA und China. So trat sie etwa bei den Salzburger Festspielen, der Salzburger Mozartwoche, im Kissinger Sommer, dem Schleswig Holstein Festival, dem Mecklenburg Vorpommern Festival, dem Gezeitenfestival und dem Mozart Festival in Shenzhen auf, konzertierte u. a. im Wiener Konzerthaus, im Münchner Gasteig, der Philharmonie Luxemburg, in der Shenzhen Concert Hall und im National Centre for the Performing Arts in China, im Münchner Herkulesaal, der Philharmonie Essen und im Konzerthaus Dortmund. Marie ist Preisträgerin zahlreicher nationaler und internationaler Wettbewerbe: International Balys Dvarionas Competition, International Jenő Takacs Competition, Internationaler Hans von Bülow Wettbewerb, Carl Bechstein Wettbewerb und weitere.

Sie gewann zahlreiche 1. Preise mit Höchstpunktzahl bei Jugend musiziert, worauf sie Stipendiatin der Deutschen Stiftung Musikleben und der Carl Bechstein Stiftung wurde. Zusätzlich ist sie Stipendiatin der Mozart Gesellschaft Dortmund. Marie war Gast bei diversen Fernseh- und Kultursendungen wie *Stars von morgen* (ZDF) oder *Wir spielen für Österreich* (ORF).



# Ann-Kathrin Niemczyk

Die junge deutsche Sopranistin Ann-Kathrin Niemczyk begann ihre Gesangsausbildung bei Melanie Maennl, mit der sie bis heute zusammenarbeitet. Am Theater ihrer Heimatstadt Hagen war sie ab dem 15. Lebensjahr in zahlreichen Partien zu hören.

Während ihres Studiums an der Hochschule für Musik in Detmold sang sie u. a. La Contessa in *Le nozze di Figaro* und als Solistin in Beethovens 9. Sinfonie. Bereits im Alter von 21 Jahren gewann die Sopranistin mehrere 1. Preise bei internationalen Wettbewerben, darunter der Iris Adam Corradetti Concorso in Padua. Auch ist sie mehrfache Preisträgerin des Bundeswettbewerb Gesang. Darauf folgten im Jahr 2023 zunächst beim Viñas Competition gleich vier Preise und anschließend der 1. Preis sowie der Publikumspreis des Hans Gabor Belvedere Singing Competition.

Nach ihrem Studium debütierte sie im Sommer 2022 bei den Salzburger Festspielen in gleich drei Partien, u. a. als Blumenmädchen in *Parsifal* und als Alisa in *Lucia di Lammermoor*.

Von 2022 bis 2024 war die Sopranistin Mitglied im Opernstudio des Opernhauses Zürich, wo sie u. a. als Gerhilde in *Die Walküre*, 1. Dame in *Die Zauberflöte* und Cover für Tatjana in *Eugen*

*Otello* zu hören war. Nach ihrem von Publikum und Presse gefeierten Debüt als Agathe in *Der Freischütz* bei den Eutiner Festspielen im Sommer 2024 begann die Saison 2024/2025 mit ihrem Debüt an der Semperoper in Dresden als 1. Dame in der *Zauberflöte*. Gleich danach trat sie die Saison an der Metropolitan Opera New York als Mitglied des Lindemann Young Artist Development Program an, in Rahmen dessen sie u. a. in *Aida* und *Pique Dame* an der MET zu hören war.

Die Saison 2025/2026 begann konzertant in Dvořáks *Die Geisterbraut* mit dem MDR-Sinfonieorchester unter Dennis Russel Davies. Am Aalto-Theater Essen singt sie die Sopran-Hauptpartie in der deutschen Erstaufführung von *Die Fritjof-Sage* und übernimmt in der *Walküre* mit dem Sinfonieorchester Wuppertal die Helmwige. Mit dem Philharmonischen Orchester Hagen unter Sebastian Lang-Lessing debütierte sie in Strauss' *Vier letzte Lieder*. In der Saison 2026/2027 wird sie ihr Rollendebüt als Chrysothemis an der Deutschen Oper Berlin geben und dort zudem als 1. Dame in der *Zauberflöte* zu hören sein. Konzerte führten sie bereits zum Orquesta Sinfónica de Madrid und Philharmonischen Staatsorchester Mainz.

