

8. Kammermatinée

170 Jahre Tonkünstler-Verein zu Dresden

Saison 2023/2024

SONNTAG **23.6.24** 11 UHR

SEMPEROPER DRESDEN



Kammermusik der
Sächsischen Staatskapelle
Dresden

Gegründet 1854 als
Tonkünstler-Verein zu Dresden



SÄCHSISCHE
STAATSKAPELLE
DRESDEN

8. Kammermatinée

170 Jahre Tonkünstler-Verein zu Dresden

MITWIRKENDER GAST

Julius Asal Klavier

AUSFÜHRENDE

Lukas Stepp Violine

Yuna Toki Violine

Florian Richter Bratsche

Sebastian Fritsch Violoncello

KAMMERFORMATION DER DRESDNER KAPELLSOLISTEN

Susanne Branny Violine

Mechthild von Ryssel Violine

Stephan Pätzold Bratsche

Tom Höhnerbach Violoncello

Jobst Schneiderat Cembalo

KAPELLQUINTETT

Bernhard Kury Flöte

Volker Hanemann Oboe

Christian Dollfuß Klarinette

Julius Rönnebeck Horn

Andreas Börtitz Fagott

Johann Georg Pisendel (1687–1755)

Konzert für Violine, Streicher und
Cembalo B-Dur

1. *Allegro*
2. *Moderato*
3. *Allegro assai*

Paul Hindemith (1895–1963)

»Kleine Kammermusik« für Flöte, Oboe,
Klarinette, Horn und Fagott op. 24 Nr. 2

1. *Lustig*
2. *Walzer*
3. *Ruhig und einfach*
4. *Schnelle Viertel – frei*
5. *Sehr lebhaft*

PAUSE

Robert Schumann (1810–1856)

Klavierquintett Es-Dur op. 44

1. *Allegro brillante*
2. *In modo d'una Marcia. Un poco largamente – Agitato*
3. *Scherzo. Molto vivace – Trio I – Trio II – L'istesso tempo*
4. *Allegro, ma non troppo*

Die Kammermatineen der Sächsischen Staatskapelle Dresden werden im Rahmen der orchestereigenen Kammermusik veranstaltet, die auf den 1854 von Kapellmitgliedern gegründeten Dresdner Tonkünstler-Verein zurückgeht. Neben ihrem Dienst treten die Musikerinnen und Musiker der Staatskapelle in diesen Veranstaltungen freiwillig und lediglich durch ein symbolisches »Frackgeld« entlohnt auf.

Zum Programm

Vor 170 Jahren gründeten Mitglieder der Sächsischen Hofkapelle den Dresdner Tonkünstler-Verein. Kammermusik wollten sie machen, nicht nur im großen Verbund spielen. Sie stießen damit eine Tradition an, die in der Staatskapelle bis heute besteht, und die Schule machte: Jedes Qualitätsorchester legt inzwischen Wert darauf, dass seine Mitglieder in kleinen Gruppen ihre Sensibilität schärfen, ihre Repertoirekenntnis vertiefen und damit zur Verfeinerung der Klangkultur des großen Ganzen beitragen. Die Dresdner waren Trendsetter. Anders als feste Formationen wie Trios oder Quartette können sie ihre Programme mit unterschiedlichen Besetzungen besonders abwechslungsreich gestalten. So auch das heutige. Es wirft Schlaglichter auf ihre Erfolgsgeschichte. Die Tonkünstler wandten sich gern neuer, aber auch historischer Musik zu. Dafür boten die Archive in der Hauptstadt Sachsens reichlich Material, etwa das Œuvre des Bach-Zeitgenossen **Johann Georg Pisendel**. Der wohl bedeutendste Geigenvirtuose des Spätbarocks war eine Dresdener Größe. Von 1712 bis zu seinem Tod 1755 gehörte er der Hofkapelle an, ab 1728 als ihr Konzertmeister. Mit ihm und dem Dirigenten Johann Adolph Hasse festigte sie ihren exzellenten Ruf weit über Sachsen hinaus. Kurfürst Friedrich August I. finanzierte Pisendel einen einjährigen Studienaufenthalt bei Antonio Vivaldi in Venedig. Würde man eine Geschichte darüber schreiben, wie die Musik des »Prete Rosso« nach Dresden kam, dann müsste Pisendel darin die Hauptrolle spielen.

