

1-4. Sinfonie Konzert



**Spielzeit
2026/27**

TANGOFONUS VERSUS JUPITER

SCHUMANN-ZYKLUS

Im Thale blüht der Frühling auf!
Herbststimmung

BILDER EINER AUSSTELLUNG

Musikalische Malerei

WAGNER-GALA

Winterstürme wichen dem Wonnemond

theater
orchester hagen



Sebastian Lang-Lessing

Vorwort

von Sebastian Lang-Lessing

Liebes Konzertpublikum, liebe Freunde des Philharmonischen Orchesters, ich freue mich sehr, Sie zu meiner zweiten Saison als Generalmusikdirektor in Hagen begrüßen zu dürfen. Diese Saison trägt eine ganz persönliche Handschrift. Zum einen, weil ich Künstlerinnen und Künstler nach Hagen einlade, mit denen mich eine lange musikalische Freundschaft verbindet. Zum anderen, weil wir uns intensiv einem Komponisten widmen, der mir besonders am Herzen liegt: Robert Schumann.

Schumann wurde als wichtigster Nachfolger Beethovens auf dem Gebiet der Sinfonie lange verkannt. Dabei hat kaum ein anderer Komponist den Orchesterklang und die Sinfonik der Romantik so nachhaltig und radikal geprägt. Es ist mir deshalb ein besonderes Anliegen, seine vier Sinfonien in kompakter Folge mit dem Philharmonischen Orchester Hagen aufzuführen. Gerade hier in Hagen besitzt dieser Zyklus eine besondere Bedeutung: Das Lokalkolorit der „Rheinischen“ macht ihre Aufführung zu einem idealen musikalischen Heimspiel. Und auch die historische Besetzung von Schumanns Orchester entspricht in vielem der Größe unseres Orchesters. Wir können uns dadurch intensiv mit seinem Klangideal auseinandersetzen – und zugleich unsere eigene, unverwechselbare Klangidentität weiterentwickeln. Ich lade Sie herzlich ein, diesen Zyklus vollständig mit uns zu erleben.

Mit Frank Peter Zimmermann begrüßen wir einen der bedeutendsten Geiger seiner Generation – und zugleich einen Künstler, der wie ich ein Kind des Ruhrgebiets ist und immer wieder gerne nach Hagen zurückkehrt. Er wird uns das selten gespielte Violinkonzert von William Walton präsentieren. Auch bei Mussorgskis *Bilder einer Ausstellung* erwartet Sie eine kleine Besonderheit: Wir spielen das Werk in einer vollständigen Fassung,

einschließlich der Promenade, die in Ravels berühmter Orchestrierung fehlt. Oliver Gruhn hat diese Passagen im Geiste Ravels für Orchester eingerichtet.

Im Januar widmen wir uns in einer Gala dem Komponisten, der dem Musiktheater eine neue Form von Sinfonik verliehen hat: Richard Wagner. Gemeinsam mit Mitgliedern des Opernensembles des Theater Hagen präsentieren wir Auszüge aus dem *Ring des Nibelungen* – seinem *opus summum*, und vielleicht einem der größten Opernwerke überhaupt.

Unser Artist in Residence und mein langjähriger Freund Detlev Glanert tritt ebenfalls als kongenialer Orchestrator in Erscheinung. Seine Bearbeitung von Fanny Mendelssohns Klavierzyklus *Das Jahr* eröffnet uns eine faszinierende sinfonische Welt und lässt erahnen, welche orchestrale Kraft in Felix Mendelssohns außergewöhnlich begabter Schwester schlummerte.

Bereits in unserem ersten Konzert erwarten Sie gleich zwei Uraufführungen. Der argentinische Bandoneonist und Komponist JP Jofre, musikalischer Erbe der großen Tango-Tradition Astor Piazzollas, präsentiert als Solist sein zweites Bandoneonkonzert *Tangofonius* – Musik voller Feuer, die den Tango unmittelbar in den Orchesterklang trägt. Detlev Glanerts humorvolle und äußerst eingängige Sinfonia eröffnet den Abend. Für Hamburg komponiert, schenkt sie uns zusätzlich ein neues Menuett ganz im Geiste des „Papa Haydn“ – eine kleine musikalische Kostbarkeit, die wir gemeinsam aus der Taufe heben. Den krönenden Abschluss bildet Mozarts *Jupiter-Sinfonie*, der Gipfel und zugleich die Vollendung seines sinfonischen Schaffens. Mit ihrer expressiven Kraft, Brillanz und ungeheuren Energie weist sie weit über ihre Zeit hinaus.

Ich freue mich darauf, diese Musik mit Ihnen zu teilen – mit Neugier, Leidenschaft und der Überzeugung, dass jedes Konzert mehr ist als eine Aufführung: ein Erlebnis, das noch lange nachklingt und uns immer ein wenig verändert.

Ihr
Sebastian Lang-Lessing



Detlev Glanert

Detlev Glanert

Composer in Residence

„Kompositorische Disziplin und dramatische Expressivität, strenge musikalische Formen und assoziative Bildhaftigkeit bilden in Glanerts Musik eine Einheit.“ (Klaus Angermann)

Detlev Glanert zählt heute zu den meistgespielten lebenden Komponisten in Deutschland. Seine Opern-, Orchester- und Kammermusik offenbart sein Gespür für eine besonders lyrische musikalische Sprache und eine Verbundenheit mit der romantischen Tradition, die aus einem zeitgenössischen Blickwinkel neu beleuchtet wird.

Glanert studierte Komposition bei Diether de la Motte, Hans Werner Henze sowie Oliver Knussen. Als Künstlerischer Direktor leitete er das „Istituto di Musica“ und das „Cantiere Internazionale d'Arte“ in Montepulciano. Er hielt Vorträge und leitete Kompositionsklassen u. a. in Aspen, Genua, Montepulciano, Melbourne, Jakarta und Sapporo. 1992/93 war er Stipendiat der Deutschen Akademie Villa Massimo in Rom, 2003 Composer in Residence am Nationaltheater Mannheim sowie 2005 beim Pacific Music Festival in Sapporo. Von 2011 bis 2017 war er dem Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam als Hauskomponist verbunden.

Glanerts 13 Musiktheaterstücke erlebten zahlreiche Produktionen weltweit und erhielten renommierte Preise. Zudem schuf er bislang u. a. drei Sinfonien, Solokonzerte für Klavier, Klavierduo, Violine und Tuba, zahlreiche Orchesterstücke sowie viele kammermusikalische Werke. Zu den Dirigent*innen seiner Musik zählen Marin Alsop, Stefan Asbury, Martyn Brabbins, Semyon Bychkov, Stéphane Denève, Iván Fischer, Oliver Knussen, Sebastian Lang-Lessing, Jun Märkl, Andrew Manze, Kent Nagano, David Robertson, Donald Runnicles, Markus Stenz und Christian Thielemann.

In der Spielzeit 2026/27 ist Detlev Glanert Composer in Residence des Theater Hagen.

1. Sinfoniekonzert

TANGOFONUS VERSUS JUPITER

Di. 22. September 2026, 19:30 Uhr, Theater Hagen, Großes Haus

Detlev Glanert (*1960)

Sinfonia

Fassung mit Menuett (Uraufführung)

1. Introduzione – Allegro con spirito
2. Canzonetta
3. Menuett (ad libitum)
4. Presto

JP Jofre (*1983)

Tangofonus

Konzert für Bandoneon und Orchester (Uraufführung)

1. Allegro
2. Adagio *Die fünfte Jahreszeit*
3. Allegro – Presto

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

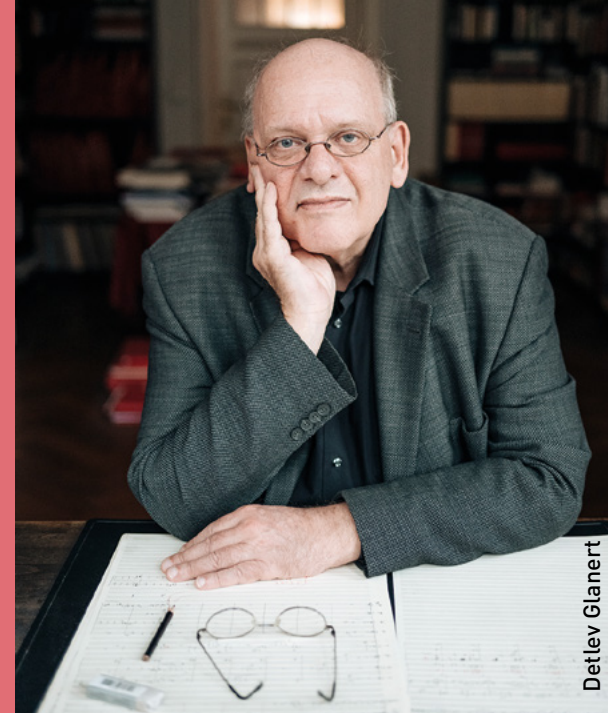
Sinfonie Nr. 41 C-Dur KV 551 „Jupiter“

1. Allegro vivace
2. Andante cantabile
3. Menuetto: Allegretto
4. Molto allegro

BANDONEON **JP Jofre**

DIRECTOR **Sebastian Lang-Lessing**
Philharmonisches Orchester Hagen

18:45 Uhr Einführung im Theatercafé



Detlev Glanert

Erhabene Leidenschaft

Werke von Detlev Glanert, JP Jofre und Wolfgang Amadeus Mozart

von Jeanne Julie Schepers

In der Spielzeit 2026/27 ist der international renommierte Komponist **Detlev Glanert** Composer in Residence des Philharmonischen Orchesters Hagen – und schließt damit an seine Zeit als Komponist für Hagen vor gut 15 Jahren an. In insgesamt fünf Sinfoniekonzerten werden seine Werke erklingen. Zur Saisoneroöffnung beginnen wir mit der Uraufführung seiner vervollständigten Sinfonia. Doch was ist eine ‚Sinfonia‘ eigentlich? Als ‚Sinfonie‘, lateinisch ‚sinfonia‘ bezeichnete man in Antike und Mittelalter die Intervalle Quarte, Quinte und Oktave; verschiedene Musikinstrumente; harmonisches Zusammenklingen; sowie Musik und Gesang allgemein. Giovanni Gabrielis *Sacrae symphoniae* (1597) verwenden den Begriff erstmals für instrumentale und vokale geistliche Werke als übergreifende Gattungsbezeichnung. In der Renaissance fielen zunehmend instrumentale Vorspiele und Ritornelle aus Opern wie die Claudio Monteverdis (1567–1643) unter den Begriff Sinfonia, aber auch Triosonaten wurden bis 1700 so bezeichnet. Aus der Triosonatenform und der neapolitanischen Opernsinfonia, vergleichbar mit der französischen Ouvertüre, entwickelte sich mit der Zeit ein festes, dreisätziges Schema. Aus diesem ging in der sogenannten Vorklassik, der Epoche der „musikalischen Anthropologie“

(Arne Stollberg), die dreisätzige Sinfonie hervor, welche in der Wiener Klassik um Joseph Haydn zur Viersätzigkeit ausgebaut wurde. Detlev Glanerts Sinfonia entstand als Auftragswerk des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg für die Konzertreihe ZeitSpiel, die Brücken zwischen alten und neuen Werken schlagen möchte. Als eine solche „stilistische Brücke“ und als „Gelenk“ zwischen Joseph Haydns Sinfonie *La Passione* und der *Abschiedssinfonie* konzipierte Glanert seine Neukomposition, die am 21. Dezember 2025 unter Omer Meir Wellber ihre Uraufführung in der Elbphilharmonie erlebte.

Beruft sich Glanerts Titel auf Vorbilder, die vor den Barock zurückreichen, so ist seine Komposition in Besetzung und Aufbau klassisch konzipiert:

Die Sinfonia sieht eine Flöte, zwei Oboen, ein Fagott, zwei Hörner, zwei Trompeten sowie Streicher vor und folgt der seit Haydn etablierten Reihenfolge aus raumgreifendem ersten Satz, langsamem zweiten, Tanzsatz an dritter Stelle und schnellem Schlusssatz. Allerdings erblickte das Werk noch dreisätzig das Licht der Welt: Das neu geschaffene Menuett, der dritte Satz, erlebt in diesem Konzert seine Uraufführung. Zur Frage, wie man zeitgenössische Musik im

Dialog mit vorangegangenen Epochen komponiert, erzählte Detlev Glanert dem Philharmonischen Staatsorchester Hamburg: „Musikalische Maskierungen, Aneignungen, Allusionen habe ich schon öfter lustvoll unternommen: mit Brahms, Schubert, Isaac, Liszt, Mahler beispielsweise. Dabei ist es keine Imitation, sondern das experimentelle Versetzen der eigenen Persönlichkeit in andere Strukturen und Zusammenhänge, was ich als erfrischend empfinde. Es ist eine Art maskiertes Zweitleben, in dem man viele unglaubliche Erfahrungen machen kann. Ich bin und bleibe ein Kind meiner Zeit, aber ich möchte einen Bogen zu Haydn schlagen, sein Denken auf mich und uns übertragen. Ich habe mir dabei mehr seine Kompositionstechniken angeeignet, weniger seinen Stil (wie Prokofjew das [in seiner *Symphonie classique*] getan hat). Es reizt mich außerordentlich, seine Gedankengänge und Bedingtheiten kompositorisch nachzuvollziehen, aber auf meine Weise.“

Der ausladende Kopfsatz beginnt mit einer langsamen Einleitung, auf die ein schneller *Allegro con spirito*-Hauptteil folgt. Ihm schließt sich ein sangbarer langsamer zweiter Satz an, *Canzonetta* überschrieben. Etwas schneller folgt der neu entstandene *Menuett*-Satz, gebremst durch das zugehörige *Trio*. Klassisch beschließt ein schnelles Kehrausfinale *Presto* die Sinfonia.



JP Jofre

JP Jofre – bürgerlich Juan Pablo Jofre Romarión – stammt aus der argentinischen Stadt San Juan. Seine musikalische Karriere begann er als Schlagzeuger, er spielte in einer Heavy Metal Band und entwickelte sich schnell zum Multiinstrumentalisten. Als sein Onkel ihm mit 17 die Musik Astor Piazzollas vorstellte, verliebte sich der junge Mann schlagartig ins Bandoneon. Nach autodidaktischer Beschäftigung wurde Jofre Schüler der Bandoneonmeister Daniel Binelli und Julio Pane, die zuvor eng mit Piazzolla zusammenarbeiteten. Anfang der Zweitausender zog Jofre in die USA und ist dort seitdem als Bandoneonist und Komponist tätig. Seine Werke bewegen sich zwischen Tango, Jazz und klassischer Musik. Ein früheres Bandoneonkonzert brachte er 2014 in San Jose, Kalifornien zur Uraufführung. Die Aufnahme seines Doppelkonzerts für Klarinette und Bandoneon mit Klarinettistin Seunghee Lee und dem London Symphony Orchestra wurde 2023 für einen Grammy nominiert.

Zur Uraufführung seines neuen Bandoneonkonzerts steuert JP Jofre einen eigenen Text bei:

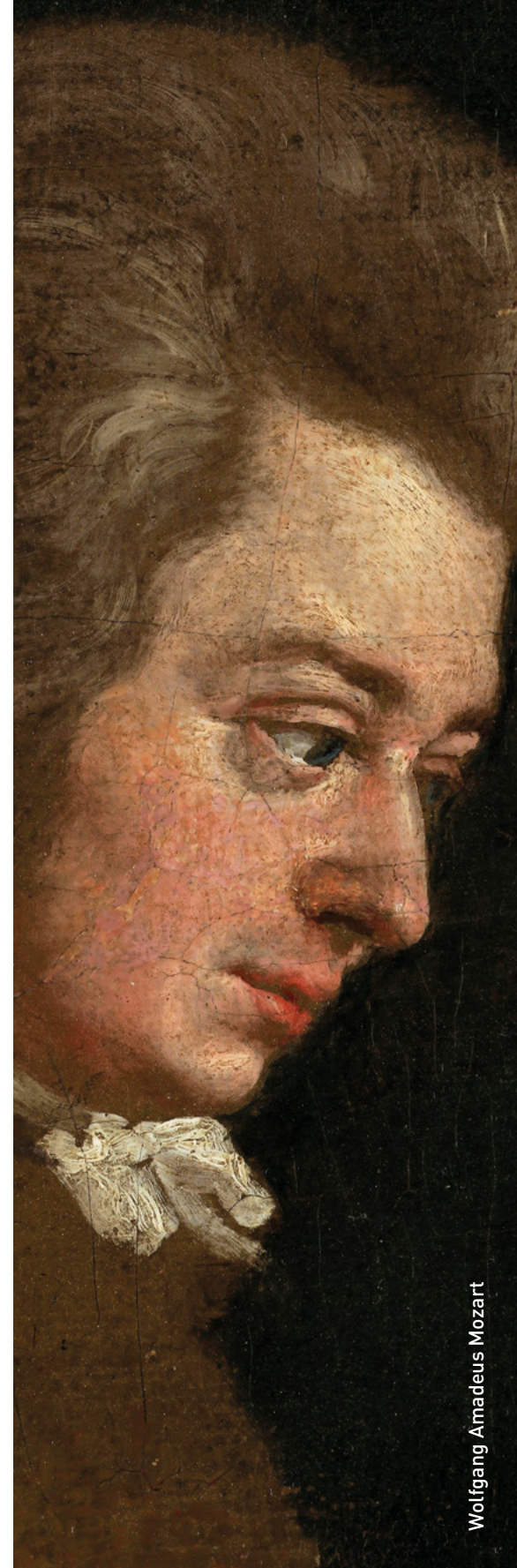
Das Konzert für Bandoneon und Orchester *Tangofonus* ist als fesselnde musikalische Reise angelegt und entstand für den großen Bandoneonkünstler Juanjo Mosalini. In drei Sätzen widmet sich das Werk dem vielseitigen Dialog zwischen Solist*in und Ensemble und überwindet dabei die Ebene der reinen Virtuosität, um eine ausdrucksstarke, kollaborative Klangwelt zu enthüllen. Tritt das Bandoneon zwar regelmäßig lyrisch hervor, so wird es doch nicht solistisch im Vordergrund ausgestellt. Stattdessen erschafft es eine fein ausbalancierte Textur, in welcher Orchester und Bandoneon sich miteinander verweben und so eine warme und evokative Klanglandschaft entstehen lassen.

Der erste Satz entfaltet sich durch ein dynamisches Zusammenspiel lebendiger, synkopierter Rhythmen und zärtlich-lyrischer Passagen, die gemeinsam Energie und emotionale Tiefe hervorbringen.

Die fünfte Jahreszeit ist der zweite Satz überschrieben. Er entstand im Auftrag von Michael Guttman und David Fung während der Coronapandemie. Seine zutiefst introspektive musikalische Sprache ist Ausdruck eines schmerzlichen-emotionalen Gefühlsspektrums zwischen Liebe, Einsamkeit und Hoffnung.

Der Finalsatz bringt das Werk zu einem strahlenden Abschluss und kombiniert dazu virtuose Brillanz mit Momenten lyrischer Intimität. Im Rahmen einer musikalischen Erzählung, die bis zuletzt Ausdrucksstärke und Sanglichkeit bewahrt, entstehen zugleich reichliche Möglichkeiten für das Bandoneon, mit technischer Meisterschaft zu glänzen.

Von Juni bis August 1788 schuf **Wolfgang Amadeus Mozart** seine letzten drei Sinfonien KV 543, 550 und 551. Ins selbe Jahr fallen zwei späte Sinfonien Joseph Haydns für Comte Claude-François-Marie Rigolety (Nr. 90 und 91), denen sich bald die *Londoner Sinfonien* (bis 1795) anschließen sollten. Gemeinsam bilden diese Werke den vorläufigen Höhepunkt der klassischen Sinfonie, bevor Ludwig van Beethoven 1800 mit seinem sinfonischen Erstling auf den Plan tritt und 1804 mit der *Eroica* das Tor zur Romantik weit aufstößt.