# Rodrigo Tomillo



Der spanische Dirigent Rodrigo Tomillo war von 2007 bis 2017 als 1. Koordinierter Kapellmeister am Pfalztheater Kaiserslautern tätig. Dort leitete er ein breites Repertoire von Monteverdi bis zu Uraufführungen, darunter *La Bohème*, *Rigoletto*, *Ein Maskenball*, *Das schlaue Fuchslein*, *Schwanensee*, *Dornröschen* und Prokofievs *Romeo und Julia*.

Zur Spielzeit 2017/18 wechselte Tomillo als 1. Kapellmeister und Stellvertreter des Generalmusikdirektors ans Theater Hagen. Dort dirigierte er u. a. *Simon Boccanegra*, *Aida*, *Il trovatore*, *Carmen*, *Tosca*, *Rusalka*, *Der Freischütz*, *Zar und Zimmermann* und *Il barbiere di Siviglia* sowie Ballette und Operetten wie *Cinderella*, *Giselle* und *Der Graf von Luxemburg*.

In der Spielzeit 2019/20 war er als Dirigent in Residenz am Theater Chemnitz mit *Un ballo in maschera*, *Schwanensee* und *Hänsel und Gretel* zu erleben. 2017 wurde Tomillo bei den International Opera Awards für die Wiederentdeckung der Oper *El gato montés* von Manuel Penella nominiert.

Gastdirigate führten ihn u. a. an die Opernhäuser in Mainz, Innsbruck, Passau, Flensburg und Schwerin sowie zu Orchestern wie der

Baltischen Philharmonie Gdańsk, der Polnischen Kammerphilharmonie Sopot, dem Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, dem Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, dem Orquesta de Valencia und der Südwestfälischen Philharmonie.

Darüber hinaus war er bei renommierten Festivals wie dem Musikfestival Saar, Sopot Classic (Polen), dem Gstaad Menuhin Festival (Schweiz) und dem BoludaFest (Spanien) zu Gast. Er arbeitete mit international gefeierten Solist\*innen wie Elisabeth Leonskaja, Aimi Kobayashi, Alexander Krichel, Akiko Suwanai, Michael Barenboim, Julian Steckel, Matthias Höfs und Peter Bruns zusammen.

Seine künstlerische Bandbreite reicht von Alter bis Neuer Musik. Dies zeigt sich sowohl in seiner Zusammenarbeit mit Bernhard Forck als auch in seiner engen Verbindung zu Krzysztof Penderecki, dessen Kompositionswettbewerb er in Polen regelmäßig dirigierte.

Zum Wintersemester 2025 übernahm Rodrigo Tomillo die Professur für Musikalische Leitung in der Opernabteilung der Folkwang Universität der Künste.

# Sebastian Lang-Lessing



Der aus Gelsenkirchen stammende Sebastian Lang-Lessing gehört zu den herausragenden und vielseitigsten Dirigenten seiner Generation und hat weltweit eine große Karriere an Opernhäusern und in Konzertsälen gemacht. Nach einem Studium in Hamburg und einer Assistenzzeit bei Gerd Albrecht an der Hamburgischen Staatsoper wurde er Erster Kapellmeister am Volkstheater Rostock. 1993 folgte ein Ruf an die Deutsche Oper Berlin, wo er als jüngster Dirigent fest engagiert war. Gastverpflichtungen führten ihn schon damals an große Opernhäuser in Paris, Bordeaux, Stockholm, Oslo, Kopenhagen, Houston und San Francisco. 1998 übernahm er die Position des Musikdirektors am Opernhaus in Nancy. Von 2004–2011 war er Chefdirigent des Tasmanian Symphony Orchestra in Australien, 2009 wurde er Musikdirektor der San Antonio Symphony. Zuletzt wirkte er von 2020–2024 als Musikdirektor der Korean National Opera (KNO) in Seoul. Neben seiner Tätigkeit als Operndirigent ist Sebastian Lang-Lessing auch im Konzertbereich weltweit gefragt und wirkte mit renommierten Orchestern und herausragenden Künstler\*innen zusammen. Seine umfangreiche

Diskografie umfasst Aufnahmen sinfonischer Werke sowie zeitgenössischer Kompositionen.