Pisendel wurde von Vivaldis Musik stark inspiriert. Aber er ging weiter, er schlug die Brücke vom »Gusto« des italienischen Konzerttypus zu einer Ästhetik der Empfindsamkeit. Am Mittelsatz seines **Violinkonzerts B-Dur** wird das besonders deutlich. Der Komponist nannte das Werk, dessen Manuskript in der Sächsischen Staatsbibliothek aufbewahrt wird, ein »Concerto da camera« und ließ damit offen, ob die Ensembleparts einfach oder chorisches besetzt werden. Notiert ist es wie wenig später die sogenannten »Quatours concertants« auf je einem System für die Sologeige, die Ensemblevioline, -viola und die Bassstimme, die teilweise beziffert ist: ein Hinweis auf die Verwendung eines Akkordinstruments wie Cembalo oder Orgel. Der Solist hebt sich mit seinen beredt virtuos Passagen aus dem Ensembleganzen hervor, begibt sich wieder zurück, um sich dann erneut mit seinem Part zu profilieren. In dieser Musizierform verbirgt sich ein gesellschaftliches Modell: das Zusammenwirken des Einzelnen mit einer Gruppe als eine Balance, in welcher der Einzelne weder von der Gemeinschaft verschluckt wird noch diese seinerseits absolut dominiert. In der Concertoform spiegeln sich die bürgerlichen Aufbruchsideale wider.

Paul Hindemith und seine Künstlergeneration hatten den Ersten Weltkrieg zum Teil an der Front erlebt. Der Schock saß tief, die alte Welt und ihre kulturellen Prämissen trugen nicht mehr. Junge Komponisten wandten sich von der spätromantischen Bedeutungsschwere ab: Klar, sachlich, unsentimental wollten sie schreiben, wie sie es aus der Musik des Barocks heraushörten, und etwas aufmüpfig. Der härtere Klang von Bläserensembles kam ihrem Ideal entgegen. Er war historisch mit der Kultur der Serenaden verbunden, bei der man zwischen Kunstanspruch und Unterhaltung keine Grenzen zog. Diese Herkunft bedachte Hindemith in seiner »**Kleinen Kammermusik**« mit. Zu einem Marsch traten die Musiker einst auf. Hindemith versetzt ihn in ein schnelles Tempo. Bei ihm wirkt er wie die Bewegungen in den frühen Stummfilmen: forciert und eckig. Der Walzer an zweiter Stelle soll – eine Zumutung für Bläserensembles – durchweg leise wie hinter einem Vorhang gespielt werden, leicht ironisierend in seiner Wirkung. Der langsame Satz in der Mitte gibt sich unsentimental, aber nicht emotionslos; im Mittelteil mischt Hindemith Trauermarsch und Tango ineinander. Den vierten Satz, die Hinführung auf den letzten, legte der Komponist theatralisch an: Alle Artisten werden durch ein Signalmotiv aufgerufen und präsentieren sich mit einem kurzen Solo, ehe sie sich – in der Art einer barocken Suite – zum schwungvollen Kehraus zusammenfinden.

Ein großes Werk schrieb **Robert Schumann** 1842 mit seinem **Klavierquintett op. 44**. Es rührt an symphonische Dimensionen – in der Länge, bisweilen in der Fülle des Klangs. Es besteht, wie üblich, aus vier Sätzen, doch die sind in ihrem Charakter so geschärft und so deutlich voneinander unterschieden, dass sie wie Stadien eines Dramas wirken, das man spielend und/oder hörend durchläuft. Einen schließlich verworfenen Satz hatte Schumann direkt als »Scena« überschrieben. Der Eindruck eines dramatischen Zusammenhangs wird dadurch verstärkt, dass Schumann immer wieder Themen, Motive oder Färbungen aus vorhergehenden Sätzen aufgreift, am deutlichsten im Finale, wenn er dessen eigenes Thema mit dem Anfangsmotto des Werkes zu einer Doppelfuge verpflichtet, und damit neben der klassischen Werkkonzeption auch noch die Bach'sche Kompositionskunst in sein Quintett integriert.

Zu Stadien eines Dramas geraten die vier Sätze nicht nur durch ihre deutlich ausgeprägten Eigencharaktere, sondern auch durch starke Kontraste in ihrem Inneren. Im eröffnenden Allegro brillante entgegnet dem energischen ersten Thema mit seiner romantischen Gestik des Aufschwungs ein Seitengedanke, der wie ein Zwiegespräch ausgeführt ist: kollektive Geste hier – persönliche dort. Eine neue Atmosphäre bringt der Mittelteil mit seiner Mollstimmung und dem kargen, oft nur einstimmigen Duktus ins Spiel: ein Vor-Echo des zweiten Satzes. Den Grundcharakter des Trauermarsches lichtet dort eine choralartige Passage auf, ein Agitato-Abschnitt erhöht die Dramatik. Im dritten Satz, dem Scherzo, wird der behände Charakter des Hauptteils im ersten Trio melodisch nach der Art eines Duettts überformt, im zweiten