Wolfgang Amadeus Mozart

Lange nahm man an, Mozart habe seine letzten drei Sinfonien ohne äußeren Anlass aus einem künstlerischen Bedürfnis heraus komponiert und sie in den verbliebenen drei Jahren bis zu seinem Tod im Dezember 1791 nicht mehr zur Aufführung gebracht. Mittlerweile ist bekannt, dass er sich um Aufführungen bemühte, und die Forschung nimmt an, dass sie vermutlich zustande kamen – sei es auf Mozarts Reisen 1789 oder danach in Wien. Es liegt nahe, die Trias als Reaktion auf Haydns *Pariser Sinfonien* zu betrachten. Diese waren nicht nur musikalisch innovativ – die Kompositionsaufträge waren als solche ebenso gewinnbringend wie das anschließende Erscheinen der Stücke im Druck. Es ist durchaus denkbar, dass Mozart auf vergleichbare Verlagstantiemien hoffte.

Besondere Bedeutung wird den drei Mozart-sinfonien zudem deshalb zugeschrieben, da sie seine letzten Werke dieser Gattung sind. Daraus jedoch abzuleiten, wie es gern getan wird, dass er damit sein letztes Wort zur Sinfonik formuliert und einen mustergültigen Abschluss seines sinfonischen Schaffens konzipiert habe, muss doch als sehr bemüht gelten. Drei Jahre vergingen bis zu seinem frühen Tod im Alter von 35 Jahren – eine zu kurze Zeitspanne, um daraus zu schließen, dass er sich der Gattung nie wieder gewidmet hätte, eine zu lange Zeitspanne, um anzunehmen, er habe in Vorahnung seines Ablebens ein Schlusswerk schaffen müssen. Das romantisch gefärbte Bild des idealistischen Komponisten Mozart, der ausschließlich für sich und für die Kunst schrieb, ist bezüglich der drei Sinfonien nicht aufrechtzuerhalten.

Die Sinfonie Nr. 41 C-Dur KV 551 ist das letzte der drei Werke und trägt den Beinamen „Jupiter“. Dessen Ursprung ist unbekannt. Wenigstens seit 1819 erschien er auf Konzertprogrammen, bald auch im Druck von Bearbeitungen. 1829 notierte Vincent Novello, Gründer des bedeutenden gleichnamigen Musikverlags, der Titel „Jupiter“ stamme vom Impresario Johann Peter Salomon – eben jener Salomon, der Haydn für die *Londoner Sinfonien* nach England lockte und ihm das Libretto für *Die Schöpfung* vorschlug. Doch findet sich dieser Beiname auch in einer Bearbeitung von Haydns bereits erwähnter Sinfonie Nr. 90 und wird dort ebenfalls Salomon zugeschrieben. Kam es aufgrund der Übereinstimmung von

Tonart und Entstehungsjahr womöglich zu einer Verwechslung? Man kann in jedem Fall davon ausgehen, dass „Jupiter“ höchstwahrscheinlich eine Fremdzuschreibung ist, ein Produkt der Rezeption und nicht der Genese. Doch was gab zu diesem Namen Anlass?

Jupiter ist der höchste Gott der antiken römischen Religion und entspricht dem griechischen Zeus. Zu seinen Funktionen zählt unter anderem die des blitzeschleudernden Wettergotts. Und durchaus lassen sich im Kopfsatz der Sinfonie allenthalben schnell absteigende Streicherfiguren entdecken, die an Blitze erinnern, während sich düstere Passagen als bedrohliches Gewittergrollen des grummeligen Göttervaters auslegen lassen. Etwas abstrakter gedacht wäre da auch die Tonart C-Dur, welche oft als festlich, klar und hell beschrieben wird und damit einem Gott nicht unangemessen wäre. Gerade die strahlende Schlussfuge, ein Rückgriff auf eine barocke Form, wird dieser Zuschreibung mehr als gerecht.

Gelten Barock und Aufklärung auch als Antipoden, so entwickelten sie sich doch lange parallel und rezipierten intensiv die Antike. Über Mozarts Nähe zur Aufklärung wiederum geben seine 1791 uraufgeführte Oper *Die Zauberflöte* und sein Freimaurerium Auskunft. Der Musikwissenschaftler und Komponist Wilfrid Mellers interpretiert die letzten drei Sinfonien daher gar als Ausdruck freimaurerischen Glaubens und leitet aus der C-Dur-Tonart und der Synthese von Sonatenform und Fuge einen „Triumph des Lichts“ ab. In eine ähnliche Kerbe schlägt der Mozartexperte Marius Flothuis: Tonarten, Phrasen und Wendungen des Singspiels wirkten beinahe wie Selbstzitate, und wie aus manchen Bühnenwerken später Stücke für den Konzertsaal entstünden, so seien die drei Sinfonien „eine instrumentale Vorwegnahme des *Zauberflöte*-Märchens“. Dabei geht er so weit, von KV 551 als einer *Sarastro-Sinfonie* zu sprechen. Der Kopfsatz *Allegro vivace* beginnt ohne langsame Einleitung und präsentiert das Hauptthema im Stile eines heroischen, aufsteigenden Ouvertürenanfangs, der die Tonart C-Dur etabliert und dem ein sentimentales Streichermotiv direkt gegenübergestellt wird. Das Hauptthema erinnert dabei an die Ouvertüre zu

La clemenza di Tito (1791) und den Auftritt des Grafen in *Le nozze di Figaro* (1786). Bald wandelt es sich zum flotten Marsch und führt in eine variierte Wiederholung. Dann erst folgt das kontrastierende lyrische Seitenthema, welches auch das sentimentale Motiv des Beginns mit einbezieht.

Doch nach einer Generalpause schließt sich ein hochdramatischer c-Moll-Abschnitt an (Gewittergrollen?), der vom selben Motiv abgelöst wird. Es folgt ein tänzerisches Zitat aus der Buffo-Arie „Un bacio di mano“ KV 541 aus dem Entstehungsjahr 1788, dem auch in der Durchführung großes Gewicht zukommt. Auffällig ist der verlängerte Moll-Einbruch in der Reprise, doch die heitere Buffo-Arie beschließt sie mit einer festlichen Fanfare.

Nach dem energischen Kopfsatz stellt die an Bach erinnernde französische Sarabande des langsamen Satzes einen Ruhepol im 3/4-Takt dar, der nur kurzzeitig dramatisch verschattet wird. Die Schlussgruppe seines Hauptthemas erinnert das erste Finale des *Figaro*, wenn der eifersüchtige Graf einen Liebhaber vermutet und ihm an die Gurgel springen möchte, dann aber nur die Zofe Susanna entdeckt, die ihn ironisch zum Mord auffordert („Il brando prendete, il paggio uccidete“). In den ersten Takten klingt im Bass bereits der Hauptgedanke des Finalsatzes an, die Harmonik verweist auf *Die Zauberflöte*.

Das *Allegretto* überschriebene *Menuett*, ebenfalls im 3/4-Takt, erinnert an einen Ländler und weist Parallelen zum Kopf- und Menuett-Satz der g-Moll-Sinfonie KV 550 auf. Der fröhliche Charakter eines typischen Allegrettos stellt sich durch chromatische Reibungen, ausführliche Kontrapunktik und die ungewöhnliche Instrumentierung nicht ein. Im *Trio* klingt das Thema des Finales erneut an, diesmal in den Bläsern. Das Hauptthema des *Finale. Allegro molto* ist ein gregorianischer Choral auf den Tönen c-d-f-e, der sich bis zu Thomas von Aquin zurückverfolgen lässt und von Mozart mehrfach verwendet wurde, etwa in seinen Sinfonien KV 16 (1764) und KV 319 (1779) sowie in der Feuer- und Wasserprobe der *Zauberflöte*. Auch im kontrapunktischen Finale von Joseph Haydns Sinfonie Nr. 13 (1763) bildet er den Kopf des Hauptthemas. Zudem findet er sich, weniger prominent, bei Palestrina, Scarlatti, Händel, Bach und heute unbekannten Komponist*innen

wie Johann Jakob Froberger und Johann Joseph Fux. Mit Sicherheit studierte Wolfgang Amadeus Mozart Michael Haydns Sinfonie Nr. 28 C-Dur, die ebenfalls in einer Fuge endet und im *Jupiter*-Finale kurz anklingt sowie die Sinfonie Nr. 23 des jüngeren Haydn-Bruders, die aufgrund eines von ihm notierten Fragments der Fuge fälschlicherweise Mozart zugeschrieben wurde. Und Michael Haydns Sinfonie Nr. 39, die kurz vor der *Jupiter-Sinfonie* entstand, weist neben einem finalen Fugato noch weitere Parallelen auf.

Der Einfluss der Haydn-Brüder auf diesen Satz ist also schwer von der Hand zu weisen. Völlig neuartig ist, wie Mozart in diesem Satz Sonatenform und Fugentechnik, Homophonie und Polyphonie miteinander verbindet. Neben dem Hauptthema führt er ganze vier weitere Themen ein, die er gemäß des Sonatensatzes einzeln oder gemeinsam verarbeitet und schließlich in ein majestätisches Fugato münden lässt.



Venus und Merkur präsentieren Jupiter ihren Sohn Anteros,
Paolo Veronese (1528 – 1588)

2a. Sinfoniekonzert

SCHUMANN-ZYKLUS I

Im Thale blüht der Frühling auf!

Di. 27. Oktober 2026, 19:30 Uhr

Stadthalle Hagen

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847)

Konzertouvertüre *Die Hebriden* op. 26 MWV P 7

Robert Schumann (1810–1856)

Sinfonie Nr. 1 B-Dur op. 38 „Frühling“

1. Andante un poco maestoso – Allegro molto vivace
2. Larghetto
3. Scherzo: Molto vivace
4. Allegro animato e grazioso

Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 97 „Rheinische“

1. Lebhaft
2. Scherzo: Sehr mäßig
3. Nicht schnell
4. Feierlich
5. Lebhaft

DIRIGENT **Sebastian Lang-Lessing**

Philharmonisches Orchester Hagen

18:45 Uhr Einführung im Kleinen Saal

2b. Sinfoniekonzert

SCHUMANN-ZYKLUS II

Herbststimmung

Sa. 7. November 2026, 19:30 Uhr

Theater Hagen, Großes Haus

Fanny Hensel (1805–1847)

Das Jahr

instrumentiert für Orchester von Detlev Glanert

Juli

August

September

Oktober

Robert Schumann (1810–1856)

Sinfonie Nr. 4 d-Moll op. 120

1. Ziemlich langsam – Lebhaft
2. Romanze: Ziemlich langsam
3. Scherzo: Lebhaft – Trio
4. Langsam – Lebhaft – Presto

Fanny Hensel (1805–1847)

Das Jahr

instrumentiert für Orchester von Detlev Glanert

November

Dezember

Robert Schumann

Sinfonie Nr. 2 C-Dur op. 61

1. Sostenuto assai – Allegro ma non troppo
2. Scherzo: Allegro vivace
3. Adagio espressivo
4. Allegro molto vivace

DIRIGENT **Sebastian Lang-Lessing**

Philharmonisches Orchester Hagen

18:45 Uhr Einführung im Theatercafé

Frühlingsdrang und Phantasma

Die Sinfonien Robert Schumanns
von Jeanne Julie Schepers

Am 8. Juni 1810 wurde Robert Schumann in Zwickau geboren. Als Mitglied der ersten Komponist*innen-Generation nach Ludwig van Beethoven stand er vor der großen Herausforderung, wie man an dessen bahnbrechende Sinfonik anschließen könne. Der Musikwissenschaftler Hans Gál brachte es auf den Punkt: „Die Geschichte der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts ließe sich auf eine Analyse konzentrieren, auf welche verschiedene Weise Beethovens Erbe von seinen Nachfolger*innen ausgelegt wurde.“

Anders jedoch als etwa der 23 Jahre jüngere Johannes Brahms, für den er sich nachhaltig und überschwänglich einsetzen sollte, versuchte sich Robert Schumann schon bald an verschiedenen, zuerst nie realisierten Sinfonien und brachte 1832 und 1833 den ersten Satz seiner g-Moll-Sinfonie in Zwickau, Schneeberg und Leipzig zur Aufführung. Einen zweiten Satz beendete er, der dritte und vierte blieben fragmentarisch. Seine erste gezählte Sinfonie gelang Schumann schließlich in seinen Dreißigern, immer das Vorbild Beethovens und Schuberts vor Augen. Einen wesentlichen Einfluss übte die *Große C-Dur-Sinfonie* des verstorbenen Schuberts aus, die er 1838 wiederentdeckte und die 1839 von Felix Mendelssohn Bartholdy uraufgeführt wurde. Nach einer Probe schrieb Robert Schumann seiner baldigen Frau Clara:

„Clara, heut war ich selig. In der Probe wurde eine Sinfonie von Franz Schubert gespielt. Wärest Du da gewesen. Die ist nicht zu beschreiben. (...) Ich war ganz glücklich und wünschte nichts, als Du wärest meine Frau und ich könnte auch solche Sinfonien schreiben.“

Dem Freund Ernst Adolf Becker berichtete er:

„Es ist das Größte, was in der Instrumentalmusik nach Beethoven geschrieben worden ist, selbst Spohr und Mendelssohn nicht ausgenommen ... Das hat mich wieder in die Füße gestachelt, nun auch bald an die Symphonie zu gehen, und bin ich erst im Frieden mit Clara vereint, so denk' ich, soll noch etwas werden.“

Robert Schumann

War 1840 Schumanns ‚Liederjahr‘, dem etwa die Zyklen *Liederkreis* op. 24 und op. 39, *Myrthen* op. 25, *Frauenliebe und -leben* op. 42 und *Dichterliebe* op. 48 entstammen, so wurde 1841 sein „Sinfonienjahr“ (Martin Demmler). Innerhalb von nur vier Tagen, vom 23. bis 26. Januar 1841, entwarf Schumann die erste Sinfonie. Am 20. Februar war die Partitur vollendet. In der erfolgreichen Uraufführung am 31. März leitete Felix Mendelssohn Bartholdy das Gewandhausorchester Leipzig – in einem Konzert von Clara Schumann, die erstmals seit ihrer Hochzeit wieder auf der Bühne stand. Zur Komposition inspirierte Robert einerseits Friedrich Rückerts *Liebesfrühling*, den Clara und er zur selben Zeit gemeinsam vertonten, sowie andererseits Adolf Böttgers *Frühlingsgedicht*, dessen letzte Zeile „Im Thale blüht der Frühling auf!“ silbengenau auf die Eröffnungsfanfare der Sinfonie passt. Ihr Beiname *Frühlingsinfonie* entstammt einem Brief Schumanns an Ernst Ferdinand Wenzel, wenngleich er im Druck auf ihn verzichtete, um eine programmatische Lesart zu vermeiden. Gleiches mag für die entfallenen Satzüberschriften gelten, die seine handschriftliche Partitur noch enthält: „Frühlingsbeginn“, „Abend“, „Frohe Gespielen“ und „Voller Frühling“. Anders als man vermuten sollte, grenzte Schumann sich stark von der Programmmusik ab und urteilte anlässlich von Berlioz’ *Symphonie fantastique* scharf: „Solche Wegweiser haben immer etwas Unwürdiges und Charlatanhaftes“. Louis Spohr berichtete er:

„Ich schrieb die Sinfonie (...) in jenem Frühlingsdrang, der den Menschen wohl bis in das höchste Alter hinauf und in jedem Jahr vom neuem überfällt. Schildern, malen wollte ich nicht; dass aber eben die Zeit, in der die Sinfonie entstand, auf ihre Gestaltung und dass sie gerade so geworden, wie sie ist, eingewirkt hat, glaube ich wohl.“

Clara Schumann beschrieb den „poetischen Hauch“ des Werks:

„Ich würde nicht fertig, zu reden von den Knöschen, dem Duft der Veilchen, den frischen grünen Blättern, den Vögeln in der Luft, was man alles in jugendlicher Kraft

leben und weben sieht.“

Für eine geplante Aufführung in Berlin gab Robert dem Dirigenten Wilhelm Taubert 1843 einige Hinweise:

„Könnten Sie Ihrem Orchester beim Spiel etwas Frühlingssehnsucht einwehen, die hatte ich nämlich dabei, als ich sie schrieb. Gleich den ersten Trompeteneinsatz möchte ich, dass er wie aus der Höhe klänge, wie ein Ruf zum Erwachen – in das Folgende der Einleitung könnte ich dann hineinlegen, wie es überall zu grünen anfängt, wohl gar ein Schmetterling auffliegt, und im Allegro, wie nach und nach alles zusammen kommt, was zum Frühling etwa gehört. Doch das sind Phantasien, die mir nach Vollendung der Arbeit ankamen; nur vom letzten Satz will ich Ihnen sagen, dass ich mir Frühlingsabschied darunter denken möchte, dass ich ihn darum nicht zu frivol genommen wünschte.“

Der erste Satz *Andante un poco maestoso* beginnt mit einer 38-taktigen Einleitung. Sie präsentiert ein Motto-Thema, die bereits erwähnte Fanfare in Trompeten und Hörnern mit Gedichtbezug. Zugleich ist es der Rhythmus der ersten beiden Takte, der den ganzen Satz bestimmt. Eine kurze Flötenpassage erinnert an besagten Schmetterling. Nach der Einleitung erscheint die Fanfare schließlich verwandelt als Hauptthema. Ihm steht ein lyrisches Seitenthema in den tiefen Holzbläsern gegenüber. In der Durchführung wird es jedoch nicht wie üblich aufgegriffen. Stattdessen verbindet diese ein neues, kantables Thema der Oboe und Klarinette mit dem Hauptthema. Anstelle motivischer Arbeit steht die Variation der Themen in wechselnder Harmonik im Vordergrund. In der Reprise kehrt nicht etwa das Hauptthema zurück: An seine Stelle tritt das Motto. Die ausgreifende Coda bringt ein neues, synkopiertes Thema hervor – ein kurzer Moment der Ruhe in einem vorwärtsstürmenden Satz. Erneut erscheint die bekannte Flötenmelodie und führt in ein Jubelfinale, das mit wuchtigen Akkordschlägen den Satz beschließt.

Der *Larghetto* überschriebene zweite Satz entspricht der dreiteiligen Liedform. Dem kantablen, schmachttenden Hauptthema stellt Schu-



mann verschiedene kleinere Motive gegenüber, von denen ein hier weniger bedeutendes sehr viel später in der dritten Sinfonie seines Freundes Johannes Brahms zum Thema des Kopfsatzes avancieren sollte. Das Hauptthema unseres *Larghetto* kehrt mehrfach in solcher Veränderung wieder, dass man zugleich von einem Variationssatz sprechen kann.

Blechstrotzend und schwergewichtig präsentiert sich das Hauptthema des *Scherzo. Molto vivace*. Kontrastiert wird es von einem tänzerisch-leichten Seitenthema. Im ersten *Trio*, welches das Thema in wechselnder Harmonik präsentiert, klingt der Kopfsatz wieder an. Auf- und absteigende Tonleitern prägen das deutlich kürzere zweite *Trio*. In der Coda lässt ein rezitativischer Abschnitt die Bewegung beinahe zum Stillstand kommen und beschließt den Satz mit ruhigen Akkordfolgen.

Mit einer kurzen rhythmischen Einleitung, die stark an den Anfang des Klavierzyklus *Carnaval* op. 9 erinnert, beginnt das finale *Allegro animato e grazioso*. Sie dient als Gegenstück zum Motto des ersten Satzes und etabliert bereits motivisches Material, das im weiteren Satzverlauf Verwendung

finden wird. Das folgende, tänzerisch-heitere Hauptthema wird seinem Titel kaum gerecht. Es ist hingegen der rhythmische Kern der Einleitung, welcher die Exposition dominiert und den Nachsatz des zweiteiligen Seitenthemas bildet. Sein Vorsatz ist ein Zitat aus *Kreisleriana* op. 16 und leitet sich hier aus der vorhergehenden Holzbläserbegleitung ab. Die Durchführung beschränkt sich auf die Verarbeitung des einleitenden Motivs. Über einen Hornruf und eine Flötenkadenz führt sie zurück zum tänzerischen Hauptthema, welches die Reprise bestimmt. Die Coda steigert das Einleitungsmotiv schließlich in einem großen Crescendo von Höhepunkt zu Höhepunkt.