Mit seinem breiten Repertoire, seiner internationalen Erfahrung und seinem Engagement für musikalische Innovation wird er auch in Hagen neue künstlerische Akzente setzen.

# PHILHARMONISCHES ORCHESTER HAGEN

1. VIOLINEN **NN (1. Konzertmeister\*in), Ilzoo Park (2. Konzertmeisterin), Kalina Kolarova (3. Konzertmeisterin), Anna Schnappauf, Yang Zhi, Arthur Kumer (Vorspieler\*innen), Rosalind Ooppelcz, Marco Frisch, Lucjan Mikolajczyk, Werner Köhn, Natascha Akinschin, Yu-Ting Huang**

2. VIOLINEN **Evgeny Selitsky (Stimmführer), Magdalena Róžańska (stellvertretende Stimmführerin), Yuliia Honcharova (Vorspielerin), Ines Collmer, Barbara Wanner, Katharina Eckert, Nagisa Otsuka-Sandoz, Rudina Gjergjndreaj, Teresé Pletkutė-Dong, Hatsune Moriuchi, Shiyang Yang**

BRATSCHEN **Aleksandar Jordanovski (Solo-Bratschist), Ursina Staub (stellvertretende Solo-Bratschistin), Min Jeong Kang (Vorspielerin), Iris Reeder, Olga Adams-Rovner, Axel Kühne, Chaewon Lim**

VIOLONCELLI **Yan Vaigot (Solo-Cellist), Yumin Lee (stellvertretende Solo-Cellistin), Kerstin Warwel (Vorspielerin), Isabel Martin, Hyejun Byun, Katrin Geelvink**

KONTRABÄSSE **Grzegorz Jandulski (Solo-Kontrabassist), Samuel Lee (stellvertretender Solo-Kontrabassist), Hubert Otten (Vorspieler)**

FLÖTEN **Fedor Kalashnov (Solo-Flötist), Annette Kern (stellvertretende Solo-Flötistin), Isabell Winkelmann, Eunhyun Chu**

OBOEN **Fanny Kloevekorner (Solo-Oboistin), Rebecca Bröckel (stellvertretende Solo-Oboistin), Almut Jungmann**

KLARINETTEN **Jonas Morkunas (Solo-Klarinetist), Yuria Otaki (Solo-Klarinetistin), Jaume Cerdà-Martí**

FAGOTTE **Vasco Teixeira (Solo-Fagottist), Mario Krause (stellvertretender Solo-Fagottist), Celine Camarassa Castelló**

HÖRNER **Alrik Botter (Solo-Hornist), Kathrin Szasz (stellvertretende Solo-Hornistin), Ermir Qirici, Ai Sakamoto-Song, Calen Linke**

TROMPETEN **Mátyás Regyep (Solo-Trompeter), Jan Esch (stellvertretender Solo-Trompeter), Andreas Sichler, Alex Friedemann**

POSAUNEN **Gerd Schnackenberg (Solo-Posaunist), Daniel Seemann (stellvertretender Solo-Posaunist), Martin Kraus**

TUBA **Eduardo Torres Miñana**

PAUKE/SCHLAGZEUG **Andrea Toselli (Solo-Paukist), Timo Erdmann (stellvertretender Solo-Paukist), Heiko Schäfer (Solo-Schlagzeuger)**

HARFEN **Ute Blaumer, Simone Seiler-Corbett (Solo-Harfenistinnen)**

GENERALMUSIKDIREKTOR **Sebastian Lang-Lessing**

ORCHESTERDIREKTOR **Sebastian Foron**

KONZERTDRAMATURG **Jakob Robert Schepers**

VERMITTLUNG ORCHESTER **Miriam Michel**

ORCHESTERDISPONENT **Viktor Maletych**

ORCHESTERBÜRO **Bianca Hilken**

ORCHESTERWARTE **Christian Daume, Leszek Januszewski, Peter Lauterbach**

# IMPRESSUM

**Theater Hagen gGmbH**

**www.theaterhagen.de**

INTENDANT **Søren Schuhmacher**

GENERALMUSIKDIREKTOR **Sebastian Lang-Lessing**

GESCHÄFTSFÜHRER **Dr. Thomas Brauers**

SPIELZEIT **2025/26**

## **5.–8. Sinfoniekonzert**

REDAKTION **Jakob Robert Schepers**

GRAFISCHES KONZEPT UND DESIGN **Philipp Baier**

TEXTNACHWEISE **Die Artikel und Interviews sind Originalbeiträge von Jakob Robert Schepers für dieses Programmheft.**