Trio zu sinisterer Raserei beschleunigt. Mit dem Finale wollte Schumann keinen unbeschwerten Kehraus schaffen, sondern einen Schlussakt wie in einem Drama; daher der Ansatz in der Tonart des Trauermarsches, die eingestreuten Anspielungen auf ihn, der Parcours durch den Kosmos der Tonarten, eine Passage, in der sich die Musik nach stilisierten Hornrufen wie aus der Ferne wieder aufbaut – und schließlich der hymnische Auftritt des Anfangsmottos mit dem Finalthema. Das Quintett forderte durch seine dramatische Konzeption viele Deutungen heraus. Schumann selbst lieferte keine. Er betonte zwar, man möge die Wirkung äußerer Eindrücke und inneren Erlebens auf die künstlerische Fantasie nicht unterschätzen. Beim Hören und Deuten aber möge man vor allem den eigenen Ohren trauen.

HABAKUK TRABER

Der deutsche Pianist **Julius Asal** hat sich in den vergangenen Jahren durch diverse solistische wie kammermusikalische Konzertengagements als einer der herausragenden Interpreten seiner Generation etabliert. Im Oktober 2023 gab die Deutsche Grammophon ihn als neuen Exklusivkünstler des Labels bekannt. Darüber hinaus wurde er 2024 von BBC für eine zweijährige Zusammenarbeit als New Generation Artist ausgewählt. Julius Asal wuchs als ältester Sohn einer Musikerfamilie im Taunus nahe Frankfurt am Main auf. Als Kleinkind improvisierte er frei und spielte Gehörtes autodidaktisch auf dem Instrument nach. Später erhielt er Klavierunterricht und studierte an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin sowie an der Kronberg Academy. In den letzten Jahren wurde er besonders von seinen Mentoren Eldar Nebolsin und Sir András Schiff beeinflusst. Zudem erhielt er künstlerische Impulse von Musikern wie Alfred Brendel, Gidon Kremer und Menahem Pressler. Heute ist der von Classic FM zum Rising Star 2024 ernannte Pianist regelmäßiger Gast internationaler Festivals und tritt in prestigeträchtigen Konzertsälen auf.

Liederabende mit namhaften Sängern ließen den vielseitigen Musiker **Jobst Schneiderat** zu einem gefragten Liedbegleiter werden. Von 2004 bis 2012 war er Studienleiter des Jungen Ensembles der Semperoper, zudem arbeitet er kammermusikalisch – so als Cembalist und Organist – mit Musikern der Sächsischen Staatskapelle Dresden, den Dresdner Kapellsolisten sowie dem Philharmonischen Kammerorchester. Mehrere Konzertreisen führten ihn durch Europa, in die USA und nach Japan. Seit seinem Festspieldebüt im Jahr 2002 in Salzburg trat Jobst Schneiderat bei verschiedenen Festivals auf, unter anderem arbeitet er seit seiner »Ring«-Einstudierung unter Giuseppe Sinopoli im Jahr 2000 als musikalischer Assistent bei den Bayreuther Festspielen. Seinem Studium in den Fächern Klavier, Korrepetition und Liedbegleitung an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden folgte ein Engagement an das Landestheater Halle, bevor er 1986 Solorepetitor an der Semperoper Dresden wurde.



SÄCHSISCHE STAATSKAPELLE DRESDEN

IMPRESSUM

Sächsische Staatskapelle Dresden
Chefdirigent Christian Thielemann
Spielzeit 2023|2024

HERAUSGEBER

Die Sächsische Staatskapelle Dresden
ist ein Ensemble im
Staatsbetrieb Sächsische Staatstheater –
Staatsoper Dresden
Theaterplatz 2, 01067 Dresden
© Juni 2024

GESCHÄFTSFÜHRUNG

Peter Theiler
Intendant der Staatsoper
Wolfgang Rothe
Kaufmännischer Geschäftsführer

REDAKTION

Emilia Ebert, Inna Klause

TEXT

Die Einführungstexte von Habakuk Traber
sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

GESTALTUNG UND SATZ

schech.net
Strategie. Kommunikation. Design.

DRUCK

Union Druckerei Dresden GmbH

**Urheber, die nicht ermittelt oder erreicht
werden konnten, werden wegen nachträglicher
Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.**

**Private Bild- und Tonaufnahmen
sind aus urheberrechtlichen Gründen
nicht gestattet.**