Bald darauf, vom 12. April bis 8. Mai, folgte eine Sinfonietta mit dem weniger griffigen denn deskriptiven Titel Ouvertüre, Scherzo und Finale op. 52, die es nur selten auf Konzertprogramme schafft, wenngleich häufiger denn die *Zwickauer* Sinfonie. Im Anschluss, von Mai bis September, wandte Schumann sich der *Sinfonie d-Moll* zu, nach heutiger Zählung die vierte. Beide Werke erlebten ihre Uraufführung am 6. Dezember durch das Gewandhausorchester Leipzig unter Ferdinand David. Zugleich war es Claras zweites

Konzert seit ihrer Hochzeit. Gemeinsam mit Franz Liszt führte sie dessen *Hexaméron* auf und überstrahlte einer Pressekritik zufolge damit die Werke ihres Ehemanns. Sie fanden keinen Verlag und verschwanden vorläufig in der Schublade.

Nach dem Lied und der Sinfonik widmete sich Robert Schumann 1842 und 1843 der Kammermusik und mit *Das Paradies und die Peri* op. 50 dem weltlichen Oratorium. Auf diese Phase höchster Produktivität folgte die Krise. Bei den gemeinsam unternommenen Konzertreisen, auf denen Clara als Klaviervirtuosin brillierte und die das Familieneinkommen sicherten, stand Robert im Schatten seiner Frau und fühlte sich zusehends überflüssig. Zu seiner schlechten psychischen Verfassung kamen körperliche Probleme. 1844 entstand eine Vertonung der Schlusszene aus Goethes *Faust*, doch eine Umsetzung der Tragödie als Oratorium (*Szenen aus Goethes Faust* WoO 3) brach er vorerst ab. Weiteres brachte er in diesem Jahr kaum zu Papier. Die Leitung der von ihm gegründeten *Neuen Zeitschrift für Musik* gab er auf. Hoffnungen auf eine Anstellung als zweiter Dirigent des Gewandhausorchesters nach Mendelssohn Bartholdy erfüllten sich nicht. Nach einem gesundheitlichen Zusammenbruch übersiedelte die Familie nach Dresden. Doch Roberts Schaffenskrise hielt ebenso an wie sein katastrophaler Gesundheitszustand. Angstzustände, Halluzinationen, Schläfflosigkeit, Schwindel und Zittern suchten ihn heim. Erst 1846 sollte Besserung eintreten. In dieser schwierigen Zeit studierte Schumann die Musik Johann Sebastian Bachs und beschäftigte sich insbesondere mit Fugen und Kontrapunkt.

Trotz dieser schwierigen Umstände ergänzte er 1845 sein Klavierkonzert op. 54 um zwei Sätze und überarbeitete Ouvertüre, Scherzo und Finale op. 52. Ab September wagte er sich dann an seine nächste, als *zweite gezählte Sinfonie C-Dur*, abermals inspiriert durch Schuberts *Große C-Dur*. Krankheitsbedingt zog sich die Ausarbeitung beinahe bis zur Uraufführung am 5. November 1846, erneut durch Mendelssohn Bartholdy und das Gewandhausorchester. Vor einer zweiten Aufführung am 16. November kam es nochmals zu kleinen Änderungen.

In mehreren Aspekten orientierte sich Schumann für dieses Werk an Beethoven: Die thematisch-motivische Arbeit steht deutlich stärker im Vordergrund als in den anderen Sinfonien, das Material verbindet die einzelnen Sätze miteinander, ohne plakativ ausgestellt zu werden. Dramaturgisch läuft – wie in Beethovens neunter Sinfonie – alles aufs Finale zu, das zugleich einen großen Bogen zu den vorhergehenden Sätzen schlägt, und die Entwicklung von c-Moll zu C-Dur ähnelt Beethovens fünfter (5. Sinfoniekonzert). Doch auch andere Vorbilder sind deutlich zu erkennen: Die Anfangsfanfare erinnert an Haydns *Salomon*-Sinfonie, während die Kontrapunktik im zweiten und insbesondere im dritten Satz, dessen Anfang die Triosonate aus Bachs *Musikalischem Opfer* zitiert, die fruchtbare Auseinandersetzung mit dem Barockkomponisten beweist. Den Vergleich zu Mozarts letzter Sinfonie (1. Sinfoniekonzert) stellte Schumann selbst an, als er seinem Freund Johann Verhulst schrieb, die zweite sei „so 'ne rechte Jupiter.“

Seinem Schüler und späteren Biografen, dem Geiger Wilhelm Joseph von Wasielewski, teilte er mit:

„Ich skizzierte [die Sinfonie], als ich physisch noch sehr leidend war, ja ich kann wohl sagen, es war gleichsam der Widerstand des Geistes, der hier sichtbar influiert hat und durch den ich meinen Zustand zu bekämpfen suchte. Der erste Satz ist voll dieses Kampfes und in seinem Charakter sehr launenhaft, widerspenstig.“

Mit einer feierlichen ruhigen Fanfare beginnt das *Sostenuto assai* der Einleitung des ersten Satzes und stellt sogleich ein Quint-Quart-Motiv vor. Hinzu kommen ein schreitendes in den Streichern sowie in den Holzbläsern eine punktierte Figur aus den Noten d-es-a-d. Die drei Motive überlagern sich immer stärker, und über eine große Steigerung und zunehmende motivische Verdichtung führt die Einleitung in den Hauptsatz *Allegro ma non troppo*. Im weiteren Satzverlauf webt Schumann ein enges Motivgeflecht, dessen Bestandteile einerseits ihre Verarbeitung im Sinne der Sonatenhauptsatzform erleben, andererseits jedoch größtenteils schon der Einleitung entspringen:

„Schumann höhlt die Formteile der Sonatenhauptsatzform aus, setzt ihre herkömmlichen Funktionen außer Kraft, um sie (...) für eine auf Originalität und individuelle Ausformung der zentralen poetischen Ideen zielende Darstellung zu nutzen. Das gilt auch für die Verbindungen und thematischen Verweise über die Grenzen des Einzelsatzes hinaus.“
(Martin Demmler)

Das folgende *Scherzo. Allegro vivace* besitzt die Vitalität eines Perpetuum mobile, wirkt aber zugleich rastlos und nervös. Die lyrischen *Trios* dienen als kontrastierende Ruhepole. In diesem Satz finden sich, wie bei Schumann üblich, die wenigsten motivischen Verbindungen zur übrigen Sinfonie.

Das melancholische Thema des sanglichen dritten Satzes *Adagio espressivo* zitiert Bachs *Musikalisches Opfer*. Das *Adagio* ist in dreiteiliger Liedform gehalten, wobei das dreistimmige Fugato des B-Teils mit gerade einmal elf Takten Länge zu Buche schlägt. Die kurze Coda erscheint als Abgesang. Durch große Intervallschritte, imitatorische Passagen und das Fugato entsteht eine barocke Anmutung.

Eine Vorhanggeste, dem Beginn der *Eroica* nicht unähnlich, eröffnet das *Allegro molto vivace*. Ihr folgt das freudige, stark rhythmisierte Hauptthema, das an die Fanfare zu Beginn der Sinfonie erinnert. Als Seitenthema präsentiert sich das Thema des *Adagio*, welches durch das gesteigerte Tempo deutlich freundlicheren Charakter besitzt. Für einen Seitensatz wirkt es jedoch etwas zu episodisch. Zudem folgt auf diese Exposition keine Durchführung, sondern eine unerwartete Reprise des Hauptthemas – handelt es sich statt der Sonatenform um ein Rondo? Nein, denn bald erscheinen in der vermeintlichen Reprise Anzeichen einer Durchführung. An diesen Abschnitt schließt sich jedoch auch keine ‚echte‘ Reprise an, wie zu erwarten wäre – sondern ein Beethoven-Zitat, das an die Stelle des Hauptthemas tritt, wenngleich es erst später gänzlich erscheint: Der Beginn des Lieds „Nimm sie hin denn, diese Lieder“ aus dem Zyklus *An die ferne Geliebte* op. 98. Bereits in der Fantasie C-Dur op. 17 verwandte Robert das Zitat, nach eigener

Aussage als Ausdruck der Sehnsucht nach Clara, deren Vater die Verbindung der beiden zu verhindern suchte. Retrospektiv lässt es sich auch im Beginn der Sinfonie entdecken. So wird Beethovens Lied zur Klammer des ganzen Werks und bestimmt jenen finalen Abschnitt, der sich anstelle einer Coda an die Reprise mit Durchführung anschließt. Mit 300 Takten Umfang ist er dabei etwas länger als alle vorangegangenen Teile des Satzes zusammen. Schließlich verbindet das Lied sich in der Stretta mit der Fanfare des Kopfsatzes.

Die Vollendung des Klavierkonzerts, die Überarbeitung der Sinfonietta und die Komposition der zweiten Sinfonie beschließen Robert Schumanns tiefe Krise und markieren den Anfang glücklicherer, produktiverer Jahre. Von Dresden aus führte es die Schumanns knappe vier Jahre später, 1850, nach Düsseldorf. Dort trat Robert am 2. September die Nachfolge Ferdinand Hillers als Städtischer Musikdirektor an. In Windeseile schuf er sein Cellokonzert op. 129. Gleich darauf widmete er sich ab dem 7. November seiner *dritten Sinfonie Es-Dur op. 97* und schloss die Partitur bereits am 9. Dezember ab. Ihre Uraufführung erlebte sie am 5. Februar 1851 unter Leitung des Komponisten und wurde vom Düsseldorfer Publikum wie von der Presse durchweg positiv aufgenommen. „Diese Symphonie, die vielleicht hier und da ein Stück Leben widerspiegelt“, so Schumann an den Verleger Simrock, trägt den Beinamen „Rheinische“, wobei dessen Ursprung unbekannt ist. „Es mussten volkstümliche Elemente vorwalten“, berichtete der Komponist seinem späteren Biografen Wasielewski, der seinerseits eine Konzertreise des Ehepaars nach Köln und den Anblick des Kölner Doms als Inspiration ausmachte.

Ohne Einleitung oder Motto beginnt der erste Satz *Lebhaft* mit dem vorwärtsdrängenden, lebensfrohen Hauptthema, dem ein lyrisches Seitenthema gegenübersteht. Erneut steht weniger der Gegensatz der Themen im Vordergrund, sondern die Vermittlung zwischen den kontrastierenden Tonarten, während das bekannte Material in variiert Form erscheint. Das Hauptthema gewinnt im Verlauf des Satzes zunehmend an majestätischer Größe.

„Die Reprise beginnt mit einer Klangexplosion, in welcher das Anfangsthema, nun von vier Hörnern unisono vorgetragen, seine ganze Herrlichkeit erreicht, und die Coda hält noch manche Überraschung bereit. Die thematische Erfindungsgabe in der Sinfonik hat sich wahrlich bewährt.“ (Hans Gál)

Sehr mäßig folgt der zweite Satz, ein in dreiteiliger Liedform gehaltenes Scherzo mit zwei *Trios*. Es erscheint als Hybrid zwischen Ländler, dessen Tempo und Phrasenbildung es besitzt, und Menuett, dem es harmonisch entspricht.

Der dritte Satz *Nicht schnell* ist ein sangliches Intermezzo. Der Rhythmus des verhaltenen-sehnsüchtigen ersten Themas erinnert an den des Scherzos. Kontrastiert wird es von zwei weiteren Themen, wobei letzteres große Ähnlichkeiten zu Beethovens „Nimm sie hin denn, diese Lieder“ aufweist. Das Material dieser kurzen Themen wird auf immer neue Weisen kreativ miteinander kombiniert, was zugleich stets als logische Fortspinnung erscheint. So gelingt Schumann auf kleinem Raum mit wenig Mitteln Großes.

„Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Ceremonie“ war der vierte Satz *Feierlich* überschrieben, bevor Schumann auf den Zusatz verzichtete: „[Die Leute] stellen dann wenigstens keine verkehrten Vergleiche an.“ Das Thema erscheint, zunächst in Horn und Posaune, als in der Tat „feierlicher“, getragener Choral und ist kanonisch angelegt. Zugleich bilden Fagotte, tiefe Posaunen und Bässe einen Kontrapunkt. Das Thema durchläuft mehrere Fugendurchführungen, und immer wieder kommt es zu kanonischen Momenten. Das Choralthema ähnelt dabei sehr einem Motiv, das sich zu Beginn von Pergolesis *Stabat mater* und mehrfach bei Bach finden lässt (so in „Lass ihn kreuzigen“, *Matthäus-Passion*). Auch in César Francks späterer Sinfonie d-Moll taucht es auf. Im Barock war dieses Motiv eindeutig mit dem Kreuz verbunden. Zu Schumanns Zeiten mag dieser Bezug nicht mehr bekannt gewesen sein, der sakrale Charakter jedoch war zweifelsohne evident. Hartnäckig hält sich die Behauptung, die Schumanns seien bei der Erhebung des Kölner Erzbischofs zum

Kardinal anwesend und Robert dadurch zu diesem Satz inspiriert worden. Dem war nicht so, vielmehr ist ihre Anwesenheit in Düsseldorf an diesem Tag belegt.

Lebhaft präsentiert sich das Finale. In der Exposition stellt es drei Themen vor, die alle dem Hauptthema entspringen, um dann in der Durchführung ein viertes Thema zu präsentieren, das sich als Variante des Choralthemas entpuppt. Seine Verarbeitung bestimmt den ersten Teil der Durchführung, dann tritt ein fünftes Thema hinzu, das wiederum dem Scherzo entspringt. Triumphal führt sie in die Reprise, bevor Fanfaren die Coda ankündigen. Diese greift den Choral erneut auf und führt rasch in einen überschwänglich jubelnden Schluss.

„Es sollte fast 25 Jahre dauern, bis mit der ersten Sinfonie von Johannes Brahms in Deutschland ein ähnlich gewichtiges Orchesterwerk dieser Gattung komponiert werden sollte.“ (Martin Demmler)

Am 12. Dezember 1851, ein Jahr nach Abschluss der *Rheinischen*, wandte sich Schumann der Überarbeitung der zehn Jahre alten *d-Moll-Sinfonie* zu, welche er bereits am 19. Dezember abschloss. Zu dieser Zeit bezeichnete er das Werk als „Symphonistische Phantasie“ und „Phantasie für Orchester“, was er erst später zu „Symphonie“ korrigierte. Die Neufassung erfuhr ihre Uraufführung am 3. März 1853 in Düsseldorf unter Robert Schumanns Leitung und erschien im selben Jahr als vierte Sinfonie im Druck.

Johannes Brahms setzte sich später stark für die Erstfassung der Sinfonie ein und veröffentlichte sie 1891, allerdings mit Übernahmen aus der Neufassung und gegen den expliziten Wunsch Clara Schumanns. Hans Gál kritisierte Robert Schumanns überarbeitete Orchestrierung, lobte aber andere Veränderungen und trat daher für eine Mischfassung ein. Lange Zeit galten die Sinfonien allgemein als schlecht orchestriert, so dass Retuschen die Regel waren. Auch angesichts einer positiveren Beurteilung seiner Instrumentation haben sich Schumanns eigene Fassungen inklusive der Letztfassung der d-Moll-Sinfonie schließlich durchgesetzt:

„Sie ist das Werk eines inzwischen erfahrenen Orchesterkomponisten und nicht das eines müde gewordenen konservativen Routiniers, der seine ‚Jugendsünden‘ beseitigen wollte. Schumanns zweite Orchestrierung ist (...) in keiner Weise verbesserungsbedürftig.“ (Joachim Draheim)

Neben der Orchestrierung unterscheidet sich diese Zweitfassung vornehmlich durch einige gestrichene und ergänzte Wiederholungen und Feinheiten in der Notation. Auffällig ist der Austausch der italienischen Tempoangaben durch deutsche.

Mit einer Einleitung, *Ziemlich langsam*, beginnt der Kopfsatz. Ihr erster Teil wirkt düster und grüblerisch, bevor der zweite ins Hauptthema führt. *Lebhaft*, aufgewühlt, fahrig erscheint dieses, kontrastiert von einem lyrisch-milden Seitenthema und einem weiteren Thema der Schlussgruppe. Doch zu Beginn der Durchführung wird deutlich, dass die Exposition nur ein Thema besitzt und alles weitere aus ihm abgeleitet ist. Tauchen auch verschiedene Themen und Motive auf, so werden sie nicht kontrastiert. Stattdessen erscheint das Hauptthema in vielfach wechselnder Gestalt. Anstelle einer Reprise folgt direkt die Coda, die aber wiederum auch Aspekte einer Durchführung besitzt. Das Hauptthema beschließt den Satz.

Ohne Pause folgt die *Romanze*. *Ziemlich langsam*, die erneut der dreiteiligen Liedform entspricht. Im Mittelteil klingt die Einleitung des Kopfsatzes an, wodurch eine satzübergreifende Verbindung entsteht. Ursprünglich hatte Schumann eine Gitarrenbegleitung in Erwägung gezogen, diese Idee jedoch bereits in der Erstfassung wieder verworfen. Es lässt sich spekulieren, ob Gustav Mahlers Verwendung von Gitarre und Mandoline in seiner siebten Sinfonie (1905) von der Auseinandersetzung mit Schumanns vierter angeregt wurde, die er retuschierte. Die *Romanze* schließt auf der Dominante d-Moll und leitet somit in das direkt folgende d-Moll-Scherzo.

Scherzo. *Lebhaft* ist dieser dritte Satz überschrieben, und bereits in den kraftvollen, dramatischen ersten zwei Takten präsentiert er sein ganzes

Material: Es ist eine Skalenbewegung, die sich aus der Einleitung des Kopfsatzes ableitet, sich jedoch in ihrem Charakter nennenswert von dieser unterscheidet. Das Trio entspringt hingegen dem Hauptthema des ersten Satzes. Anstelle einer finalen Wiederholung des *Scherzo*-Teils tritt eine direkte Überleitung in den Finalsatz.

Dieser beginnt *Langsam*, über Streichtremolo erscheint der Themenkopf des Hauptthemas des ersten Satzes. Die Steigerung eines Crescendos wird von einer Fermate ausgegrenzt, dann beginnt das Finale *Lebhaft*. Sein Hauptthema ist eine Erweiterung des Themenkopfes, er tritt jedoch in den Hintergrund und wird in der Reprise schon nicht mehr erscheinen. Prägend sind die schweren Tutti-Akkorde und punktierten Rhythmen. Die Überleitung bringt ein neues Motiv mit markantem Oktavsprung hervor, das zwischen hohen Holzbläsern und ersten Violinen wechselt. Das Seitenthema verbindet diesen Oktavsprung mit dem punktierten Rhythmus des Hauptthemas. In der Schlussgruppe erklingt ein Ruf in den Blechbläsern, der in ähnlicher Form bereits im Kopfsatz erschien und so als weitere motivische Klammer dient. Die Durchführung beginnt mit einer kurzen Einleitung und präsentiert sich fortan als Fuge, bis in den Hörnern der Rhythmus des Hauptthemas anklingt und sie zur kontrapunktischen Begleitung degradiert. Im weiteren Verlauf der Durchführung werden das Oktavsprungmotiv und die Einleitung zur Fuge stückweise gegeneinander montiert. Schließlich setzt sich der Oktavsprung durch und leitet in die Reprise des Seitenthemas. Die Coda greift diese Fugeneinleitung erneut auf. Die Rufe der Blechbläser werden einem neuen sangbaren Motiv gegenübergestellt. Eine gewaltige Steigerung führt in ein Jubelfinale.

Mendelskinder

Fanny und Felix Mendelssohn Bartholdy

von Jeanne Julie Schepers

Fanny Mendelssohn wurde am 15. November 1805 in Hamburg geboren. Etwa drei Jahre später, am 3. Februar 1809, erblickte ihr Bruder Felix das Licht der Welt. Beide entstammten einer angesehenen jüdischen Familie, ihr Großvater war der bedeutende Philosoph Moses Mendelssohn. Nach dem Umzug in die preussische Hauptstadt Berlin ließen die Eltern ihre vier Kinder 1816 lutherisch taufen, die dabei den zweiten, christlichen Nachnamen Bartholdy annahmen.