BILDNACHWEISE **S. 3: Porträt Jean-Philippe Rameaus, Heinrich Eduard Winter nach Guillaume Philippe Benoist, 1815, Wikimedia Commons. S. 5: Porträt Johann Sebastian Bachs, Elias Gottlob Haussmann, 1746, Wikimedia Commons. S. 7: Porträt Emilie Mayers, Autor\*in und Jahr unbekannt, Wikimedia Commons. S. 9: Porträt Wolfgang Amadeus Mozarts, Joseph Lange, 1782/83, Wikimedia Commons. S. 12: Fotografie William Grant Stills, Carl Van Vechten, 12.03.1949, Restaurierung Adam Cuerden, Wikimedia Commons. S. 15 links: Fotografie von Florence Price, George Nelidoff, ca. 1940, Wikimedia Commons. S. 15 rechts: Verbotsschild aus der Zeit der ‚Rassentrennung‘ im National Civil Rights Museum Memphis, TN; Adam Jones, PhD; 2012, Wikimedia Commons. S. 16: Dean Dixon im Studio des Ungarischen Rundfunks, FOTO:FORTEPAN / Zoltán Szalay, 1962, Wikimedia Commons. S. 19: Fotografie Antonín Dvořáks, Autor\*in unbekannt, vor 1901, Wikimedia Commons. S. 21: Fotografie von Angela Davis, Oregon State University, 01.04.2019, Wikimedia Commons. S. 25: Fotografie von Grażyna Bacewicz, Autor\*in unbekannt, 1939, Narodowe Archiwum Cyfrowe. S. 27: *Bildnis Richard Strauss*, Max Liebermann, 1918, Wikimedia Commons. S. 29: Fotografie Pjotr Tschaikowskis, Bain News Service, Jahr unbekannt, Wikimedia Commons. S. 33: Porträt Joseph Haydns, Christian Ludwig Seehas, 1785, Wikimedia Commons. S. 35: Fotografie von Richard Strauss, Bain News Service, 1900?, Wikimedia Commons. S. 36: Richard Strauss, NS-Kulturfunktionär Heinz Drewes und Joseph Goebbels bei den Reichskulturtagen in Düsseldorf, Autor\*in unbekannt, 1938, Wikimedia Commons. S.38: Rebecca Saunders © Astrid Ackermann. S. 40: Posthumes Porträt Wolfgang Amadeus Mozarts, Barbara Krafft, 1819, Wikimedia Commons. S. 48: Alrik Botter © Leszek Januszewski. S. 49: David Fray © Jean-Baptiste Millot. S. 23, 50: Marie Sophie Hauzel © Markus Schmuck. S. 51: Ann-Kathrin Niemczyk © Sarah Maria Langner. S. 52: Rodrigo Tomillo © Luis Castilla. S. 53: Sebastian Lang-Lessing © Leszek Januszewski.**

DRUCK **VD Vereinte Druckwerke GmbH, Neuss**

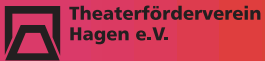
REDAKTIONSSCHLUSS **16. Februar 2026**

**Urheber\*innen, die nicht erreicht werden konnten, bitten wir um Benachrichtigung.**

**Aus rechtlichen Gründen sind Ton- und/oder Bildaufnahmen unserer Aufführungen nicht gestattet.**



[theaterhagen.de](http://theaterhagen.de)



**Theaterförderverein  
Hagen e.V.**

Deutschen  
Stiftung  
Musikleben.



**Orchesterzentrum | NRW**

Eine gemeinsame Einrichtung der Musikhochschulen NRW

Die Deutsche Theater- und  
Orchesterlandschaft wurde  
2016 in das bundesweite  
Verzeichnis des Immateriellen  
Kulturverbes aufgenommen.



**Immaterielles  
Kulturerbe**

Wissen, Können, Weitergeben.



**WDR 3**

Kulturpartner  
Theater Hagen

Ministerium für  
Kultur und Wissenschaft  
des Landes Nordrhein-Westfalen