Fanny und Felix erhielten im Elternhaus eine herausragende musikalische Bildung. Ihre Mutter Lea, ihrerseits Pianistin, erteilte ihnen ersten Musikunterricht, und sie wurden Schüler*innen des Goethe-Freunds Carl Friedrich Zelter, der die Sing-Akademie zu Berlin leitete und auch die Komponisten Giacomo Meyerbeer und Otto Nicolai unterrichtete. Verließ ihre Ausbildung lange parallel, so wurde es Fanny anders als Felix nicht gestattet, ihr Talent zum Beruf zu machen. Vater Abraham schrieb ihr 1820:

**„Die Musik wird für ihn vielleicht Beruf,
während sie für dich stets nur Zierde,
immer Bildungsmittel, Grundbaß Deines
Seins und Tuns werden kann und soll.“**

Es waren die halb-öffentlichen Sonntagsmusiken im Heim der Familie, die Fanny Anlass zum Komponieren und Auftrittsmöglichkeiten boten. 1829 brach Felix zu seiner Grand Tour durch England, Schottland und Italien auf, während Fanny Wilhelm Hensel heiratete. Als sie die Musiken 1831 in ihrem neuen Zuhause wieder aufleben ließ, agierte Fanny fortan als Impresaria, Pianistin und Dirigentin. Dabei kamen bisweilen aufwendige Werke wie Felix' Oratorium *Paulus* oder Glucks Oper *Orfeo ed Euridice* zur Aufführung. Eine Italienreise 1839 bis 1840 inspirierte eine Phase besonderer Produktivität, die unter anderem den Klavierzyklus *Das Jahr* hervorbrachte.



Fanny Mendelssohn Bartholdy



Felix Mendelssohn Bartholdy

Felix und Fanny pflegten einen regen künstlerischen Austausch und legten größten Wert auf die Meinung des Gegenübers. Vater und Bruder sperrten sich dennoch stets gegen Fannys Wunsch, ihre Werke veröffentlicht zu sehen.

Erst 1846, nach dem Tod der Eltern sowie bestärkt durch ihren Ehemann und den Freund Robert von Keudell, gab Fanny ihre Kompositionen in den Druck. Doch bereits am 14. Mai 1847 verstarb sie im Alter von nur 40 Jahren plötzlich an einem Schlaganfall, sodass ein Teil ihres Werks erst posthum erschien. Erst seit den 1980ern kommt es zu einer musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Fannys Wirken, die ihre Musik langsam auch ins Konzertleben trägt. Bis heute ist ihr Œuvre nicht vollständig veröffentlicht.

Tief getroffen vom Tod der Schwester zog Felix sich aus der Öffentlichkeit zurück, erlitt wenige Monate später mehrere Schlaganfälle und verschied am 4. November 1847. Zählen heute viele seiner Werke zum Kernrepertoire, so verschwanden sie nach seinem Tod langsam von den Konzertprogrammen. Legitime inhaltliche Kritik an seinem eher konservativen Stil vermischten sich mit verdeckten und offenen antisemitischen Angriffen. Im Nationalsozialismus wurden sein Schaffen und Gedenken aktiv unterdrückt. Seit der Nachkriegszeit kehrten manche Kompositionen ins Konzertleben zurück, während Vorurteile gegenüber seiner Person und seinem Können bis heute nachwirken.

Die *Konzertouvertüre Die Hebriden* entstand während Felix' Grand Tour durch Europa, die auch die *Schottische* und die *Italienische Sinfonie* inspirierte. 1829 reiste er mit seinem Freund Carl Klingemann nach Schottland und besuchte die Inselgruppe der Hebriden. Bereits in einem Brief vom 7. August sandte er eine Skizze der orchestrierten ersten Takte an die Familie in Berlin, welche fast unverändert ins Werk einfluss. Am folgenden Tag besuchte er schwer seekrank die Insel Staffa und die dort befindliche Fingalshöhle, später noch das Kloster auf der Insel Iona. Nach seiner Zeit in Schottland scheint Felix keine größeren Fortschritte in der Komposition gemacht zu haben, doch vielleicht existierten da bereits mehr als nur die Anfangstakte. So schrieb

Fanny am 21. August: „Deine *Hebriden* sind passabel, und die beiden Geigen sagen nicht umsonst so lange fis“, und ergänzte am 28. September: „*Die Hebriden* sind sehr schön und werden mir noch ganz besonders gefallen.“

Im September 1830 kam Felix auf seinen Entwurf zurück und gab ihm wenig später den Titel *Ouvertüre zu der einsamen Insel*. Am 16. Dezember beendete er die Arbeit während seines Romaufenthalts. 1831 spielte er diese Rom-Fassung Hector Berlioz am Klavier vor, der davon schwärmerisch in seinen Memoiren berichten sollte. Im Januar 1832 schrieb Felix jedoch Fanny aus Paris, dass er mit dem Werk unzufrieden sei und nahm es sich erneut vor. Im Mai beendete er seine Revisionen, woraufhin die London-Fassung am 14. Mai unter dem Titel *Overture of the Isles of Fingal* im Konzert der London Philharmonic Society unter Thomas Attwood erstmals erklang. Im Anschluss nahm Felix bis zum 20. Mai weitere Änderungen vor. Die erste Aufführung dieser Letztfassung dirigierte er am 10. Januar 1833 in Berlin.

Zwar erzählt die Ouvertüre keine konkrete Geschichte, sie befindet sich in ihrer plastischen Landschaftsmalerei jedoch an der Grenze zur Tondichtung. Das kraftvoll-lyrische Hauptthema evokiert die Schönheit und tief beeindruckende Atmosphäre der schottischen Hebriden. Kontrastiert wird es von einem Seitenthema, das an rollende Wellen und ungestüme See erinnert – oder wie Felix es im Pariser Brief an Fanny ausdrückte: „Thran und Möven und Laberdan“.

Auf ihrer eigenen Italienreise 1839/40 konnte sich Fanny durch die große Distanz zur Heimat stärker von ihrer Familie emanzipieren. In den dortigen Künstler*innenkreisen nahm man sie als eigenständige Musikerin wahr – ein befreiendes Erlebnis, das ihr kreatives Schaffen beflügeln sollte. Ende 1841 komponierte sie mit dem *Klavierzyklus Das Jahr* eines ihrer Hauptwerke. 12 Charakterstücke umfasst es, ein jedes schildert einen Monat musikalisch. Dabei beginnt der Januar mit einem melancholisch fallenden Motiv, das sich durch alle Sätze zieht. Beschlossen werden sie schließlich von einem finalen Epilog, einem Choralnachspiel. Vorangestellt

Verse sowie Vignetten Wilhelm Hensels ergänzen das Gesamtkunstwerk.

Als Kompositionsauftrag des Mozarteumorchesters Salzburg, des Scottish Chamber Orchestra und der Dresdner Philharmonie hat Detlev Glanert, Composer in Residence des Philharmonischen Orchesters Hagen, die dreizehn Sätze für Orchester bearbeitet. Am 15. Oktober wird diese Fassung durch Roberto González-Monjas und das Mozarteumorchester Salzburg uraufgeführt werden. Die deutsche Erstaufführung folgt am 31. Oktober durch die Dresdner Philharmonie unter Bar Avni. Schon am 7. November ist die zweite Jahreshälfte in Hagen zu erleben, während man sich in Schottland bis März 2027 gedulden muss.

Dem Monat *Juli* steht ein Zitat aus Friedrich Schillers Gedicht *Der Abend* voran: „die Fluren dürsten / Nach erquickendem Thau, der Mensch verschmachtet“. Wilhelm Hensel schuf begleitend die Vignette einer Schäferin in sommerlicher Hitze. Nicht die flirrende Luft der *Italienischen Sinfonie* von Bruder Felix begegnet uns hier; vielmehr steht das stille innere Empfinden dieser drückenden Temperaturen im Vordergrund. Und doch mag man im Bass auch bedrohliches Donnergerollen eines Sommergewitters ausmachen.

Fröhlich hingegen der *August*: „Bunt von Farben / Auf den Garben / Liegt der Kranz.“, ein Zitat aus Schillers *Lied von der Glocke*, ist ihm ebenso beigegeben wie eine Ernteszene. Feiert der freudige pastorale Marsch das Einbringen von reichlich Obst und Getreide?

Goethe gibt es im *September*: „Fließe, fließe, lieber Fluß / Nimmer werd' ich froh.“ ist ein Zitat aus seinem Gedicht *An den Mond*. Eine traurig-nachdenkliche Frau, die bedrückt einen Stock oder eine Angel in den Fluss hält, zeigt Wilhelms Vignette. Romantisch aufgewühlt und resigniert wirkt dieses Charakterstück, unterbrochen von sehnsüchtigen und melancholischen Momenten. Zugleich evoziert der Diskant das Plätschern des Wassers.

„Im Wald, im grünen Walde / Da ist ein lustiger Schall.“ zitiert Joseph von Eichendorffs Gedicht *Die Spielleute* für den Monat *Oktober*. Die Vignette

zeigt im Hintergrund einen Jäger, der ins Horn stößt, während im Vordergrund das Wild aufschreckt. Fannys Komposition erinnert an ein heiteres Jagdlied. Besonders präsent sind die für Jagdsignale typischen Hornquinten.

Ludwig Tiecks *Trauer* ist dem *November* vorangestellt: „Wie rauschen die Bäume so winterlich schon / Es fliehen die Träume des Lebens davon / Ein Klagelied schallt / Durch Hügel und Wald.“ Einen Mönch an einem Friedhofsgrab, eine Hand am Spaten, wohl versunken in Gedanken oder im stillen Gebet, zeigt die Vignette. Der Beginn der Komposition erinnert an einen düsteren Trauermarsch, bevor sie sich vom strengen Rhythmus löst und die schmerzlichen Gedanken zu schweifen beginnen. Im Mittelteil scheinen sie schließlich zu rasen, und die Tränen kennen kein Halten mehr, bevor die Stimmung ein wenig aufklart – Erinnerungen an glücklichere Tage des verstorbenen Menschen? Und wieder laufen die Tränen. Schließlich kehrt der Trauermarsch lethargisch zurück, wird jedoch von neuerlichen Tränen und Raserei vertrieben.

Engel zeigt der *Dezember* und zitiert im vorangestellten Vers Martin Luthers Weihnachtslied „Vom Himmel hoch, da komm ich her“. Nach wildem Schneetreiben erklingt dann tatsächlich der bekannte Bachchoral über Luthers Melodie in feierlichem musikalischen Gewand.



Staffa, Fingal's Cave, William Turner (1775 – 1851)

3. Sinfoniekonzert

BILDER EINER AUSSTELLUNG

Musikalische Malerei

Di. 15. Dezember 2026, 19:30 Uhr, Stadthalle Hagen

Fanny Hensel (1805 – 1847)

Das Jahr

instrumentiert für Orchester von Detlev Glanert (*1960)

Januar

Februar

März

William Walton (1902 – 1983)

Violinkonzert

1. Andante tranquillo

2. Presto capriccioso alla napolitana – Trio (Canzonetta) – Tempo I

3. Vivace

Modest Mussorgski (1839 – 1881)

Bilder einer Ausstellung

orchestriert von Maurice Ravel (1875 – 1937)

vervollständigt von Oliver Gruhn (Uraufführung)

Promenade 1

1. Gnomus

Promenade 2

2. Il vecchio castello

Promenade 3

3. Tuileries

4. Bydlo

Promenade 4

5. Ballet des poussins dans leurs coques

6. „Samuel“ Goldenberg und „Schmuyle“

Promenade 5

7. Limoges – Le Marché

8. Catacombes (Sepulcrum romanum) – Cum mortuis in lingua mortua

9. La Cabane sur des pattes de poule (Baba-Yaga)

10. La grande porte de Kiev

VIOLINE **Frank Peter Zimmermann**

DIRIGENT **Sebastian Lang-Lessing**

Philharmonisches Orchester Hagen

18:45 Uhr Einführung im Kleinen Saal

Frühlingsstürme, Liebesschmachten und musikalische Malerei

Hensel, Walton, Mussorgski

von Jeanne Julie Schepers

Fanny Hensel

Nach der zweiten Jahreshälfte im vergangenen Sinfoniekonzert erklingen im dritten die Monate Januar bis März aus Fanny Hensels Klavierzyklus *Das Jahr* in einer Orchesterfassung von Detlev Glanert. Weitere Hintergründe zur Komponistin und ihrem Werk können Sie dem Artikel *Mendelskinder* entnehmen (S. 20 ff.).

Die zweite Strophe aus Ludwig Uhlands Gedicht *Im Herbst* stellt Fanny Hensel dem *Januar* voran. „Ahnest du, o Seele, wieder / Sanfte, süße Frühlingslieder? / Sieh umher die falben Bäume! / Ach! es waren holde Träume.“ Die Vignette ihres Ehemanns zeigt eine in Gedanken oder im Traum versunkene Frauenfigur. Mit einem melancholischen fallenden Motiv beginnt dieses Charakterstück – es wird sich durch den ganzen Zyklus ziehen und die einzelnen Nummern miteinander verzahnen. Dabei zitiert es die Arie „Es ist vollbracht“ aus Johann Sebastian Bachs *Johannes-Passion*, welche diese Spielzeit szenisch auf der Bühne des Theater Hagen zu erleben sein wird. Vielfach nimmt der Januar die Themen der Folgemonate bereits vorweg und ähnelt in seiner Funktion einer Ouvertüre.

Der *Februar* ist ein flottes, tänzerisches Scherzo. Seine Inspiration scheint der venezianische oder römische Karneval zu sein, wie sowohl die Vignette als auch das Zitat aus Goethes *Faust II* vermuten lassen: „Denkt nicht, ihr seid in deutschen Grenzen / Von Teufels-, Narren- und Totentänzen; / Ein heitres Fest erwartet euch.“

„Verkündigt ihr dumpfen Glocken schon / Des Osterfestes erste Feyerstunde?“ Erneut entscheidet Hensel sich für ein *Faust*-Zitat, diesmal *Der Tragödie erster Teil*. Im *März* erwarten uns ein Präludium und Choral: Variationen über den bekannten und vielfach rezipierten mittelalterlichen Osterhymnus „Christ ist erstanden“, den so verschiedene Komponist*innen wie Martin Luther, J. S. Bach, Franz Liszt, Carl Orff oder Ottorino Respighi aufgriffen. Die Vignette zeigt eine Osterszene.

3. Sinfoniekonzert



Fanny Hensel

William Walton

William Walton entstammte einem musikalischen Elternhaus im Nordwesten Englands. Sein Vater war Chorleiter und Gesangslehrer, seine Mutter Sängerin. Im Alter von zehn Jahren wurde der junge William Chorknabe an der Christ Church Cathedral in Oxford, mit nur 16 Jahren begann er sein Studium am dortigen Christ Church College. Die kabarettartige *Façade* (1922) löste einen handfesten Konzertsandal aus und handelte dem Komponisten den Ruf eines musikalischen ‚enfant terrible‘ ein. Die Kantate *Belshazzar's Feast* (1931), seine erste Sinfonie (1936), Repräsentativmusik für die britische Krone (*Crown Imperial*, 1937; *Orb and Sceptre*, *Coronation Te Deum*, beide 1953) und seine Filmmusiken zu Shakespeare-Verfilmungen von und mit Laurence Olivier (1930er bis -50er) begründeten seine anhaltende Popularität im Vereinigten Königreich. Das Violakonzert (1929) gilt als Klassiker der Bratschenliteratur. 1951 wurde er in den Adelsstand erhoben, 1967 als vierter von bislang fünf Komponisten (nach Edward Elgar, Ralph Vaughan Williams und Benjamin Britten, vor Michael Tippett) in den exklusiven Order of Merit aufgenommen, der nie mehr als 24 lebende Mitglieder führt. Ab den 1960er Jahren bis zu seinem Tod 1983 widmete er sich vermehrt der Revision früherer Werke. In seinem Personalstil verband er modernistische Einflüsse wie die Rhythmik Strawinskys mit spätromantischer Melodik im Stil von Sibelius.

Vier Solokonzerte zählt das Gesamtwerk William Waltons: Das bekannte Violakonzert, welches im Februar 2025 mit unserem Solobratschisten Aleksandar Jordanovski zu erleben war, ein Cellokonzert, eine Sinfonia Concertante mit obligatem Klavier – und das Violinkonzert. Es entstand ab Januar 1938 als Auftragswerk des Geigenvirtuosen Jascha Heifetz und war bis Juni in den Grundzügen beendet. Zu dieser Zeit lebte Walton in Ravello an der italienischen Amalfiküste in einem Apartment, das ihm seine zwei Jahrzehnte ältere, verheiratete, aber sehr wohlhabende Liebhaberin Alice Wimborne stellte, während er sich von einem doppelten Leistenbruch erholte. Ihrer emotionalen Verbindung wird der lyrische Charakter des Stücks zugeschrieben. Der Komponisten fürchtete allerdings, dass die intime Empfindsamkeit und

der damit einhergehende Mangel an „Spektakel und Bravour“ gerade beim amerikanischen Publikum durchfallen und damit seiner Karriere schaden könne. Bald darauf wurde er von einer Tarantel gestochen. Humorvoll nahm er den Stich als Inspiration und komponierte für den zweiten Satz eine furiose Tarantella, die einen reizvollen Gegensatz zur lyrischen Stimmung schafft – so berichtete er es zumindest seinem Herausgeber Hubert Foss und gestand ein, die Idee sei: „durchaus gaga und nach dem ersten Satz von fraglicher Schicklichkeit“.

Im Mai 1939 reiste Walton zu Heifetz in die USA, um das Werk durchzusprechen und anzupassen. So gestaltete er das Finale auf dessen Wunsch hin spielerisch herausfordernder und zugleich virtuoser. Obwohl Heifetz sehr angetan war, wählte sich der Komponist des Erfolgs weiterhin unsicher. Neben der Frage mangelnder Gefälligkeit nahm er auch zur Kenntnis, dass er stilistisch nicht mehr zur Avantgarde zählte. Britisch optimistisch antizipierte der 37-Jährige in der New York Times:

„Der strahlendweiße Hoffnungsträger von heute gilt morgen schon als schwarzes Schaf. Dieser Tage ist es traurig, als Komponist alt zu werden – es sei denn, man wird alt genug, der Renaissance seines Schaffens noch gewahr zu werden. Allen empfindsamen Komponisten empfehle ich ernstlich, im Alter von 37 zu versterben. Ich weiß, dass ich die ersten Blütezeiten bereits durchschritten habe und just reif bin für die Verdammnis der Kritik.“

Der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs verhinderte, dass Walton die (im amerikanischen) Boston geplante Uraufführung leitete, da er zum britischen Zivildienst eingezogen wurde. Eine Partitur mit Heifetz' Notizen erreichte ihn erst nach Erstellen einer zweiten Kopie, denn das Transportschiff mit dem Original wurde im Atlantikkrieg versenkt. Am 7. Dezember 1939 spielten Heifetz und das von Artur Rodziński dirigierte Cleveland Orchestra in dessen Heimstatt Severance Hall die Uraufführung. Kriegsbedingt konnte Heifetz die britische Erstaufführung nicht übernehmen, die schließlich am 1. November 1941 durch Henry Holst in der Royal Albert Hall



stattfand. William Walton leitete das London Philharmonic Orchestra und klagte über die „unbeschreibliche“ Akustik: „Die Celli zu meiner Rechten und die Solovioline zu meiner Linken waren praktisch alles, was ich hörte“. Eine überarbeitete Fassung, die einen transparenteren, schlankeren Orchesterklang anstrebt, erlebte ihre Uraufführung am 17. Januar 1944 durch das Liverpool Philharmonic Orchestra unter Malcolm Sargeant in Wolverhampton. Der Solopart lag erneut bei Holst. Anders als befürchtet nahmen Kritik und Publikum das Werk durchweg positiv auf, Holst und Heifetz spielten es beide in den 1940ern ein. Zählt es auch nicht zu den größten Gassenhauern der Geigenliteratur, so hat es doch seinen festen Platz im Repertoire künstlerisch gereifter Solist*innen gefunden.

In der Form orientierte sich Walton an etablierten Vorbildern. Der erste Satz folgt frei der Sonatenhauptsatzform, der zweite ist ein Scherzo mit Trio, der dritte ein Rondofinale. Ungewöhnlich ist, dass das Finale mit etwa zwölf Minuten die Dauer des Kopfsatzes noch leicht übersteigt, während der Mittelsatz mit ungefähr sechs Minuten marginalisiert wird. Zudem ist der erste Satz, wie schon im Violakonzert, der langsamste der drei.

Das *Andante tranquillo* beginnt mit einer kürzestmöglichen, rhythmischen Orchestereinleitung, bevor die Solovioline direkt mit dem lyrisch-sehnsüchtigen Hauptthema einsetzt. Ihre Brillanz und Virtuosität steigert sich zusehends, sobald das Orchester das Tempo anzieht. Mal melancholisch, mal in dramatischen Ausbrüchen erscheint das Hauptthema in wechselnden Stimmungen. Eine auskomponierte Kadenz führt in eine kurze Reprise der Themen.

Das folgende, technisch herausfordernde *Scherzo* ist *Presto capriccioso alla napoletana* überschrieben. Prägend ist die wilde Tarantella, der ein ruhigeres Walzerthema gegenübersteht. Das Solohorn leitet in eine zarte Canzonette, die das *Trio* bildet. Dabei wechselt die Betonung ihres Themas mit jedem Erscheinen. Im erneuten *Scherzo* greifen die Celli das Hornmotiv auf, und die Solovioline beschließt den Satz mit einem frechen Pizzikato.

Das Finale *Vivace* ist ein Rondo und beginnt mit einem unwirschen Marsch in den tiefen Streichern und Holzbläsern, den die Solovioline aufgreift. Was als Einleitung gelten könnte, ist bereits das erste Thema. Kontrastiert wird es von einem schrillen zweiten und einem lyrischen dritten. Schließlich nimmt das Solo das Hauptthema des Kopfsatzes wieder auf. Eine Kadenz leitet in einen neuerlichen kurzen Marsch, den Violine und Orchester leidenschaftlich resolut beschließen.

Modest Mussorgski

Am 4. August 1873 verstarb der Maler Viktor Hartmann. Der Künstler teilte seine Bemühungen um eine ‚eigene‘ russische Kunst mit seinem Komponistenfreund Modest Mussorgski, den Hartmanns Tod tief traf: „Welch entsetzlicher Schmerz! Warum sollen Hunde und Katzen leben, und Menschen wie Hartmann müssen sterben.“ Von einer posthumen Werkschau der Kaiserlichen Kunstakademie im Frühjahr 1874 inspiriert schuf Mussorgski zu Hartmanns Andenken eine Klaviersuite auf Basis von elf Gemälden des Künstlers. Ins Auge springt die Vielsprachigkeit der Sätze: Ihre Titel sind französisch, lateinisch, polnisch, russisch, deutsch, jiddisch und italienisch. Zwischen die Vertonungen der Bilder setzte der Komponist hin und wieder *Promenaden* – als ginge man in der Ausstellung von einer Bildergruppe zur nächsten.

Nur wenige Wochen, vom 2. bis 22. Juni 1874, benötigte Mussorgski für die Komposition. Doch aus ungeklärten Gründen erschien sie zu Lebzeiten nie im Druck. Erst 1886, fünf Jahre nach dem Tod des Komponisten, gab sein Freund und Kollege Nikolai Rimski-Korsakow die Noten heraus. Dabei schlichen sich allerdings einige Fehler ein, und er nahm Eingriffe in den Notentext vor, die er später noch verstärkte. Eine erste wissenschaftliche Edition, die dies korrigierte, erschien erst 1931 in der Sowjetunion. Mussorgskis Orchestrierungen galten lange als mangelhaft. Zudem verstarb er über der unvollendeten Oper *Chowanschtschina* und wurde überhaupt ab und an nicht fertig. (Ein Problem, das im heutigen Kunstbetrieb glücklicherweise größtenteils unbekannt ist.)



Modest Mussorgski



Maurice Ravel

Rimski-Korsakow bemühte sich, das Werk seines verstorbenen Freunds zu bewahren und zur Aufführung zu bringen. Daher vervollständigte er, was fehlte, und korrigierte, was ihm falsch erschien – und verzerrte auf diese Weise Mussorgskis rauen Stil durch deutliche Glättungen. So etablierte sich etwa die Rimski-Korsakow-Fassung von *Eine Nacht auf dem kahlen Berge*, bis 1968 das Original erschien und man seine schroffe Wildheit zu schätzen lernte. Vor diesem Hintergrund sind die Bearbeitungen und Eingriffe in Mussorgskis *Bilder einer Ausstellung* zu betrachten. Es sind jene oft fehlerhaften und verfälschten Ausgaben, die späteren Orchestrierungen zugrunde lagen.

1891, zum zehnten Todestag Mussorgskis, erklang in Sankt Petersburg Michail Tuschmalows Orchesterfassung einiger Sätze aus den *Bildern*. Dem Schüler Rimskis schloss sich unter anderen 1915 der Dirigent Henry Wood an, Begründer der Londoner Proms. Zwar vertonte er alle Bilder, behielt aber nur die erste Promenade bei, arbeitete einiges um und setzte auf einen nahezu hollywoodreifen Breitwandsound. 1939 machte sich auch Leopold Stokowski ans Werk und verwandte dabei wie Wood zahlreiche Glocken, eine Orgel und ein groß besetztes Orchester. Die bekannteste Orchesterbearbeitung stammt jedoch zweifelsohne von Maurice Ravel, dicht gefolgt von der Rockband Emerson, Lake & Palmer.

Ravel zeigte sich lange fasziniert von russischer Musik. In ihr fand seine „Neugier auf Modales, Rhythmisches, und Harmonisches (...) unerschöpfliche Nahrung.“ (Vladimir Jankélévitch) In Frankreich waren russische Kompositionen seit dem Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend *en vogue*. Das Phänomen der Ballets russes tat sein Übriges. Im Juni 1913, eine Woche nach dem Skandal um Strawinskis *Le Sacre du printemps*, führten sie Mussorgskis *Chowanschtschina* in einer Bearbeitung von Igor Strawinski und Maurice Ravel auf, im Jahr darauf Rimskis *Der goldene Hahn*. Im März 1922 wurde an der Pariser Opéra Mussorgskis *Boris Godunow* wieder aufgenommen, und Ravel machte sich an seine Orchestrierung der *Bilder einer Ausstellung*. Dabei lag ihm eine Neuausgabe der Klaviersuite

vor, die zahlreiche Fehler enthielt und in die Rimski künstlerisch eingegriffen hatte. So fehlt dort in *Bydlo* zu Beginn jedwede Dynamikangabe, andere Ausgaben Rimskis besagen Piano. Ravel entschied sich derweil für Pianissimo. Mussorgski hingegen schrieb Fortissimo vor, „denn der Ochse ist ein schweres Tier, das einen noch schwereren Karren zu ziehen hat – wie wir alle, wenn wir vor dem Karren hängen, den zu ziehen uns das Leben aufgetragen hat.“ (Konrad Beikircher)

Möglicherweise fehlte in Ravels Vorlage auch die fünfte *Promenade* zwischen den Sätzen ‚*Samuel' Goldenberg und ‚Schmuyle' und ‚Limoges*. Gründe, sie zu streichen, sind zumindest nicht offenkundig. Der deutsche Komponist Oliver Gruhn, dessen Vervollständigung der *Sieben letzten Lieder* von Richard Strauss vergangene Spielzeit in Hagen ihre Uraufführung erlebte, hat sich dieser misslichen Lage angenommen und die fehlende *Promenade* im Stile Ravels orchestriert. Somit kann das Werk in diesem Konzert erstmals vollständig erklingen.

Am 19. Oktober 1922 erlebte Ravels Fassung ihre Uraufführung in der Reihe der ‚Concerts Koussevitzky‘ an der Pariser Opéra durch den namensgebenden Dirigenten und Impresario Serge Koussevitzky. Er erteilte Ravel den Kompositionsauftrag, nachdem dieser ihm von den Klavierstücken vorgeschwärmt hatte. In seiner Orchestrierung strebte der französische Komponist zwar keine exakte Stilkopie Mussorgskis an, immerhin erlaubte er sich einige Retuschen, veränderte manche Akkorde und Dynamikangaben. Dennoch komponierte er im Geiste des russischen Stils: „Es ist als hörten wir Rimskis Orchester. Diese Orchestrierung ist nicht das Ergebnis eines Pastiche, sondern einer tiefen Assimilation.“ (Alexis Roland-Manuel) Französisch hingegen sind Ravels Sinn für große Bögen, die außerordentliche Transparenz des Orchesters sowie die evokativen und bisweilen impressionistischen Klangfarben. Zudem sticht seine gekonnte Bläserbehandlung ins Ohr.

Schon Mussorgski legte die Lesart nahe, das Werk spiegele sein subjektive Empfinden: „Mein geistiges Abbild erscheint in den Zwischenspielen.“

Sein Biograf Wladimir Stassow ergänzte: „Der Komponist hat sich selbst dargestellt, wie er hin und her geht, manchmal stehenbleibt, dann rasch weitergeht, um näher an ein Bild heranzutreten. Manchmal stockt sein Gang – Mussorgski denkt voll Trauer an den toten Freund.“ Beziehen sich diese Zitate vornehmlich auf die *Promenaden*, so spricht Jean-François Monnard, Herausgeber der neuen kritischen Ausgabe der Orchesterwerke Ravels, in Bezug auf den ganzen Zyklus von „Eindrücken, die der Komponist [Mussorgski] während des Ausstellungsbesuchs empfand“, wenngleich dort nicht alle vertonten Bilder zu sehen waren.

Mit strahlenden Trompetenklängen beginnt die erste *Promenade* und impliziert ein würdevolles Schreiten. Zugleich besitzt sie noch eine gewisse Skepsis, ob die Ausstellung wirklich zu berühren weiß. Als erstes Bild erblicken wir einen grotesken *Gnom*: ein Entwurf Hartmanns für einen Nussknacker. Geradezu dämonisch wirken die aufeinanderfolgenden Glissandi der Bratschen, Celli und Violinen.

Größere Offenheit besitzt die zweite *Promenade* – vielleicht lohnt sich der Besuch ja doch? *Die alte Burg* zeigt selbige samt eines mittelalterlichen Minnesängers. Seine melancholische Weise stimmt das Altsaxophon im Dialog mit dem Fagott an – eine ungewöhnliche, aber bestechende Wahl.

In ihrer dritten Form lässt die *Promenade* nach anfänglichem Prunk erstmals ein Berührtsein erkennen. Spielende und kabbelnde Kinder erblicken wir im Pariser *Tuileriengarten* nahe des Louvre. Neckende Rufe und Momente der Zärtlichkeit klingen gleichermaßen an. Ihnen folgt der *Ochsenkarren*. Das Fortissimo beginnende Original impliziert einen schwerfälligen Wagen, der leiser werdend von dannen zieht. In der Bearbeitung Rimskis und Ravels entsteht durch den Piano- bzw. Pianissimoanfang hingegen der Effekt eines Karren in der Ferne, der sich nähert (Crescendo) und vorbeifährt (Diminuendo). An Gewicht und Behäbigkeit besteht dennoch kein Zweifel.

Die vierte *Promenade* erscheint leise und verträumt. *Das Ballett der Küken in ihren Eierschalen* zeigt einen Ausstattungsentwurf Hartmanns für

das Ballett *Trilby* – behände springen die kleinen Biester umher. ‚*Samuel' Goldenberg und ‚Schmuyle' umfasst sodann zwei Bilder. Das gewichtige Thema Goldenbergs drückt seinen gesellschaftlichen Stand und seine Kultiviertheit aus. Die phrygische Tonleiter klingt an und markiert ihn als Juden. Schmuyle erscheint hingegen als nerviger, verkommener Quälgeist. Oft wird durch einen späteren Satztitel fälschlich behauptet, sie zeigten Ein[en] reichen Juden und einen armen. Tatsächlich handelt es sich um denselben Menschen, wie der bedeutende jüdische Musikwissenschaftler und Experte für russische Musik Richard Taruskin 1992 in der New York Times klarstellte:*

„Der Kontrast, den Musik und Titel gleichermaßen herstellen, ist eine schamlose Beleidigung: Ganz egal wie gediegen, gebildet oder europäisiert ein Jid äußerlich wirkt, so erzählt uns Mussorgski zwinkernd – im Innern bleibt er ein nerviger, plappernder kleiner ‚Schmuyle‘.“

Somit sind Musik und Gemälde Ausdruck eines tiefen Antisemitismus. (Im Übrigen verwandte Hartmann als Gemäldetitel höchstwahrscheinlich einen antisemitischen Schmähbegriff, der später durch „Jude“ ersetzt wurde.) Dieser Antisemitismus lässt sich sowohl in Mussorgskis Korrespondenz nachweisen wie in seinem weiteren Werk. Etwa schuf er das Lied „Auf dem Dnipro“ nach der epischen Dichtung *Hajdamaki* des ukrainischen Nationaldichters Taras Schewtschenko. Es skizziert den Traum einer unabhängigen Ukraine:

„Ein freies Land, weit wie das Meer, ohne [Polen] und [Juden]. Der Dnipro trug ihre Knochen fort, die Knochen der Feinde; das Blut des Adels, das Blut der [Juden] stillte den Durst der fernen See.“

Die eckigen Klammern ersetzen hier Schmähbegriffe. Es verwundert, dass der Philosemit Maurice Ravel *Samuel Goldenberg und Schmuyle* ungebrochen adaptierte, und es wäre zu diskutieren, ob er den Antisemitismus des Satzes schlicht nicht erkannte.

Die fünfte *Promenade* ließ Ravel aus ungeklärten Gründen aus. Das Thema erklingt diesmal mächtig und zweistimmig – die Ausstellung hat überzeugt. *Der Markt von Limoges* fasst das Treiben der Kund*innen und den Streit der Verkäuferinnen in der französischen Kleinstadt plastisch in Töne. Mussorgskis *Katakomben (römisches Grab)* stellten bei Hartmann noch ein Selbstporträt während der Erkundung der Katakomben von Paris dar, wo etwa sechs Millionen Tote ruhen. Der beeindruckende Bläusersatz lässt die Ehrfurcht erweckende Größe dieser Unterwelt errahnen, während elegische Melodiebögen das in der Kunst weit verbreitete Motiv des *Memento mori* evozieren. *Mit den Toten in einer toten Sprache* (sprich: Latein) ist der zweite Teil des Satzes überschrieben. Mussorgski notierte ins Autograf: „Der schöpferische Geist des verstorbenen Hartmann führt mich zu den Schädeln und ruft sie an; die Schädel leuchten sanft auf.“ Nach Moll gewendet wirkt das zitierte Thema der *Promenade* sowohl als Anrufung der Schädel (in mittlerer Lage) als auch wie deren Antwort (in tiefer Lage). Jedoch endet der Satz versöhnlich mit sanften Holzbläsern, Streichertremoli und prominenter Harfe im Pianissimo. Als lautstarker Kontrast schließt nicht weniger schaurig im Fortissimo *Die Hütte auf Hühnerfüßen* an. In der slawischen Sagenwelt steht sie inmitten des Walds und wird von Baba Jaga (oder Ježibaba) bewohnt. Mit der Christianisierung Osteuropas und der Abwertung des vorchristlichen Glaubens wurde aus der mächtigen weisen Zauberin vom Holze eines Gandalfs eine böse, alte, menschenfressende Hexe. Hartmann schuf den Entwurf einer Uhr im Hühnerfußhüttendesign, und Mussorgski vertonte eine angsteinflößende Kannibalin, die in vielen Märchen statt auf einem Besen auf einem Mörser durch die Welt reitet. Vorwärts bewegt er sich durch den Stößel, dessen Stampfen in einer wilden Verfolgungsjagd erklingt. Das Schlagen der Uhr ist ebenso zu hören wie das Gefühl der Beklemmung im Waldesdickicht. Die musikalische Nähe zum *Gnom* ist ohrenfällig und spiegelt sich auch in der Struktur des Satzes.

Ohne Pause geht dieser in *Das große Tor von Kyjiw* über, Hartmanns nicht realisierter Siegerentwurf für ein symbolisches Stadttor in der

heutigen Hauptstadt der Ukraine. Das Rondo beginnt mit einem gewaltigen, breiten Thema, das sich aus der *Promenade* ableitet und im Verlauf des Satzes mehrere Steigerungen erlebt. Ein orthodoxer Taufchoral steht ihm als zweites Thema gegenüber. Später tritt als drittes jenes der *Promenade* hinzu. Mit einer strahlenden Apotheose des Hauptthemas schließt das Werk. Zweifelsohne lässt sich der Zyklus im Gedenken an Viktor Hartmann verstehen und als Spiegelung der Eindrücke eines Museumsbesuchs interpretieren. Der Psychologe, Kabarettist und Autor Konrad Beikircher bietet eine weitere Lesart an:

„[als] Abbild dessen, was in einem Menschen während des Reifungsprozesses passiert. Man braucht keinen Freud, Adler oder C. G. Jung mehr zu lesen, um beispielsweise zu wissen, was Angst und ihre Überwindung bedeutet. In dieser Musik spürt man es und hat davon ein tieferes Wissen, als man sich jemals anlesen könnte. Die Verklärung im letzten Bild, dem Bohatyr-Tor, kann man auch religiös sehen – zumal ja orthodox-russische Farben erklingen; in jedem Fall ist es aber ein Durchbruch in einen Bereich, in dem Angst vor dem Tode überwunden ist und das Akzeptieren der Endlichkeit einen grandiosen Ausdruck findet.“



- 1 Figurine zum Ballett *Trilby*
- 2 Jude mit Pelzkappe. Sandomir
- 3 Sandomirer [Jude]
(Anm.: Schmähbegriff)
- 4 Katakomben von Paris (mit den Figuren Hartmanns, Kenels und eines Führers mit Laterne)
- 5 Die Hütte Baba Jagas auf Hühnerfüßen. Uhr im russischen Stil
- 6 Projekt zum Kiewer Stadttor. Hauptfassade

4. Sinfoniekonzert

WAGNER-GALA

Winterstürme wichen dem Wonnemond

Di. 26. Januar 2027, 19:30 Uhr, Stadthalle Hagen

Richard Wagner (1813–1883)

1. Aufzug aus *Die Walküre* WWV 86 B

Auszüge aus *Die Walküre* WWV 86 B

Vorspiel zum 3. Aufzug „Walkürenritt“

Wotans Abschied und Feuerzauber

Auszüge aus *Götterdämmerung* WWV 86 D

Siegfrieds Rheinfahrt

Siegfrieds Trauermarsch

Finale

SIEGMUND **Daniel Schliewa**

SIEGLINDE **Angela Davis**

HUNDING **Dong-Won Seo**

WOTAN **Insu Hwang**

DIRIGENT **Sebastian Lang-Lessing**

Philharmonisches Orchester Hagen

18.45 Uhr Einführung im Kleinen Saal



Richard Wagner

Der Ring des Nibelungen in wenigen Worten

von Jeanne Julie Schepers

Vorgeschichte und Das Rheingold

In diesem Konzert ungehört, aber wesentlich zum Verständnis des *Rings* sind die Ereignisse des *Rheingolds* und seiner Vorgeschichte. Göttervater Wotan beschädigt die Weltesche, um aus ihr einen Zauberspeer zu schnitzen, der ihm seine Macht verleiht. Vom Grund des Rheins stiehlt der Zwerg Alberich das Rheingold und schmiedet daraus einen mächtigen Ring, sein Bruder Mime schafft ihm einen magischen Tarnhelm. So gerät die natürliche Ordnung aus dem Gleichgewicht.

Wotan lässt sich von den Riesen Fasolt und Fafner die Burg Walhall bauen und bezahlt sie widerwillig mit Ring und Tarnhelm, die er Alberich geraubt hat. Fafner schlägt Fasolt tot, macht sich mit beidem davon und wacht, vom Tarnhelm verwandelt, fortan als Drache über seinen Schatz. Die Götter ziehen in Walhall ein. Doch ein Problem bleibt: Der Ring bedroht Wotans Macht. Also setzt er einen Helden in die Welt, der ihm das Schmuckstück beschaffen kann.

Die Walküre

1. Akt

Sturm. Wehwalt flüchtet panisch durch den Wald. (Vorspiel) Dabei stößt er auf eine Hütte, in der er entkräftet zusammenbricht. („Wess’ Herd dies auch sei, hier muss ich rasten.“) Dort lebt Sieglinde, die sich seiner annimmt. Wehwalt offenbart ihr, auf der Flucht zu sein und vom Unglück verfolgt zu werden. Da kommt ihr Ehemann Hunding nach Hause, der den Fremden skeptisch beäugt. („Müd’ am Herd“) Im folgenschweren Gespräch („Friedmund darf ich nicht heißen“) stellt sich Dramatisches heraus: Wehwalts Mutter wurde bei einem Überfall getötet, das Zuhause niedergebrannt. Seine Zwillingschwester ist seitdem verschwunden, die Familie geächtet. Getrennt vom verschollenen Vater hatte er zuletzt eine junge Frau verteidigt,

die entführt und zwangsverheiratet werden sollte. Verwandte der getöteten Entführer brachten die Frau nun aus Rache um und zwangen den entwaffneten Wehwalt zur Flucht. Diese führte ihn zu Hundings Hütte. Was er nicht weiß: Der zählt zu seinen Verfolgern. Hunding gewährt Wehwalt für die Nacht Gastfreundschaft, fordert ihn jedoch zum tödlichen Duell am kommenden Tag, um Rache zu nehmen. („Ich weiß ein wildes Geschlecht“) Als Hunding und Sieglinde sich zurückziehen, erinnert sich Wehwalt an eine Waffe, die sein Vater ihm einst im Notfall versprach. („Ein Schwert verhiess mir der Vater“) Da entdeckt er in der Esche, die im Zentrum der Hütte wächst, tatsächlich den Griff eines Schwerts. Sieglinde kehrt zurück. („Schläfst du, Gast?“) Sie hat Hunding Schlafmittel verabreicht und erzählt, dass auch sie ein Opfer von Entführung und Zwangsheirat ist. Das Schwert sei von einem unbekannten Alten in den Baum gestoßen worden und niemand habe es herausziehen können. Wem das gelänge, der sei ihre Rettung. („Der Männer Sippe“) Die beiden gestehen sich ihre Liebe. („Winterstürme wichen dem Wonne-mond“) Wehwalt erhält von Sieglinde seinen neuen Namen Siegmund. („Wehwalt heißst du fürwahr?“) Mit einem Ruck zieht er sogleich das Schwert aus dem Stamm. („Siegmund heiß’ ich“) Die beiden verstehen, dass der Alte ihr Vater Wolfe war – und Sieglinde Siegmunds verschollene Zwillingschwester ist. „Der Vorhang fällt schnell“, bevor die Geschwister miteinander schlafen. Man möchte ergänzen: gerade noch rechtzeitig.

2. Akt

In der Konzertpause ereignet sich der gestrichene zweite Akt: Wolfe ist kein anderer als Göttervater Wotan. Er trägt seiner unehelichen Tochter und Chefwalküre Brünnhilde auf, seinen (ebenfalls unehelichen) Sohn Siegmund im Kampf gegen Hunding zu unterstützen, denn Siegmund soll der Held sein, der ihm den Ring beschafft. Doch seiner Frau Fricka geht das aus mehreren Gründen gegen den Strich: Sie ist Wahrerin der Ehe. Nicht nur entstammen die Kinder Wotans Ehebruch gegen Fricka, auch Sieglinde begeht nun Ehebruch gegen Hunding. Und das auch noch durch Inzest! Auf ihre rhetorische Frage,

ob man sowas schon mal erlebt habe, antwortet Wotan entrückt: „Heut – hast du’s erlebt“; ein Argument, das sie nicht überzeugt. So drängt sie ihn, Siegmund im Kampf sterben zu lassen, um solch ein Verhalten nicht gesellschaftsfähig zu machen. Als Garant aller Verträge, auch des Gesellschaftsvertrags, lenkt Wotan ein. Doch Brünnhilde ignoriert die neue Anweisung und interveniert zugunsten Siegmunds. Also greift der Göttervater selbst ein und zerschlägt das Zauberschwert. Siegmund fällt im Kampf, und mit ihm der Vorhang zum zweiten Akt.

3. Akt

Nach der Konzertpause folgt das Vorspiel zum dritten Akt – der *Walkürenritt*, allerdings in einer Konzertifassung ohne Gesang. Wir überspringen, dass Brünnhilde mit der schwangeren Sieglinde und den Splittern des Schwerts erfolglos Zuflucht bei ihren Walkürenswestern sucht. Sieglinde bringt sich in Sicherheit. Wotan richtet über Brünnhilde. An dieser Stelle setzt das Konzert wieder ein: Widerwillig und schmerz erfüllt nimmt er seiner Lieblingstochter die göttlichen Kräfte, versetzt sie auf einem Felsen in einen Zauberschlaf und umgibt ihn mit einem Feuerring. Wer mutig genug ist, diesen zu durchschreiten und die Göttin zu wecken, dessen Frau soll sie werden. (*Wotans Abschied und Feuerzauber*)

Siegfried

Sieglinde ist im Kindbett verstorben. Ihr Sohn Siegfried wächst ausgerechnet bei Mime auf. Der schmiedete zwar den Tarnhelm; Siegmunds Zauberschwert bekommt er aber nicht wieder zusammen. Unabhängig voneinander planen Wotan und Mime, Fafner von Siegfried töten zu lassen und so an den Ring zu kommen. Nachdem Siegfried das Schwert selbst schmiedet, gelingt dem das auch. Doch er durchschaut Mime und erschlägt ihn. Wotan stellt sich Siegfried in den Weg, der aber zerbricht einfach den Speer, aus dem Wotan seine Macht zieht und lässt ihn stehen. Der Held erklimmt den Zauberkessel, durchschreitet den Feuerring und erweckt Brünnhilde. Sie ist die erste Frau, der er begegnet. Als er ihr die Rüstung abnimmt, stellt er erschrocken fest: „Das ist kein Mann!“ Tante und Neffe verlieben sich und schlafen miteinander.

Götterdämmerung

Den Nornen, die am Schicksal der Welt weben, reißt das Seil. Die Weltesche ist durch Wotans achtlose Beschädigung verdorrt. Sie sehen den nahenden Weltuntergang. Siegmund verabschiedet sich von Sieglinde, lässt ihr den Ring und reist auf der Suche nach neuen Heldentaten über den Rhein. (*Siegfrieds Rheinfahrt*) So begegnet er den Gibichungen Gunter und Guttrune sowie ihrem Halbbruder Hagen, Sohn Alberichs. Von ihm angestachelt giert Hagen nach dem Ring. Sie vergiften Siegfried, sodass er sein Gedächtnis verliert. Sofort verliebt er sich in Guttrune und bietet Gunter an, ihm Brünnhilde als Ehefrau zuzuführen, wenn er dadurch seine neue Angebetete ehelichen darf. Die Walküre Waltraute verrät Brünnhilde, dass die Welt gerettet sei, gäbe man den Ring dem Rhein zurück. Doch die will nichts davon hören, schließlich sei er Siegfrieds Liebesbeweis. Am Abend kehrt dieser mithilfe des Tarnhelms in Gestalt Gunters zurück, entreißt Brünnhilde den Ring und nimmt sie gewaltsam zur Frau. Bei der Doppelhochzeit erkennt Brünnhilde Siegfrieds Verrat, ohne seinen Gedächtnisverlust zu verstehen. Sie stachelt Hagen zum Mord an und verrät ihm, dass Siegfried nur am Rücken verwundbar ist. Die Rheintöchter, denen Alberich das Gold stahl, dringen in Siegfried, es ihnen zurückzugeben, um dem Fluch des Rings zu entgehen. Doch der macht sich über ihre „Weiberart“ lustig und wird kurz darauf von Hagen hinterrücks erstochen. Es folgt *Siegfrieds Trauermarsch*. Hagen beansprucht den Ring für sich. Als Gunter Einwände hat, erschlägt er ihn. Brünnhilde lässt einen Scheiterhaufen für Siegfried errichten und erklimmt ihn mit ihrem Pferd. Das Feuer umfängt die ganze Welt, der Rhein tritt über die Ufer und nimmt den geschmolzenen Ring an sich. Ist die natürliche Ordnung wiederhergestellt? (*Finale Götterdämmerung*)

Zur Entstehung und Musik des Rings

Ein Sprint in wenigen Zeichen

von Jeanne Julie Schepers

Die Entstehung von Richard Wagners Operntetralogie *Der Ring des Nibelungen*, bestehend aus dem Vorabend *Das Rheingold* und den drei Tagen *Die Walküre*, *Siegfried* und *Götterdämmerung*, erstreckte sich von 1848 bis 1874 und damit über einen Zeitraum von 26 Jahren. Ausgangspunkt war eine Auseinandersetzung mit der nordischen, germanischen und griechischen Mythologie, die im Revolutionsjahr 1848 das Libretto zur Oper *Siegfrieds Tod* (später *Götterdämmerung*) hervorbrachte. Da dem Stück jedoch zu viel Vorgeschichte fehlte, um den ausschweifenden Sagenstoff zu erzählen und seine radikale Gesellschaftskritik zu entfalten, schuf Wagner nach und nach die davor spielenden Opern *Der junge Siegfried* (später *Siegfried*), *Der Raub des Rheingolds* (*Das Rheingold*) und zuletzt *Die Walküre*. Nach dieser Dichtung im Rückwärtsgang begann er in der eigentlichen Reihenfolge mit der Komposition der Musik. Den Text des *Rings* prägt ein archaisierendes Fantasiendeutsch aus Stabreimen, die Musik bestimmt die Leitmotivtechnik, die Wagner aus einigen zurückhaltenderen Vorbildern zur vollen Größe entwickelte und bis heute vornehmlich in der Filmmusik rege Verwendung findet. Diese Leitmotive weisen Personen, Dingen und Konzepten eine wiederkehrende Melodie zu und weben so ein dichtes musikalisches Bedeutungsnetz, dessen Exegese im Fall des *Rings* ganze Kompendien füllt, jedoch für Zuhörende auch ohne Vorkenntnisse unbewusst verständlich ist. Dabei stellen die Motive bisweilen Sinnzusammenhänge her, die der Gesangstext oder die Szene nicht mitteilen.

Parallel zur Entstehung des *Rings* entwarf Wagner seinen Festspielgedanken: Der vollständige Zyklus solle an vier aufeinander folgenden Tagen an einem eigens dazu gefundenen Ort am Rhein zur Aufführung kommen. Daraus entwickelten sich schließlich – fern des Rheins – die Bayreuther Festspiele. Im Mittelpunkt seiner ästhetischen

Vorstellungen stand dabei die Idee eines alle Sparten vereinenden Gesamtkunstwerks, das sie einem gemeinsamen Ganzen unterordnet: dem Musikdrama.

Das Rheingold (1869) und *Die Walküre* (1870) erfuhren gegen den Wunsch des Komponisten ihre selbstständige Uraufführung am Nationaltheater München. Bei den ersten Bayreuther Festspielen 1876 kam der gesamte Zyklus erstmals auf die Bühne – in der Regie (!) Wagners, der das Dirigat hingegen Hans Richter überließ.

Der erste Aufzug der *Walküre* erinnert an ein Kammerspiel: drei Personen, ein Ort, die Handlung vollzieht sich (mehr oder minder) in Echtzeit. Suchten Siegmund und Sieglinde nach ihrer Liebesnacht das Weite, böte er einen zwar offenen, aber durchaus runden Schluss. Dieser Zuschreibung zuwider nimmt jedoch die Vorgeschichte der Handlung zu viel Raum ein. In der Musik findet sich nichtsdestoweniger eine aus Reduktion geborene Intimität. Große Teile des Aufzugs, insbesondere nach dem Vorspiel, werden ausschließlich vom Streichorchester begleitet. Vereinzelte lyrische Holzbläserklänge illustrieren die Liebe der Geschwister. Den bedrohlichen Hunding charakterisieren düster-aggressive Einwüfe der Blechbläser. Nur in Momenten dramatischer Steigerung und im Verlauf der sich zuspitzenden Handlung tritt zunehmend das gesamte Orchester gemeinsam in Erscheinung. Diese gezielte Zurückhaltung verdichtet die Spannung, und umso wirksamer ist der Effekt, wenn die Musiker*innen schließlich in voller Größe aufspielen.



Waltraute und Brünnhilde, Szene aus *Götterdämmerung*
An deiner Hand, der Ring, / er ist's; – hör' meinen Rat: / für Wotan wirf ihn von dir!,
Arthur Rackham (1867–1939)

Wagners Ring und die Bayreuther Festspiele

von Gerard Mortier

Selbst für diejenigen, die Wagners Musik schwer ertragen und einen großen Bogen um seine philosophischen und politischen Ideen machen, bedeutet die Gründung der Bayreuther Festspiele und seines Opernhauses einen der faszinierendsten Augenblicke in der westlichen Musikgeschichte. Ich selber weiß nicht, was mir mehr Bewunderung abverlangt: der *Tristan*-Akkord oder Wagners Wille, der Oper mit der Gründung der Bayreuther Festspiele und dem Bau eines dafür geschaffenen Hauses jene künstlerischen, politischen und sozialen Energien zurückzugeben, die sich schon zu Monteverdis Zeiten mit ihr verbanden.

Natürlich war Wagner nicht der einzige Komponist seiner Zeit, der der Oper wieder dramatische Ausdrucksmöglichkeiten jenseits der reinen Unterhaltung verleihen wollte. Verdi arbeitete daran sein ganzes Leben, wie es Franz Werfel in *Verdi. Roman der Oper* auf so anschauliche Weise beschrieben hat. Auch Berlioz wollte in La Côte-Saint-André ein Festival gründen, das vom rein repräsentativen Charakter der Oper Abstand nehmen sollte.

Heute erleben wir, wie zu Wagners Zeiten, einen Niedergang des Musikbetriebs, der uns beispielsweise glauben machen will, es sei wichtig, eine unbekannte Oper wie Johann Adolph Hasses *Artaserse* auszugraben, nur weil sechs Counter-tenöre darum kämpfen, darin die Hauptrolle singen zu dürfen; oder wo eine ausgezeichnete Sängerin wie Cecilia Bartoli glaubt, ihre CDs würden sich besser verkaufen, wenn sie sich auf dem Cover als Lady Gaga der Oper präsentiert. Mit seinem *Ring des Nibelungen* führte Wagner die Oper an ihren Ursprung zurück, zur griechischen Tragödie, wenn auch nicht ohne einige Beigaben seines sächsischen Gauklertums.

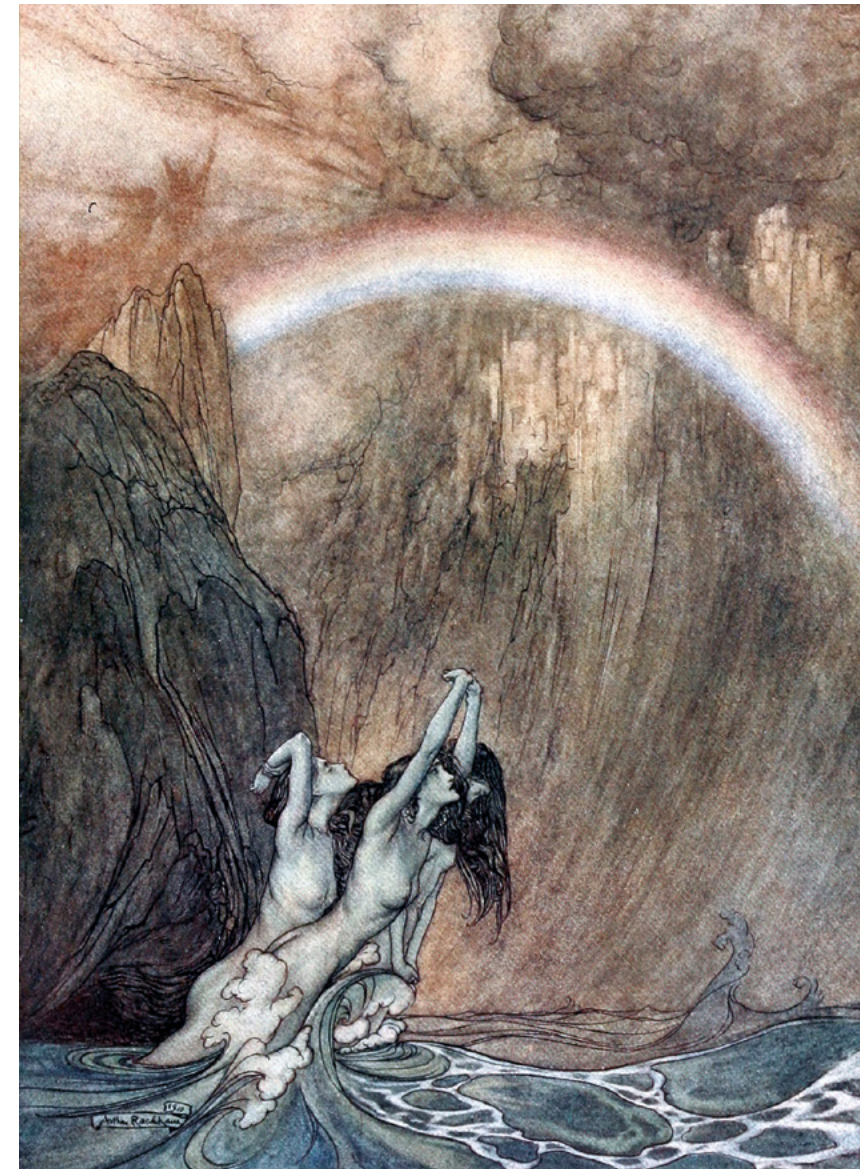
Während Aischylos seine *Orestie* in sechs Stunden, mithin an einem einzigen Tag aufführte, brauchte Wagner für seinen *Ring* vier Tage und insgesamt sechzehn Stunden Musik. Seine wichtigste Entscheidung war aber, für die Aufführungen einen

abseits des alltäglichen Opernbetriebs gelegenen Ort zu suchen. Wagner verlangt seinem Publikum geistige Vorbereitung, Konzentration, körperliche Anstrengung und eine Rückwendung auf sich selbst ab. In gewisser Weise drängt sich hier die Idee von Santiago de Compostela auf, und nicht zufällig hat man von einer ‚Pilgerfahrt‘ nach Bayreuth gesprochen.

Was Wagner in der Tetralogie auf die Bühne bringt, ist nicht weniger als der Versuch, eine Vision von Aufstieg und Fall einer ganzen Zivilisation in einem Gesamtkunstwerk zu entwerfen, wobei er auf die Welt der nordischen und keltischen Sagen zurückgreift und eine völlig neue Musiksprache schafft. Man kann hier einen gewissen Größenwahn erkennen, doch tut dies der Faszination Wagners keinen Abbruch. Selbstverständlich spielte seine eigene Biographie bei diesem Werk eine große Rolle: seine Erfahrungen bei der Teilnahme am Dresdner Maiaufstand im Jahr 1849; sein Wunsch nach der Bildung einer großen deutschen Nation; das Exil in der Schweiz, in das er flüchten musste; die Gefühle der Erniedrigung in einem intriganten Paris, wo Meyerbeer wie ein Hollywoodstar gefeiert wurde. Weiterhin spielten in die Entstehungszeit des *Rings* so unterschiedliche Erfahrungen hinein wie Wagners leidvolle Bekanntschaft mit Geld, Eigentum und Verträgen (zu einer Zeit, als Karl Marx *Das Kapital* publizierte); seine Begeisterung für Schopenhauer; seine Begegnung mit der von Friedrich Nietzsche verkörperten jüngeren Generation, die der Romantik und der bürgerlichen Heuchelei den Rücken kehrte, um eine Welt jenseits von Gut und Böse anzustreben; Wagners eigenes chaotisches Liebesleben, das sich hinter einer bürgerlichen Ehefassade versteckte; und schließlich sein unschätzbare Glück, in König Ludwig II. von Bayern einen Mäzen gefunden zu haben, der schon mit 19 Jahren die subtile Intelligenz besaß, Wagners Genie zu erkennen, und ihm alle Möglichkeiten eröffnete, um seinen Lebenstraum zu realisieren.

Das Bayreuther Festspielhaus ist ein Gebäude, in dem sich alles auf das dramatisch-musikalische Bühnengeschehen konzentriert. Wie im griechischen Theater bilden die Zuschauer eine Gemeinschaft, deren ganze Aufmerksamkeit auf die Bühne fokussiert ist; das Orchester befindet sich im Orchestergraben, dieser ist unsichtbar;

es gibt weder Logen, in denen man sich während der Pausen treffen kann, noch mit Spiegeln ausgestattete Foyers, in denen sich die Damen und Herren selbst betrachten können. Trotz alledem hatte Wagner großen gesellschaftlichen und künstlerischen Erfolg. Im Jahr 1876 gaben ihm die europäische Intelligenz und viele Künstler zum ersten Zyklus des *Ring des Nibelungen* die Ehre. Die Aufführung dürfte allerdings in vieler Hinsicht eine Katastrophe gewesen sein, was Wagner dazu veranlasste, von einem unsichtbaren Theater zu träumen.



Schlusszene aus
Das Rheingold
Des Rheines Kinder /
beklagen des Goldes
Raub!, Arthur Rackham
(1867–1939)

Schlecht instrumentiert? Garantiert nicht!

Generalmusikdirektor Sebastian Lang-Lessing im Gespräch mit Dramaturgin Jeanne Julie Schepers über Robert Schumann, Detlev Glanert und JP Jofre



Lieber Sebastian, diese Spielzeit setzt du einige besondere Schwerpunkte. Einer davon: ein Schumann-Zyklus mit allen vier Sinfonien ...

Ich bewundere Robert Schumann sehr. Ich liebe seine Musik. Seine Sinfonien sind der bedeutendste, der radikalste Schritt in der Sinfonik nach Beethoven. Ohne Schumann sind seine Nachfolger*innen nicht zu denken.

Zudem wird Schumann leider sehr verkannt. Oft wird behauptet, er habe nicht für Orchester schreiben können, seine Instrumentation sei schlecht. In meinen Augen ist das ein ganz großes Missverständnis.

Schumanns Sinfonien sind ziemlich genau für ein Orchester unserer Größe entstanden. Dadurch können wir unsere Stärken voll zur Geltung bringen. Die Musik erfordert eine enorme Flexibilität vom Orchester. Diese leidet genauso unter einer zu großen Streicherbesetzung wie die Artikulation. Daher sollte man niemals mehr als zwölf Erste Geigen besetzen. Wird man größer, dann bringt das die Balance aus dem Gleichgewicht – und man kann den falschen Eindruck gewinnen, Schumann habe schlecht orchestriert.

Man merkt, dass dir diese Musik viel bedeutet. Was macht sie für dich so besonders?

Für mich sind diese Sinfonien das Größte, was es gibt. Was ich an Schumann besonders liebe, ist seine Zwiespältigkeit. Es geht nie nur um einen Gedanken. Es laufen immer mehrere Aspekte parallel – wie Yin und Yang oder Schumanns ‚Alter Egos‘ Florestan und Eusebius. Dieses Gegenüber von gegensätzlichen Stimmungen und Empfindungen ist in seiner Musik sehr präsent. Das macht sie sehr vielschichtig – und so grandios.

Schumanns Klavierwerke klingen in den Sinfonien immer wieder an. Hat er eigentlich wie ein Pianist fürs Orchester geschrieben?

Ja! Das merkt man zum Beispiel am ostinaten Tremolo in den Streichern. In seinen Klavierwerken ist Bewegung ganz entscheidend, und das hat er auf die Sinfonik übertragen. Diese Musik besitzt eine große innere Nervosität. Die Melodik schwebt dabei über einer Tremolo-Bewegung. Am Klavier besteht darin die große

Herausforderung: In der Melodie muss man eine Legato-Linie führen – über einem sehr aktiven Mittelgerüst. In den Sinfonien ist das meine Aufgabe als Dirigent. Obwohl so aktiv tremoliert wird, muss mir ein Legato gelingen, und ich muss die Melodik herausarbeiten. Das ist die besondere Kunst, Schumann zu dirigieren. Diese Herausforderung ist allerdings keine Schwäche!

Hängt damit auch die Kritik an Schumanns Orchestrierung zusammen?

In der Tat! Als gut instrumentiert empfinden viele etwas dann, wenn es wundervolle Soli und schöne Melodien gibt, die man eindeutig einer Instrumentengruppe zuordnen kann. So funktioniert das bei Schumann aber nicht. Bei ihm ist im Orchestersatz alles miteinander verwoben. In den Klavierwerken ist es im Prinzip genauso. Dieses Verwobene von Melodie und Begleitung ist gerade das Tolle an seiner Textur!

Das ist kein Unvermögen Schumanns, das ist bewusst gewollt. Es wird nur zu oft ganz grauenvoll gespielt. Wenn man die *Rheinische* zum Beispiel fortissimo ‚durchsäbelt‘, ohne zu phrasieren und eine klare Linie über das Tremolo zu führen, dann kann sie wirklich unglücklich klingen. Man muss das Legato in der Musik schon finden. Am Klavier ist es in der *Kreisleriana* das gleiche. Wenn man dort nicht dazu in der Lage ist, die Hauptstimme herauszuholen, dann kann das auch nach nichts klingen.

Darum geht es: Die Hauptstimme ist nicht immer so offensichtlich betont wie bei anderen Komponist*innen, die etwa durch Verdopplung von Cello und Horn einen romantischen Klang

erzeugen. Bei Schumann hingegen spielen oft alle alles. Daher liegt die Kunst darin, die Stimmen so herauszuarbeiten, dass es nicht einfach nur kompakt klingt, sondern differenziert. Und so kommen wir auf die Streicherbesetzung zurück: Wenn sie zu groß ist, entsteht ein ungeheures Missverhältnis zwischen Holzbläsern und Streichern. Da hilft auch eine Verdopplung der Holzbläser, wie es lange gemacht wurde, nicht weiter. Denn Transparenz und Differenziertheit leiden bei einer so großen Besetzung enorm. Anders als bei Bruckner, wo das Tremolo ätherisch-wolkig verschwimmt, ist es bei Schumann sehr streng und präzise.

Im Orchester spielt sich Schumann daher aber oft etwas frustrierend, denn man muss ein wenig gegen das eigene Ausdrucksbedürfnis angehen und stattdessen in den ganzen Bewegungen das Legato finden. Das macht Arbeit. Aber schlecht instrumentiert? Garantiert nicht!

Es gibt wirklich unglaubliche Stellen: Man denke nur an den Einsatz der Posaunen zu Beginn des vierten Satzes der *Rheinischen*. Oder die Einleitung zur zweiten Sinfonie. Wie er dort die Posaunen und die tiefen Trompeten nutzt, das ist geradezu genial. Das hat es so vorher nicht gegeben, nicht einmal bei Mendelssohn Bartholdy. Diese Behandlung der Posaunen hat Maßstäbe gesetzt. Brahms hat viel von ihm gelernt und beim Orchestrieren seiner Werke angeblich sogar offene Schumann-Partituren in Sichtweite gehabt.

Einen weiteren Schwerpunkt bilden diese Saison die Werke unseres Composer in Residence Detlev Glanert. Was fasziniert dich an ihm und seiner Musik?

Uns verbindet eine lange musikalische Freundschaft. Ich habe ihn damals im toskanischen Montepulciano bei seinem Musikfestival kennengelernt. Dort habe ich in einer Kirche ein Stück von ihm uraufgeführt. Es folgte der Tradition des Concerto grosso, es standen sich angehende Profimusiker*innen des Royal Northern College of Music aus Manchester und Schüler*innen des Festivals als zwei Orchester gegenüber. Das fand ich wirklich faszinierend, gerade, wie er die nicht-professionellen Mitwirkenden mit ihren begrenzten Möglichkeiten in diese großartige Komposition integriert hat. Ganz im Geiste der pädagogischen Ideen seines Lehrers Hans Werner Henze. Dieses offene Festival mit seinem Community-Gedanken war ein klarer Gegenentwurf zu gewissen elitären Sommerfestspielen. Das hat mir imponiert.

So haben wir beiden Wahl-Berliner uns angefreundet, und mit der Zeit ergaben sich immer wieder Chancen zur Zusammenarbeit. Als Chefdirigent der San Antonio Symphony konnte ich seine *Three American Preludes* uraufführen – ein wertvoller Beitrag zu unserer Uraufführungsserie amerikanischer Orchestervorspiele. Das Stück ist eigentlich eine kleine *American Symphony*, und ich freue mich auf ihre Deutsche Erstaufführung im 7. Sinfoniekonzert.

Über die Jahre haben wir uns so kennen und schätzen gelernt. Dabei kann ich mich mit niemandem so gut über Musik unterhalten wie mit Detlev. Er kennt einfach den gesamten Kanon und weiß mehr über Wagners *Tristan und Isolde* zu sagen als die meisten, die das Stück dirigiert haben. Detlev ist unheimlich belesen, eine stete Inspirationsquelle für mich und zugleich einer der humorvollsten Menschen, die ich kenne. Mit ihm kann man sehr viel lachen.

Seine Werke werden eine große Bereicherung sein. Allein in den letzten Jahren hat er so viel Fantastisches geschrieben. Zum Beispiel seine Oper *Oceane* für die Deutsche Oper Berlin, die das Publikum enorm für Zeitgenössisches begeistern konnte. Seine Musik packt uns, denn sie ist direkt am Puls der Zeit und sehr intelligent komponiert, emotional, aber nicht verkopft. Dabei schreibt Detlev wahnsinnig gut für Sänger*innen und Instrumente, sodass man seine Musik gern spielt.

Detlev Glanert setzt sich oft mit vorangegangenen Komponist*innen auseinander und instrumentiert auch ihre Werke.

In Australien habe ich Brahms' *Vier ernste Gesänge* in Detlevs Orchestrierung eingespielt, die er um eigene Vorspiele und ein Nachspiel ergänzt hat. Darin entwickelt er das Material kongenial weiter, sodass man den Übergang von Brahms zu Glanert kaum bemerkt, auch wenn er sich zwischenzeitlich tonal weit von Brahms entfernt. Das ist genial gemacht.

Diese Verbundenheit zur Tradition liebe ich sehr. Das bemerkt man auch an seiner Orchestrierung von Fanny Hensels *Das Jahr*. Mir scheint, er schreibt dort ganz in ihrem Stil, so wie sie orchestriert hätte. Sie hat sich ja künstlerisch intensiv mit ihrem Bruder Felix Mendelssohn Bartholdy ausgetauscht und ihn oft beraten. Einige ‚seiner‘ *Lieder ohne Worte* stammen nachweislich von ihr, erschienen aber unter seinem Namen, weil es anders kaum möglich gewesen wäre. Das hätte er sicher nicht getan, wäre er nicht von der Musik seiner Schwester überzeugt gewesen. So wurden sie immerhin gespielt. Es lohnt sich also, Fanny Hensels Werk zu entdecken – und daher zieht sich *Das Jahr* als roter Faden durch unsere Konzertsaison.

Detlev Glanert war früher schon einmal ‚Komponist für Hagen‘. Setzt sich hier eine Tradition fort?

Ja, obwohl ich das gar nicht wusste, als mir die Idee kam, ihn als Artist in Residence einzuladen. Das ist ein echter, schöner Zufall! Und ich kann mir auch eine längere Zusammenarbeit über diese Spielzeit hinaus gut vorstellen. Wir sind seit Langem musikalische Weggefährten, und vielleicht bietet sich in den kommenden Jahren ja die Möglichkeit, daran anzuschließen – sei es im Konzert oder auch im Musiktheater.

Eine lange Zusammenarbeit verbindet dich auch mit dem Komponisten und Bandoneonisten JP Jofre.

JP ist der Piazzolla unserer Zeit. Als Bandeonist, der seine eigene Musik schreibt und aufführt, steht er in dieser argentinischen Tangotradition. Der Tango ist geradezu Teil seiner musikalischen DNA. Sein zweites Bandoneonkonzert heißt nicht von ungefähr *Tangofonus*. Teile daraus haben wir kleiner besetzt schon gemeinsam aufgenommen, aber bei uns ist es erstmals in voller Größe und mit allen Sätzen im Konzert zu hören.

Wir haben das erste Mal in San Antonio zusammengearbeitet, und dann ist JP während der Pandemie ebenfalls nach Südkorea gezogen, wo ich Music Director der Korean National Opera war. Außerdem sind wir uns auch in New York begegnet.

JPs Kompositionen sind zwar vom Tango beeinflusst, dennoch für den Konzertsaal geschrieben und nicht, um sie zu tanzen. Auch wenn man natürlich dazu tanzen könnte – das ginge aber auch zu klassischen Sinfonien. Bei beidem handelt es sich jedoch um absolute Musik. Es wird sicher spannend, wenn sich im 1. Sinfoniekonzert mit JP Jofres *Tangofonus* und Detlev Glanerts Sinfonia gleich zwei Uraufführungen begegnen.

Eine absolute Traumpartie!

Tenor Daniel Schliewa und Dramaturgin Jeanne Julie Schepers
im Gespräch über Siegmund, die verkorksten Liebespaare des Richard Wagner
und die Faszination der Oper



Lieber Daniel, du bist diese Spielzeit neu im Ensemble des Theater Hagen. Aber wie bist du eigentlich zur Musik gekommen?

Das war ein interessanter Zufall. Ich stamme aus Hamburg, und im lokalen Fernsehsender Hamburg 1 lief ein Aufruf, dass die Alsterspatzen, der Kinderchor der Hamburgischen Staatsoper, neue Mitglieder suchen. Damals, ich war acht oder neun, habe ich alle möglichen Hobbys ausprobiert, und ich sagte zu meiner Mutter, das würde ich mir gern mal anschauen. Dabei hatte ich zuvor nichts mit Gesang zu tun. Wir sind also zum Vorsingen gegangen, und der Chorleiter war direkt hellauf begeistert. Zwei Wochen später kam der Anruf: Man wollte mich gleich in den Hauptchor aufnehmen, um in der Oper *Carmen*

mitzusingen. Meine Familie hat mir dann schnell noch einen Französisch-Coach besorgt, damit ich irgendwie mitkomme, es ist aber gut gegangen. Und so bin ich als kleiner Bub schon der Oper verfallen. Seitdem bin ich hier und war, toi toi toi, nie wieder weg. (klopft auf Holz)

Als ich später mit 18 von zuhause ausgezogen bin, ist mir dann ein Heftchen in die Hände gefallen. Da hatte ich auf die Frage, was ich mal werden will, tatsächlich geantwortet: Tenor an der Staatsoper. Mittlerweile habe ich da mehrfach gastiert. Dahinter kann ich also einen Haken machen.

Was hat dich daran so begeistert, dass du von der Oper nicht mehr losgekommen bist?

Sicherlich der Zauber der Musik. Darüber hinaus fällt es mir schwer, einen speziellen Aspekt zu benennen. Ich denke, es ist das Bühnenerlebnis und die kollektive Zusammenarbeit. Es spielt ein ganzes Orchester, es singt ein Chor, Solist*innen kommen hinzu, jemand dirigiert, jemand anderes führt Regie. Von den ganzen Menschen hinter der Bühne ist dann noch gar nicht gesprochen. Es ist ja nie nur der einzelne Sänger, der auf der Bühne steht und glänzt. Orchester, Dirigat, Technik – alles muss stimmen, damit ein Abend gelingt. Und wir alle kommen als Gemeinschaft zusammen, um gemeinsam etwas auf die Bühne zu bringen, was dann hoffentlich ein großer Erfolg wird und wozu wir alle gleichermaßen beigetragen haben.

Ein weiterer Aspekt ist die der Inszenierung: Wie erzählen wir einen Stoff? Was heben wir hervor? Wie gehen wir diesmal mit dem Werk kreativ um? Dazu kommt, dass jeder Abend

anders ist. Man kann zehn Vorstellungen von *Cavalleria rusticana* spielen, ohne dass auch nur eine der anderen gleicht. Dabei ist die Herausforderung natürlich, auch beim zehnten Mal noch so frisch zu wirken wie in der Premiere. Über all das habe ich als Kind natürlich nicht so bewusst nachgedacht wie heute. Aber ich wusste: Das möchte ich machen.

Verschiedene Zugänge zu einem Stoff zu finden – ist das ein Thema, das dich interessiert?

Unbedingt. Beim Studium einer Partie beschäftigt mich das zwangsläufig. Gleichzeitig versuche ich, mir nicht allzu viele Gedanken zu machen, um mich voll und ganz auf das jeweilige Regiekonzept einlassen zu können. Sonst ist man nachher in seinen eigenen Ideen festgefahren und kann das Konzept des Regieteam nicht mehr unbefangen umsetzen.

Der Gedanke vom Musik-Theater, der Musik und Theater zusammenführt, ist mir sehr wichtig. Daher spreche ich auch lieber von mir als Operndarsteller denn als Opernsänger. Es macht ja auch wirklich Spaß, zu spielen und diese Figuren verkörpern zu dürfen.

Nun gibt es ja auch manche, die am liebsten nur noch konzertante Opern machen würden, statt sich mit einer Regie herumzuärgern ...

Natürlich ist auch eine konzertante Oper ab und zu spannend – zum Beispiel unsere *Walküre* im 4. Sinfoniekonzert. Aber mir liegt doch viel am Spielen. Übrigens finde ich, dass sich eine Partie besser verinnerlichen lässt, wenn man den Gesang mit szenischer Aktion verbindet.

Du wendest dich zurzeit verstärkt dem deutschen Fach zu ...

Das hat sich tatsächlich einfach so ergeben. Mich freut es, denn mich hat diese Musik schon früh gepackt. Nach dem Stimmbruch dachte ich mit 17 Jahren, dass ich gern wieder mehr singen würde. Schon früher hatte ich in Hamburg von der Oper *Parsifal* gehört, dabei im Kinderchor aber nicht mitgewirkt. Und jetzt suchte zufällig der Extrachor des Theaters Lübeck neue Mitglieder für *Parsifal*. Also habe ich, von Tuten und Blasen keine Ahnung, einfach den Chordirektor dort angerufen. Der erklärte mir dann, dass ich zum Vorsingen kommen müsse. Ich war noch sehr jung, wurde aber genommen und habe als erstes gleich im *Parsifal* im Chor gesungen. Ab dem Moment war ich von Wagners Musik fasziniert.

Im Studium war ich Stipendiat der Richard-Wagner-Stipendienstiftung und konnte dadurch 2015 gleich drei Vorstellungen der Bayreuther Festspiele besuchen. Seitdem war ich mit Ausnahme der Pandemiezeit jedes Jahr dort – kein Sommer ohne Bayreuth. Dieses Jahr treten meine Frau und ich anlässlich des 150-jährigen Jubiläums der Festspiele beim Sparda-Bank Klassik Open Air konzertant im *Fliegenden Holländer* auf. Ich singe den Erik, eine spannende Partie, auch wenn die Kavatine wirklich unfreundlich für uns Sänger komponiert ist. Das ist ein echter Drahtseilakt. Der Rest ist wirklich wunderbar.

Siegmond, den
Wälsung, siehst du,
Weib! / Als Brautgabe
bringt er dies Schwert,
Arthur Rackham
(1867–1939)

Wir erleben dich demnächst als Siegmund in der konzertanten Walküre. Was ist das für ein Charakter?

Erstmal ist Siegmund musikalisch natürlich eine absolute Traumpartie. Die Figur ist durchaus komplex, zu ihr gibt es verschiedene Zugänge. Für mich ist er ein gebrochener Mensch, fast wie Parsifal. Einerseits teilen sie eine gewisse Naivität, andererseits hat er sehr viel Leid erlebt und ist davon gezeichnet.

Seine Mutter wurde ermordet, das Zuhause niedergebrannt, die Schwester ist verschollen. Und dann scheitert er später daran, eine Frau vor Entführern zu schützen und flieht deshalb entwaffnet durch den Wald. In dem Moment beginnt die Oper ...

Und auch Parsifal irrt durch den Wald, wenngleich aus anderen Gründen. Siegmund ist zwar auf der Flucht, aber er ist schon jemand, der klar und strukturiert denkt. Er ist niemand, der improvisiert und daher plötzlich bei Sieglinde ins Wohnzimmer stolpert. Nein, er sieht: Hier kann ich mich verstecken und bin erstmal in Sicherheit.

Aber er besitzt auch eine gewisse Leidenschaft, oder?

Na klar. Ansonsten könnte man diesen ersten Aufzug gar nicht so spielen, wie er geschrieben steht. Am Anfang, wenn seine Leidenschaft für Sieglinde entbrennt, ist ihm auch noch nicht klar, dass sie seine verlorene Zwillingsschwester ist. Gut, später sagt er dann: „Ja okay, Braut und Schwester, ist mir egal, komm her!“

Das ist aber überhaupt so eine Sache bei Wagner. Meine Frau und ich spielen ein Konzertprogramm: „Richard Wagner und die Liebe“. Darin stellen wir seine Liebespaare vor. Und keines von denen ist normal! Egal, ob man Senta und Erik nimmt, Tannhäuser und Venus, Lohengrin und Elsa, Siegmund und Sieglinde – und Siegfried und Brünnhilde schon gar nicht. Überall ist der Wurm drin. Für Hollywood wäre das völlig ungeeignet.

Gibt es normale Liebespaare in der Oper? Cavaradossi und Tosca, ist das eine normale Liebesgeschichte?

Nee, das nun vielleicht auch nicht. Am ehesten vielleicht noch Tamino und Pamina in der *Zauberflöte*. Aber auch da: Er sieht ein Bild von ihr, sagt sofort: „Oh, die rette ich!“, und begibt sich dafür in Lebensgefahr. Ich weiß ja nicht.

Noch einmal zu Siegmunds Naivität: Ist das der Grund, warum er sich dem tödlichen Duell mit Hunding stellt? Er könnte ja auch einfach mit Sieglinde verschwinden, während Hunding schläft.

Naja, mit einer Allmachtschwert wie dem Zauberschwert Notung würde ich mir den Kampf auch geben.

Hat er keine Zweifel, dass es schiefgehen könnte?

Doch, das sicherlich. Das braucht es in jeder Rolle. Siegmund ist ein Heldentenor. Aber was ist denn ein Held? Sicherlich niemand, der erscheint, „ta-da!“, und der Feind ist mit einem Fingerschnipsen erledigt. Ein Held kann nicht unbesiegbar und emotional unangreifbar sein. Siegmunds emotionale Verletzlichkeit und seine körperliche Verwundbarkeit braucht es genauso wie seine traumatische Vorgeschichte.

Die Zeichnung von Frauenfiguren ist in der Oper ja häufig nicht ohne Probleme. Wie ist das in der Walküre? Wer ist Sieglinde für dich?

Sieglinde ist eine ultrastarke, mutige Frau mit großer Resilienz, die sehr viel Schlimmes erlebt hat. Sie ist die Gefangene von Hunding, und leider kann man sich ausmalen, was sie seit Langem durchleidet. Hier geht es um sexuelle Gewalt.

Es ist bemerkenswert, dass Sieglinde dennoch im entscheidenden Moment solch große geistige Klarheit besitzt und erkennt, dass Siegmund nicht nur der verschollene Bruder und der potenzielle Geliebte ist, sondern vor allem die mögliche Rettung. Diese Chance wahrzunehmen erfordert ein außerordentliches Maß an Mut und Resilienz. Ihre aktive Entscheidung, Hunding mit Schlafmittel auszuschalten, setzt die weitere Handlung in Gang. Sie ist wirklich eine sehr spannende Figur und keineswegs ein passives Frauenklischee.





Angela Davis

Die Sopranistin Angela Davis absolvierte ihre Gesangsausbildung an der Hochschule für Musik Freiburg bei Prof. Dorothea Wirtz und an der Royal Academy of Music in London bei Prof. Lillian Watson. Sie bestand ihre Studien mit Auszeichnung und debütierte unterdessen als Ortlinde (*Die Walküre*) am Theater Freiburg, sang unter Sian Edwards die Mutter (*Hänsel und Gretel*) und unter Trevor Pinnock die Amaranta (*La fedeltà premiata*). Ergänzend besuchte sie Meisterkurse u. a. bei Elisabeth Glauser, Thomas Hampson, Margreet Honig, Barbara Bonney und Dame Kiri Te Kanawa.

Von 2009 bis 2011 war sie Ensemblemitglied am Theater Dortmund, wo sie u. a. als Eurydike (*Orpheus und Eurydike*), Gretel (*Hänsel und Gretel*), Nanetta (*Falstaff*) und Rusalka auf der Bühne stand. 2011/12 wechselte Angela Davis in das Ensemble des Oldenburgischen Staatstheaters, wo sie als 1. Dame (*Die Zauberflöte*), Mimi (*La Bohème*) und Desdemona (*Otello*) zu erleben war.

Gastspiele führten sie als Gräfin (*Le nozze di Figaro*) und Giulietta (*Hoffmanns Erzählungen*) ans Landestheater Salzburg, als 1. Dame ans Theater Bremen und als Cristina (*Mala Vita*) ans Theater Gießen. Als Rusalka gastierte sie an den Theatern Darmstadt und Hagen.

Seit der Spielzeit 2019/20 ist Angela Davis fest am Theater Hagen engagiert und sang hier u. a. die Tochter (*Cardillac*), Antonia (*Hoffmanns Erzählungen*), Marilyn (*Marilyn forever*) und The Governess (*The Turn of the Screw*). Höhepunkte waren ihre Debüts als Kundry (*Parsifal*), für das sie in der Opernwelt als Sängerin des Jahres nominiert wurde, und in der Titelpartie von *Suor Angelica*. Zudem stand sie als Donna Elvira (*Don Giovanni*), Ortrud (*Lohengrin*), Tschaikowskis Jolanthe, Anita (*West Side Story*), Thalie/La Folie (*Platée*), Herodias (*Salome*) und in Eötvös' *Der goldene Drache* auf der Bühne.



Insu Hwang

Der aus Seoul stammende Bariton Insu Hwang absolvierte sein Gesangsstudium an der Yonsei-Universität und setzte seine Ausbildung an der Hochschule für Musik Karlsruhe bei Prof. Donald Litaker fort, wo er seinen Master mit Auszeichnung abschloss. Weitere Studien führten ihn an die Hochschule für Musik Detmold, wo er sein Opernstudiodiplom sowie das Konzertklassenexamen absolvierte.

2011 war er Stipendiat des DAAD und Finalist beim Königin-Elisabeth-Wettbewerb in Brüssel. Als Preisträger internationaler Wettbewerbe wurde er unter anderem beim Lauritz Melchior Wagnerwettbewerb Aalborg (2. Preis) sowie beim Wagnerstimmen-Wettbewerb Karlsruhe (2. Preis) ausgezeichnet. 2015 wurde er zudem für Korea zum BBC Cardiff Singer of the World nominiert.

Von 2016 bis 2018 war Insu Hwang Ensemblemitglied am Landestheater Detmold. Seit 2020 gehört er zum Ensemble des Theater Hagen.

Einen besonderen Schwerpunkt seines Repertoires bildet das dramatische Fach, insbesondere die Partien Richard Wagners. Hier war er unter anderem als Amfortas (*Parsifal*), Der Holländer (*Der fliegende Holländer*), Friedrich von Telramund (*Lohengrin*) sowie als Fritz Kothner (*Die Meistersinger von Nürnberg*) zu erleben.



JP Jofre

Der in San Juan (Argentinien) geborene Komponist und Bandoneonist Juan Pablo Jofre Romarión zählt zu den führenden zeitgenössischen Künstlern seines Fachs. Seine Orchesterwerke, Solokonzerte und Kammermusikkompositionen wurden unter anderem vom London Symphony Orchestra, dem Orpheus Chamber Orchestra sowie dem GRAMMY-Preisträger Paquito D’Rivera eingespielt.

Als Komponist, Solist und Dozent gastierte Jofre bei renommierten Institutionen wie Google Talks, TED Talks, der Juilliard School und The New School. Der Preisträger des Nationalen Kunstfonds Argentiniens war außerdem bei internationalen Festivals und Konzertreihen zu erleben, darunter die Celebrity Series of Boston, das Umbria Jazz Festival, Great Performers at Lincoln Center, die Seattle Town Hall Series, das Hatfield House Music Festival, das Sheffield Chamber Music Festival sowie das KaposFest in Ungarn.

Im Jahr 2012 trat er auf Einladung der Freien Universität Bozen und des Südtirol Jazz Festivals zu Ehren des Friedensnobelpreisträgers Adolfo Pérez Esquivel auf. Das BBC Music Magazine

beschrieb sein Doppelkonzert für Violine und Bandoneon als „fesselnd und durch das wunderschöne Adagio geradezu bezaubernd“.

Jofre ist GRAMMY-nominierter Komponist und Leiter des international konzertierenden JP Jofre Quintetts. Seine Konzerttätigkeit führte ihn in einige der bedeutendsten Säle der Welt, darunter die Carnegie Hall, das Kennedy Center, das Lincoln Center, das Los Angeles Music Center, das Teatro Morlacchi in Perugia, das Mariinsky-Theater und das Michailowski-Theater in St. Petersburg, das Stanislavski-Theater in Moskau, das National Centre for the Performing Arts in Peking, das Seoul Arts Center sowie in die National Theater and Concert Hall in Taipeh.

Seine musikalische Ausbildung begann im Alter von fünf Jahren; mit fünfzehn Jahren nahm er seine professionelle Laufbahn auf. Er studierte Kontrabass bei Néstor Castillo, Harmonielehre bei Horacio Lavaise, Komposition und Orchestrierung bei Ezequiel Viñao und Adrián Rusovich sowie Bandoneon bei Julio Pane, Mitglied des legendären Sextetts von Astor Piazzolla.



Daniel Schliewa

Der deutsche Tenor Daniel Schliewa studierte Gesang an der Musikhochschule Lübeck bei Prof. Michael Gehrke und Prof. Manuela Uhl. Künstlerische Impulse erhielt er u. a. in der Arbeit mit KS Waltraud Meier, Michaela Schuster, Burkhard Fritz, Markus Eiche, KS Harald Stamm, Iris Vermillion und Irmgard Boas. Nach einem Engagement im Opernstudio des Theaters Lübeck wurde Schliewa Ensemblemitglied am Theater Vorpommern. Dort und in Gastengagements (u. a. Staatsoper Hamburg, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino) profilierte er sich in zentralen Partien des lyrischen und jugendlich-dramatischen Tenorfachs, darunter Alfredo (*La traviata*), Lysander (*A Midsummer Night’s Dream*), Max (*Der Freischütz*) sowie Hoffmann (*Les Contes d’Hoffmann*). Am Gärtnerplatztheater war er als Graf Almaviva in der Uraufführung *Der tollste Tag* zu erleben. 2026 war er an der Semperoper Dresden als Cover der Titelpartie in Richard Wagners *Parsifal* engagiert. Im selben Jahr debütierte er am Staatstheater Mainz als Lord Byron in der Uraufführung von Julia Kerrs *Der Chronoplan*.

Die *Neue Musikzeitung* würdigte seinen „strahlenden, durchdringenden Tenor, dessen viele Schattierungen sich den übrigen Männerstimmen überlegen zeigten“. *Die Deutsche Bühne* hob hervor, wie er „müheles zwischen romantischem Schwelgen und moderner Deklamation“ wechselte. Für seine Darstellung des Grafen Almaviva wurde er von der Presse für „souveräne Stentortöne in Serie“ gelobt. Sein Repertoire erweitert sich zunehmend in Richtung des deutschen Kernfachs.

Konzertverpflichtungen führten ihn u. a. in die Elbphilharmonie und Laeiszhalle Hamburg sowie die Bulgaria Hall Sofia. Er arbeitete mit Dirigenten wie Daniele Gatti, Kent Nagano und Plácido Domingo zusammen.

2023 erreichte Daniel Schliewa das Viertelfinale von Operalia – The World Opera Competition in Kapstadt. Er ist ehemaliger Stipendiat der Richard-Wagner-Stipendienstiftung. Neben seiner Bühnentätigkeit ist er Mitbegründer und künstlerischer Leiter der Wertinger Festspiele.



Dong-Won Seo

Der in Südkorea geborene Bass Dong-Won Seo studierte Gesang an der Hanyang Universität und an der Robert Schumann Hochschule in Düsseldorf bei Prof. Michail Lanskoi, bevor er 2007/08 Mitglied des Opernstudios am Deutschen Nationaltheater Weimar wurde. Er besuchte verschiedene Meisterkurse und gewann mehrere Preise bei Gesangswettbewerben.

Von 2008 bis 2017 war Dong-Won Seo festes Ensemblemitglied am Musiktheater im Revier, wo er u. a. als König (*Aida*), Osmin (*Die Entführung aus dem Serail*), Sarastro (*Die Zauberflöte*), die Titelrolle in Arrigo Boitos *Mefistofele*, Colline (*La Bohème*), Wassermann (*Rusalka*), Philipp II. und Mönch (*Don Carlo*), Sancho Pansa (*Don Quichotte*), Geisterbote (*Die Frau ohne Schatten*), Komtur (*Don Giovanni*), Crespel und Luther (*Hoffmanns Erzählungen*) sowie König Marke in *Tristan und Isolde* zu erleben war.

Gastengagements führten ihn u. a. an das Staatstheater Mainz, das Theater Dortmund sowie an das Aalto-Theater Essen. In der Spielzeit 2018/19 war Dong-Won Seo Ensemblemitglied des Theater Hagen. In der Spielzeit 2019/20 war er festes Ensemblemitglied am Staatstheater Darmstadt und war u. a. als Sarastro (*Die Zauberflöte*), Rocco (*Fidelio*), als Vater Maik (*Tschick*) und als Heinrich der Vogler (*Lohengrin*) zu hören.

Zur Spielzeit 2021/22 ging er als Ensemblemitglied an das Theater Hagen zurück und war u. a. als Gurnemann in Wagners *Parsifal*, Blaubart in Bartóks *Herzog Blaubarts Burg*, Don Basilio in *Il barbiere di Siviglia*, König Heinrich in *Lohengrin*, Großinquisitor in *Don Carlos* und als Prison Guard in der Uraufführung *American Mother* zu erleben.



Frank Peter Zimmermann

Frank Peter Zimmermann zählt seit Jahrzehnten zu den führenden Geigern unserer Zeit. Weltweit geschätzt für seine technische Brillanz, kluge Musikalität und uneitle Bühnenpräsenz, tritt er regelmäßig mit den renommiertesten Orchestern und Dirigent*innen auf.

Er spielt er u. a. mit den Berliner Philharmonikern, dem Boston Symphony Orchestra, der Staatskapelle Dresden, dem Concertgebouw-Orchester, dem Orchestre de Paris, der Filarmonica della Scala, Orchestern in China und Hongkong sowie mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Rezitale gibt er mit Dmytro Choni u. a. in Paris, London und Wien.

Seine preisgekrönte Diskografie umfasst fast das gesamte Repertoire von Bach bis Ligeti – darunter jüngst das Strawinsky-Violinkonzert, Bachs Partiten & Sonaten sowie alle Beethoven-Sonaten mit Martin Helmchen (alle bei BIS).

Als Kammermusiker gründete er 2010 das Trio Zimmermann mit Antoine Tamestit und Christian Poltéra. Uraufführungen von Werken u. a. von Lindberg, Dean und Pintscher zeugen von seinem künstlerischen Mut. Frank Peter Zimmermann spielt die Stradivari „Lady Inchiquin“ von 1711, eine Leihgabe der Kunststiftung Nordrhein-Westfalen.



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 bis 2011 war er Chefdirigent des Tasmanian Symphony Orchestra in Australien, 2009 wurde er Musikdirektor der San Antonio Symphony. Zuletzt wirkte er von 2020 bis 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.



Walküre, Peter Nicolai Arbo (1831 – 1892)

PHILHARMONISCHES ORCHESTER HAGEN

ERSTE VIOLINEN **Dumitru Pocitari** (1. Konzertmeister), **Ilzoo Park** (2. Konzertmeisterin), **Kalina Kolarova** (3. Konzertmeisterin), **Anna Schnappauf**, **Yang Zhi**, **Arthur Kumer** (Vorspieler*innen), **Rosalind Oppelcz**, **Marco Frisch**, **Lucjan Mikolajczyk**, **Werner Köhn**, **Natascha Akinschin**

ZWEITE VIOLINEN **Evgeny Selitsky** (Stimmführer), **Magdalena Róžańska** (stellvertretende Stimmführerin), **Katharina Eckert**, **Yuliia Honcharova** (Vorspielerinnen), **Ines Collmer**, **Barbara Wanner**, **Nagisa Otsuka-Sandoz**, **Rudina Gjergjndreaj**, **Teresè Pletkutė-Dong**, **Hatsune Moriuchi**

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

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 **Andrei Krivenko** (Solo-Flötist), **Annette Kern** (stellvertretende Solo-Flötistin), **Magnus Mihm** (stellvertretender Solo-Flötist), **Isabell Winkelmann**, **Gemma Corrales Argumanez**

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

KLARINETTEN **Jonas Morkunas** (Solo-Klarinetttist), **Yuria Otaki** (Stellvertretende Solo-Klarinetttistin), **Jaume Cerdà i Marti**, **Natalie Schönberger**

FAGOTTE **Vasco Teixeira** (Solo-Fagottist), **Mario Krause** (stellvertretender Solo-Fagottist), **Céline 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 **Jamie Reid** (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)

SOLO-HARFENISTINNEN **Ute Blaumer**, **Simone Seiler-Corbett**

GENERALMUSIKDIREKTOR **Sebastian Lang-Lessing**
ORCHESTERDIREKTOR **Sebastian Foron**
ORCHESTERINSPEKTOR **Viktor Maletych**
ORCHESTERBÜRO **Bianca Hilken**
ORCHESTERWARTE **Christian Daume**, **Leszek Januszewski**, **Peter Lauterbach**

IMPRESSUM

Theater Hagen gGmbH

www.theaterhagen.de

INTENDANT UND GESCHÄFTSFÜHRER **Søren Schuhmacher**

GENERALMUSIKDIREKTOR **Sebastian Lang-Lessing**

SPIELZEIT **2026/27**

1.–4. Sinfoniekonzert

REDAKTION **Jeanne Julie Schepers, Thomas Rufin**

GESTALTUNG, SATZ UND REINLAYOUP **Björn Hillers**

TEXTNACHWEISE **Die Zitate von Detlev Glanert entspringen dem Interview *Im Dialog. Detlev Glanert über Haydns Witz, das Eintauchen in eine andere Zeit und die Ahnung des Göttlichen* von Michael Horst. Mit freundlicher Genehmigung des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg.**

Der Text von Gerard Mortier ist ein Auszug aus dem Artikel *Wagners Bayreuth braucht einen Parsifal* in *El País* am 9. April 2013. Zit. n. Gerard Mortier: *Das Theater, das uns verändert. Essays über Oper, Kunst und Politik*, Hg. von Reinhart Meyer-Kalkus, übersetzt von Konstantin Petrowsky, Kassel, Stuttgart und Weimar 2018.

Eine frühere Fassung des biografischen Abrisses zu William Walton erschien erstmals im Programmheft zum 6. Sinfoniekonzert 2024/25.

Alle weiteren Artikel und Interviews sind Originalbeiträge von Jeanne Julie Schepers für dieses Programmheft.

BILDNACHWEISEU2: © Leszek Januszewski, S. 2: © Bettina Stöß, S. 5: © Nancy Jesse, S. 6: © Mihyun Kang, S. 7: Joseph Lange, 1782/83, Wikimedia Commons, S. 10: Paolo Veronese, ca. 1562, Wikimedia Commons, S. 13: Josef Kriehuber 1839, Wikimedia Commons, S. 15: Sandro Botticelli, ca. 1480/85, Wikimedia Commons, S. 20 oben: Moritz Daniel Oppenheim, 1842, Wikimedia Commons, S. 20 unten: Eduard Magnus, 1846, Wikimedia Commons, S. 23: William Turner, 1831/32, Wikimedia Commons, S. 25: Wilhelm Hensel, 1829, Wikimedia Commons, S. 27: Wikimedia Commons, S. 28: Wikimedia Commons, S. 29: Wikimedia Commons, S. 33: Viktor Hartmann, alle Wikimedia Commons, S. 35: Franz von Lenbach, 1878/94, Wikimedia Commons, S. 39: Arthur Rackham, 1911, Wikimedia Commons, S. 41: Arthur Rackham, 1910, Wikimedia Commons, S. 42: © De-Da Productions, S. 46: © Eckhart Matthäus, S. 49: Arthur Rackham, 1910, Wikimedia Commons, S. 50: © Leszek Januszewski, S. 51: © Leszek Januszewski, S. 52: © Mihyun Kang, S. 53: © Eckhart Matthäus, S. 54: © Leszek Januszewski, S. 55: © Irene Zandel | hänsler CLASSIC, S. 56: © Leszek Januszewski, S. 57: Peter Nicolai Arbo, 1869, Wikimedia Commons

DRUCK **VD Vereinte Druckwerke GmbH, Neuss**

REDAKTIONSSCHLUSS **14. September 2026**

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

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

Für die Kultur, die Menschen und die Region.

miteinander stark



Sparkasse
an Volme und Ruhr

theaterhagen.de



Die deutsche Theater- und
Orchesterlandschaft wurde
2016 in das bundesweite
Verzeichnis des Immateriellen
Kulturerbes aufgenommen.



Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen

