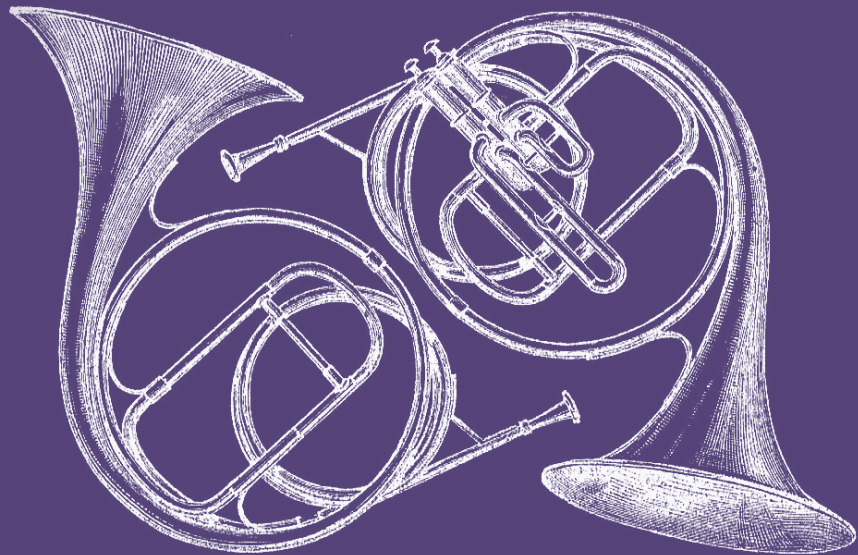


**Fünftes
Sinfoniekonzert**



11 a. Waldhorn.

11 b. Ventilhorn.

5. Sinfoniekonzert

Igor Strawinsky (1882–1972)

Concerto in Es *Dumbarton Oaks* (12')

1. Tempo giusto
2. Allegretto
3. Con moto

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Konzert für Horn und Orchester Nr. 4 Es-Dur KV 495 (15')

1. Allegro maestoso
2. Romance: Andante cantabile
3. Rondo: Allegro vivace

Pause

Gavin Higgins (*1983)

Horn Concerto (30')

1. *Understorey*
2. *Overstorey*
3. *Mycelium Rondo*

Anna Clyne (*1980)

Night Ferry für Orchester (20')

1. *Turbulent darkness with moments of light*
2. *With tenderness*
3. *Quiet and ominous*
4. *Bright and lucid*
5. *With drive and grit*
6. *Falling into radiant light*
7. *Melting into earth*

Ben Goldscheider *Horn*

Magdeburgische Philharmonie

GMD Christian Øland *Dirigent*

29. und 30.1.26

Opernhaus, Bühne



Ein Sinfoniekonzert mit gleich zwei Hornkonzerten: Das ist eine besondere Herausforderung für den Solisten Ben Goldscheider – und für das Publikum eine seltene Gelegenheit, Musik- und Instrumentengeschichte am Beispiel des Horns ganz unmittelbar zu erleben. Vor der Pause begegnet man dem früheren Jagd- und Signalinstrument in Mozarts Hornkonzert KV 495, entstanden zu einer Zeit spieltechnischer und kompositorischer Innovationen. Während Mitte des 18. Jahrhunderts die Trompeten in der Orchestermusik noch ganz auf ihren Signalcharakter mit Quint- und Quart-Motivik beschränkt waren, erarbeitete sich das Horn mithilfe von Instrumentenbauern wie Anton Joseph Hampel, Komponisten wie Mozart und Interpreten wie Joseph Leutgeb chromatische Melodieführungen und damit völlig neue Ausdrucksbereiche. Fast 250 Jahre später ist das Horn durch die Entwicklung der Ventile längst als gleichberechtigter Partner im Orchestersatz angekommen. Dennoch lässt der englische Komponist Gavin Higgins – selbst Hornist – in seinem für Ben Goldscheider geschriebenen brandneuen Hornkonzert von 2023 die Geschichte seines Instruments nicht außer Acht. Schließlich ist es durch seine Funktion als Jagdinstrument eng mit dem Wald verbunden – durch Carl Maria von Webers *Freischütz* wurde es gar zum Inbegriff der deutschen Waldes-Romantik. Higgins' Erinnerungen an die Wälder seiner Kindheit und sein Interesse für die Kommunikation von Bäumen untereinander im Gesamtorganismus Wald sind inhaltlicher Ausgangspunkt seiner Komposition. Wie Mozart verweist er darüber hinaus im dritten Satz durch Taktart und Signalmotivik ganz konkret auf die Jagd. Vier Hörner im Orchester verstärken das klangliche Gewicht des Soloinstruments, lassen allerdings dem Solisten genügend Raum hervortreten. Auch Mozart stellt in seinem Hornkonzert dem Soloinstrument zwei Orchesterhörner zur Seite – ein in seinen Blä-

serkonzerten eher unübliches Verfahren. Somit legen beide Konzerte – neben der virtuosens Emanzipation – auch Zeugnis von der Bedeutung des Horns für den Orchestersatz ab.

In Igor Strawinskys *Dumbarton Oaks-Concerto* kommt dem Horn ebenfalls eine gewichtige Funktion zu, ist es doch neben Flöte, Klarinette und Fagott sowie drei Violinen, drei Bratschen, zwei Violoncelli und zwei Kontrabässen das einzige Blechblasinstrument und das einzige doppelt besetzte Blasinstrument. Damit übernimmt es oft die Funktion des klanglichen Fundaments, auch wenn im klassischen Satz das Fagott tiefer liegt. Während die Hörner im ersten Satz sehr präsent sind, ist der zweite Satz fast ausschließlich dem Wechselspiel von Holzbläsern und Streichern vorbehalten. Im dritten Satz setzt Strawinsky die Hörner mit Jagdmotivik ein und knüpft so ganz „neoklassisch“ an die Musikgeschichte an.

Demgegenüber setzt Anna Clyne in ihrem zweiten Orchesterstück *Night Ferry*, 2012 für das Chicago Symphony Orchestra unter Riccardo Muti entstanden, nahezu ausschließlich auf die klangliche Qualität des vierstimmigen Hornsatzes, ganz überwiegend im Piano- bis vierfachen Piano-Bereich. Während die Trompeten im Blechbläsersatz durch rhythmische Prägnanz auffallen und das turbulente musikalische Geschehen oft maßgeblich antreiben, bleiben die Hörner stets im Hintergrund und treten nur an zwei Stellen ein wenig hervor, einmal im Verein mit der Bassklarinette und einmal im Satz mit Posaunen und Tuba. Umso interessanter kann es sein, während des gesamten Konzertes diesem Instrument verstärkte Aufmerksamkeit zu widmen, zumal der Klang der Hörner den leise verklingenden Schluss von Anna Clynes *Night Ferry* prägt – auch im Pianissimo sind die traditionsreichen Instrumente die Stütze des Orchesters!

Das Horn

Horn (ital. *Corno*, franz. *Cor*, engl. *Horn*), das bekannte, durch Weichheit des Tones vor allen andern ausgezeichnete Blechblasinstrument, entweder als Naturinstrument (Naturhorn, Waldhorn, *Corno di caccia*, *Cor de chasse*, *French horn*) oder (in neuerer Zeit fast ausnahmslos) mit Ventilen, Zylindern, Pistons, d. h. einem Mechanismus, der die Schallröhre durch Einschaltung kleiner Extrawindungen verlängert und dadurch die Naturskala verschiebt (Ventilhorn). Auf dem Wald- oder Naturhorn (siehe U2, Fig. 11a) werden Töne verschiedener Höhe nur durch verschieden starkes Überblasen hervorgebracht. Es ist ein sogenanntes Halbinstrument, d. h. so eng mensuriert, daß der tiefste Eigenton nicht anspricht, sondern sogleich in die Oktave überschlägt; obgleich die Schallröhre mehr als 16 Fuß lang ist (im Kreis gewunden), so ist doch der tiefste Ton des C-Horns das große und nicht Kontra-C. Die nach der Tiefe hin immer größeren Lücken der Naturskala werden z. T. ausgefüllt durch gestopfte Töne, da jeder Naturton um einen halben, zur Not auch um einen ganzen Ton dadurch vertieft werden kann, daß der Bläser die Hand in die Stürze schiebt. Stopftöne haben aber im Vergleich mit den natürlichen, weich und voll tönenden einen gepreßten, dumpfen Klang. Die Einführung der Ventile beseitigt die Notwendigkeit, gestopfte Töne zu gebrauchen, beläßt aber die Möglichkeit ihrer Anwendung für charakteristische Effekte.

Das Instrument wird zuerst 1637 von Marin Mersenne beschrieben; seine älteste Stimmung ist die in hoch D (7 Fuß lang). Zuerst wurde es wohl, wie auch der Name Waldhorn andeutet, bei Jagden zum Signalgeben gebraucht (Prätorius [1620] nennt ein Instrument „Jägertrumpete“). 1664 taucht es zuerst in einer Opernpartitur auf (in Lullys *Princesse d'Elide* als *Trompe de chasse*). Neben der ursprünglichen Stimmung in hoch D kamen allmählich tiefere auf, deren Zahl durch Einschaltung besonderer Bogen dicht unter Mundstück (die sogen. Stimmbogen) um 1760 durch Anton Joseph Hampel („Inventionshorn“) der-

art vermehrt wurde, daß nun für alle Töne der chromatischen Skala besondere Hornstimmungen herstellbar wurden. Seine Vollendung in bezug auf Spielgeläufigkeit erhielt aber das Horn erst durch die von Blühmel und Stölzel in Breslau 1814 erfundenen und in der Folge von Dauprat (Paris, 1818), C. A. Müller (Mainz, 1830) und Sattler in Leipzig verbesserten Ventile. Stölzel selbst brachte zwei Ventile an, deren eins den Ton um einen halben, das andre um einen ganzen Ton, beide zugleich angewendet um eine kleine Terz erniedrigten; Müller fügte ein drittes Ventil hinzu, das, allein angewendet, den Ton um anderthalb, mit den beiden andern zugleich gebraucht, um eine übermäßige Quarte erniedrigt. Dem Ventilhorn (*Corno cromatico*, siehe U2, Fig. 11b) steht eine chromatische Skala durch ca. drei Oktaven zu Gebote.

Das Englisch Horn hat mit dem Waldhorn nichts gemein.

Meyers Großes Konversations-Lexikon, 1907

Um 1920 justierte der russische Komponist Igor Strawinsky Leben und Schaffen neu: Nachdem er 1914 nicht nach Russland zurückgekehrt war und die Kriegsjahre in der Schweiz verbracht hatte, ließ er sich nun mit seiner Familie in Frankreich nieder. Ein Kompositionsauftrag für die Ballets russes inspirierte ihn zu einem neuen musikalischen Ansatz: Impresario Sergei Djagilew wünschte sich eine Ballett-Bearbeitung von Musik des italienischen Barockkomponisten Giovanni Battista Pergolesi – nach Erfolgen seiner Balletttruppe mit ähnlichen Arrangements. Doch Strawinsky ging in seiner Arbeit weit über das hinaus, was Djagilew erwartet hatte: Statt „einer peinlich gesitteten Instrumentation von etwas sehr Lieblichem“ rückte der Komponist im Ballett *Pulcinella* Pergolesis Original mit jähen Brüchen und scharfen Schnitten zu Leibe, störte die regelmäßige Periodenbildung, ließ einzelne Takte oder Takteile weg und beschleunigte das Tempo. So entstand im Rückblick auf Vergangenes etwas Neues – Strawinskys sogenannte neoklassische Phase hatte begonnen. Was die einen als „Verrat an der Moderne“ verschmähten, war für andere bereits zu radikal: „Meine Musik schockierte ihn [Djagilew] so sehr, dass er lange Zeit mit einem Gesicht umherging, das ‚das beleidigte Achtzehnte Jahrhundert‘ auszudrücken schien.“ Der Komponist seinerseits mochte nie recht akzeptieren, dass man seine „Wende“ zur Neoklassik überbewertete: „Alles verläuft in gerader Linie“, betonte er, denn die wichtigste Konstante seines Komponierens ist das Spiel mit Regelsystemen, das Arbeiten nach Modellen, die nicht nachgeahmt, sondern in der Konfrontation mit der eigenen Kreativität umgeformt werden. Das Spektrum reicht dabei von ironischen Stilkopien wie in *Pulcinella* bis hin zu völlig eigenständigen Werken.

Letzteres gilt in besonderem Maße für eines der Hauptwerke der „neoklassischen Periode“ – dem Concerto für Kammerorchester in Es, genannt *Dumbarton Oaks*. Es entstand für das US-amerikanische Ehepaar Mildred und Robert Bliss, das bereits wäh-

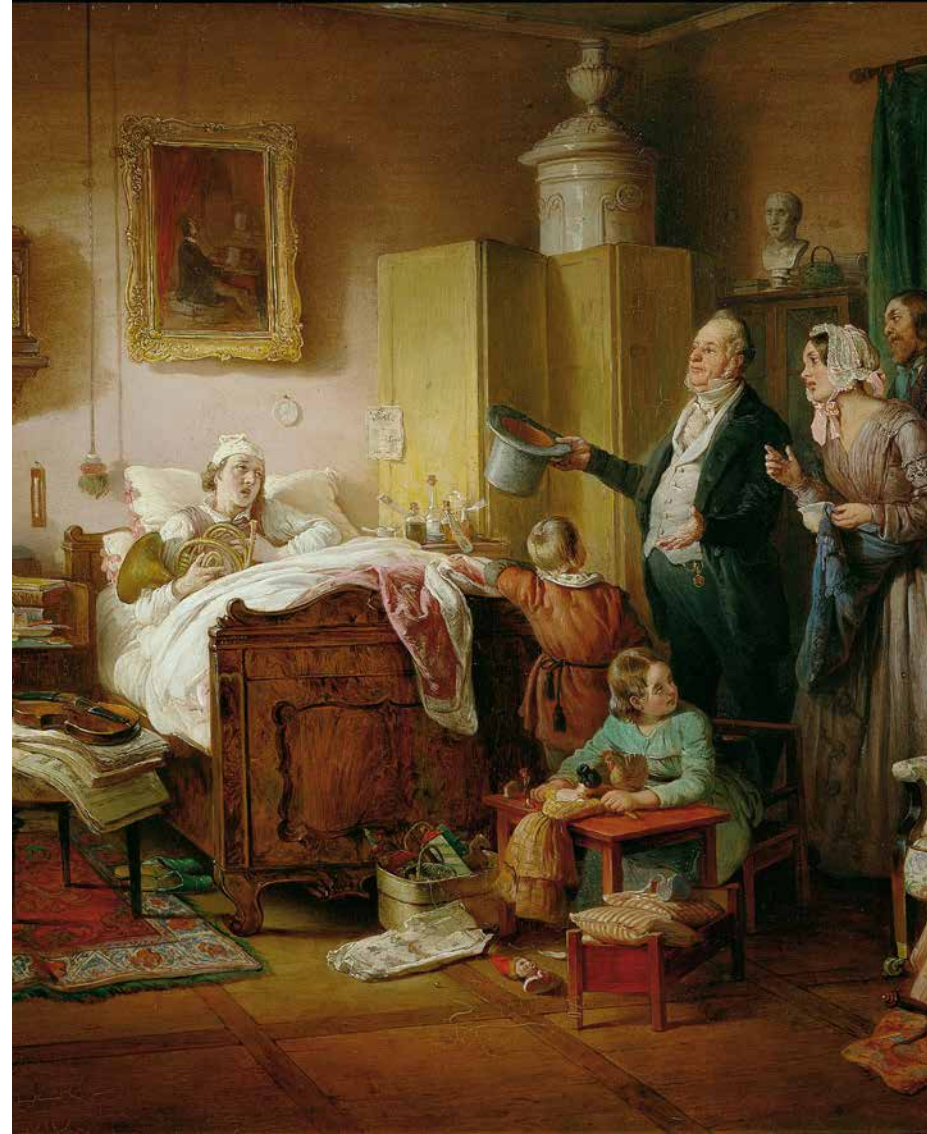
rend der diplomatischen Karriere des Ehemannes das elterliche Erbe für die Förderung von Kunst und Musik einsetzte. Von 1912 bis 1919 lebten die Blisses in Paris, wo sie Strawinsky wahrscheinlich kennenlernten, der zeit seines Lebens verschiedene Geldgeber:innen für sein Schaffen gewinnen konnte. 1920 erwarben die beiden den Landsitz „Dumbarton Oaks“ in einem idyllischen Vorort von Washington D. C. (den Name Dumbarton hatte ein Vorbesitzer des Areals in Erinnerung an eine besondere Felsformation in seiner schottischen Heimat gewählt). Im Zusammenhang mit der Uraufführung von Strawinskys Balletts *Jeu de Cartes* im April 1937 an der New Yorker Metropolitan Opera erneuerten Mildred und Robert Bliss den Kontakt und luden den Komponisten auf ihr Anwesen mit seinen prächtigen Gärten ein. Die Dame des Hauses wünschte sich dezidiert ein Werk „im Umfange der Brandenburgischen Konzerte“ von Johann Sebastian Bach. Damit sollte der 30. Hochzeitstag des Ehepaares 1938 gebührend begangen werden. Strawinsky sagte gern zu – und reiste mit seinen Eindrücken von Dumbarton Oaks vorerst wieder nach Frankreich. Ein erstes schriftliches Zeugnis von dem neuen Werk stammt aus dem Tagebuch von Strawinskys Verleger Willy Strecker vom Musikverlag Schott: „In Paris traf ich Strawinsky, um mit ihm über sein neuestes Werk, ein Konzert für Kammerorchester, zu verhandeln. Wie immer war er völlig in seine Arbeit vertieft und stolz auf seine beispiellos sparsame, klare Partitur, die er mir ziemlich schlecht vorspielte. Er freute sich, als ich sie als einen russischen Bach bezeichnete. Mein Verständnis der klaren Partitur machte ihn sichtlich glücklich: Es muss auch so klingen, als würde man sie mit einem sehr starken Lorgnette betrachten, so klar graviert wie auf Glas.“

Die anspruchsvolle Komposition für 15 Instrumente, die fristgerecht am 8. Mai 1938 in Dumbarton Oaks unter der Leitung von Nadia Boulanger, die für den erkrankten Strawinsky eingesprungen

war, uraufgeführt wurde, verbindet die erwähnte Klarheit mit polyphoner Dichte. In der Intensität der kontrapunktischen Arbeit lässt sich der zentrale Bezug zur Musik Johann Sebastian Bachs erkennen. Darüber hinaus erinnern die harmonische Fortschreitung und einzelne Spielfiguren in den Streichern am Beginn des Konzertes deutlich an den Beginn des 3. Brandenburgischen Konzertes. „Wie in nur wenigen ‚neoklassischen‘ Werken gelingt hier die Überblendung zweier Stilarten, die Spiegelung von Strawinsky in Bach. Metrische Brüche sind wie selbstverständlich in den Fluss der Musik eingebaut, ohne dass dabei die harmonische Fortschreitung aus dem Gleichgewicht gerät. Ja, es scheint so, als seien die Strawinskyschen Verfremdungen in der musikalischen Welt Johann Sebastian Bachs potentiell angelegt.“ (Reinhard Schulz)

8

9



Eduard Ritter, *Der kranke Musiker*, 1847

Mozarts Solokonzerte sind mit vielen Superlativen belegt worden: „Krönung und Gipfel seines instrumentalen Schaffens“ (Alfred Einstein); „wahre exempla classica, die Höhepunkte der Gattung überhaupt“ (Volker Scherlies). Man mag dies als ungerechtfertigte Abwertung von Mozarts Sinfonien und Streichquartetten einerseits sowie von Beethovens Solokonzerten andererseits ansehen, allerdings bleibt eines unbestritten: „Als Mozart starb, war das Solokonzert qualitativ und prinzipiell ein anderes geworden als zu der Zeit, in der er antrat.“ (Peter Gülke)

Mozarts Hornkonzerte nehmen neben dem mit 23 Solokonzerten ungleich gewichtigeren Repertoire für Klavier nur eine untergeordnete Rolle ein, aber an keiner anderen Instrumentalgattung kann man das Wechselspiel zwischen Musiker:innen, Instrumententechnik und kompositorischer Idee besser beobachten als hier. Geschrieben für Mozarts Musikerfreund Joseph Leutgeb entstanden die vier Hornkonzerte in einer Zeit instrumententechnischer Innovationen, die das Gebrauchsinstrument Jagdhorn für das Orchester „domestizierten“, lange vor Trompeten und Posaunen. Anton Joseph Hampel verlegte Mitte des 18. Jahrhunderts die Stimmbögen (deren Austausch mangels Ventile damals das Spielen in unterschiedlichen Tonarten ermöglichte) vom Mundstück in die Mitte der Rohrwindungen des Instruments. Dadurch blieb der Abstand zwischen Spieler:in und Instrument gleich, sodass die rechte, in den Schalltrichter greifende Hand ungestörter und sensibler agieren konnte. Hampel revolutionierte so gleichzeitig auch die sogenannte Stopftechnik, mit der die Hand durch unterschiedliche Haltung die Tonhöhe bis zu einem Halbton nach oben und nach unten variieren konnte. Dies war nötig, um besonders in den tiefen Lagen, in der die (durch die Lippenspannung erzeugte) Naturtonreihe große Lücken aufweist, neue musikalische Spielräume zu eröffnen.

Allerdings unterschied sich die Klangqualität dieser gestopften Töne stark von den Naturtönen, was die Spielenden ausgleichen und die Komponierenden in ihre Überlegungen miteinbeziehen mussten.

Das Hornkonzert KV 495 – nach neueren Forschungen chronologisch das zweite – entstand im Juni 1786, drei Jahre nach dem ersten, KV 417, und mit der Erfahrung der zwischenzeitlich komponierten Klavierkonzerte. Auch von diesem Werk kann man auf die spezifischen Fähigkeiten des Hornisten Leutgeb schließen: Der Musiker fühlte sich offenbar in den hohen Lagen seines Instruments nicht sicher – weshalb sich auch dieses Konzert in der Mittellage bewegt –, verfügte aber über eine ausgefeilte Stopftechnik – was die vielen chromatischen Linien der Solostimme beweisen. Gegenüber dem ersten Konzert kann man hier Mozarts Bestreben nach einem komplexeren formalen Ablauf beobachten und erstmals sieht der Komponist auch Solokadenzen im ersten und dritten Satz vor.

Im ersten Satz stehen sich ein 1. Thema mit Dreiklangsmelodik – gemäß der alten Form der Hornbehandlung – einem 2. Thema mit chromatischer Linienführung als Blick in die Zukunft gegenüber. Der zweite Satz dokumentiert als „Romance“ den Anspruch des Horns auf romantische Gesangelichkeit. Mozart erprobt hier ungewöhnliche Klangkombinationen wie die Terzparallelen zwischen Solohorn und tiefen 1. Violinen zum Satzbeginn. Im dritten Satz – klassisch in Rondoform – wird in der Behandlung des Solohorns der Topos der fanfarenartigen Jagdmusik im 6/8-Takt aufgegriffen, aber Mozart belässt es dabei nicht: Andere Satzcharaktere brechen ein, das dreiklängige Hauptthema des ersten Satzes kehrt wieder und wird kurzzeitig nach Moll gewendet und auch in der Coda leistet sich Mozart eine kleine harmonische Ausweichung. All dies macht das Konzert auch für eine Aufführung mit modernem Ventilhorn zu einer spannenden künstlerischen Herausforderung.

Vor Jahren stieß ich in einem der alten Buchenwaldreservate auf eigenartig bemooste „Steine“. Es handelte sich um die knorrigen Reste eines riesigen, uralten Baumstumpfs. Doch wie konnten sich die lebenden Überreste so lange halten? Ohne Blätter und Photosynthese ist das unmöglich. Eine mehrhundertjährige Hungerkur hält kein Wesen unseres Planeten aus, und das gilt auch für die Reste von Bäumen. Bei diesem Exemplar war es jedoch offensichtlich anders. Es bekam Unterstützung von den Nachbarbäumen, und zwar mithilfe von Wurzeln. Bisweilen ist es nur eine lose Verbindung über das Pilzgeflecht, das die Wurzelspitzen umhüllt und ihnen beim Nährstoffaustausch hilft, manchmal sind es auch direkte Verwachsungen. Doch warum sind Bäume soziale Wesen, warum teilen sie ihre Nahrung mit Artgenossen und pöppeln darüber ihre Konkurrenz hoch? Die Gründe sind dieselben wie bei menschlichen Gesellschaften: Gemeinsam geht es besser.

Peter Wohlleben



Willem van Honthorst, *Die drei Söhne des Kurfürsten Johann Friedrich I. von Sachsen auf der Jagd*, 1655

Ich bin in einem herzförmigen Waldgebiet an der Grenze von England zu Wales aufgewachsen, das eingeschlossen zwischen zwei Flüssen liegt und seinen eigenen einzigartigen Dialekt hat. J.R.R. Tolkien soll hier die Inspiration für Mittelerde gefunden haben; auch heute noch ist die Gegend von Mythen und Legenden durchdrungen, voller Geschichten von Feen, Hexen und Geistern.

Aber der Wald ist auch ein Ort voller Musik. Ich erinnere mich an den Klang der Blaskapellen, der aus allen Richtungen über die Baumkronen herüberwehte, während sie in ihren winzigen, eigens errichteten Übungsräumen probten. Der Gesang von Frauenchören drang aus von Bäumen umgebenen Kirchen. Als Kind schlief ich ein zu den Geräuschen von Füchsen und Rehen, während die riesigen Soundsysteme illegaler Pop-Up-Raves Techno- und Rave-Musik wummerten. Für mich sind Natur und Musik – insbesondere Blasmusik – untrennbar miteinander verbunden.

Da ich mein ganzes Leben lang Hornist war, ist es vielleicht überraschend, dass ich so lange gebraucht habe, um ein Stück für mein Instrument zu schreiben. Tatsächlich fühlte ich mich erst mit 40 Jahren bereit, ein Hornkonzert zu komponieren. Als ich über dieses Stück nachdachte, kehrte ich zu meinen Wurzeln zurück. Obwohl abstrakt, ist dieses Stück in drei Sätzen eine Erkundung von Wäldern, Bäumen und Unterholz.

Der erste Satz mit dem Titel *Understorey* (Unterholz, das Leben auf dem Waldboden) beginnt langsam in der Tonart Es – eine Anspielung auf die Eröffnung des *Ring*-Zyklus, der die Natur beschwört, aber auch ein Verweis auf einige der berühmtesten Hornkonzerte, die von Strauss und Mozart. Die Hörner beginnen ganz unten in ihrem tiefen Register und bewegen sich langsam nach oben zu den höchsten Tönen des Instruments. Nach einer Reihe von Soloabschnitten und Fanfa-

ren des Solisten folgt eine neue, etwas verspieltere thematische Idee, wobei das Solohorn und die Orchesterhörner in einen musikalischen Dialog treten. Im Mittelteil kehren die Fanfaren zurück, diesmal jedoch gedämpft und vor dem klanglichen Hintergrund der Holzblasinstrumente im Orchester, bevor fünf Hörner fortissimo und unisono mit einer Melodie einsetzen. Nach einer Rückkehr zu den ausladenden Soloabschnitten des Satzbegins, die wie eine Kadenz anmuten, beendet ein aufsteigendes, insektenartiges Gewimmel der Holzblasinstrumente den Satz.

Der zweite Satz *Overstorey* (Oberholz, das Leben im Blätterdach) beginnt „wie fallende Blätter“ (Spielanweisung) und zeichnet sich vor einem spärlichen Orchesterhintergrund durch ausdrucksstarke Solopassagen des Horns aus. Die Musik steigert sich langsam immer mehr, bis am ausladenden Höhepunkt die Orchesterhörner erneut deutlich in den Vordergrund treten, bevor die Musik wieder intimer wird. Im Verlauf schraubt sich das Solohorn immer höher hinauf bis zur oberen Grenze seines Tonumfangs. Das Motiv der „fallenden Blätter“ kehrt am Ende zurück und steigt durch das Orchester hinab, bis wir wieder auf der Erde und bei den Wurzeln angekommen sind – zurück im Es-Klang.

Der dritte und letzte Satz trägt den Titel *Mycelium Rondo* (das Netzwerk aus Pilzhyphen – liebevoll als das „Wood Wide Web“ bezeichnet –, das alle Waldpflanzen miteinander verbindet). Wie alle guten Hornkonzerte – und wie es der Titel schon anzeigt – hat dieser Satz die Form eines Rondos. Verspielte Motive werden zwischen Solohorn und Orchester ausgetauscht, bevor alle fünf Hörner „con forza“ gemeinsam mit wirbelnden Tempelblöcken und Blechbläser-Einwürfen zu hören sind. In einer ruhigen Passage kehren in der Satzmitte die Fanfaren und das melodische Motiv des ersten Satzes zurück und steigern sich zu einem orgelchoralartigen Höhepunkt mit vollem Orchester. Danach streben Satz und Konzert rasch dem Ende zu und werden von den fünf Hörnern abgeschlossen.

You were our night ferry
thudding in a big sea,
the whole craft ringing
with an armourer's music
the course set wilfully across
the ungovernable and dangerous.

*Du warst unsere Nachtfähre,
die durch das weite Meer stampfte,
das ganze Schiff hallte wider
von der Musik eines Waffenschmieds,
der Kurs war mutwillig gesetzt
quer durch das Unbeherrschbare und Gefährliche.*

Seamus Heaney, *Elegy* für Robert Lowell

17

Über die Entstehung von *Night Ferry* von Anna Clyne

“I come to ferry you hence across the tide
To endless night, fierce fires and shramming cold.”
„Ich komme, um euch ans andere Ufer überzusetzen,
In endlose Nacht, zu wilden Feuern und schneidender Kälte.“
(Dante)

“To those who by the dint of glass and vapour,
Discover stars, and sail in the wind's eye.”
„Für diejenigen, die mit Hilfe von Glas und Dampf
Sterne entdecken und im Auge des Sturms segeln.“
(Byron)

Night Ferry (Nachtfähre) ist Musik über das Reisen – Reisen von stürmischer Dunkelheit bis in verzauberte Welten. Es ist Musik über den Zauberer und Gestalter der Gezeiten, den Führer durch das „Unbeherrschbare und Gefährliche“. Dieses Stück erkundet einen verschlungenen Pfad zwischen explosivem, turbulentem Chaos und kammermusikalischer Lyrik und verwebt dabei viele Ideen und Bilder. Diese sind von Franz Schubert inspiriert, da *Night Ferry* – als Kompositionsauftrag des Chicago Symphony Orchestra – 2012 unter Riccardo Muti zusammen mit dem Entr'acte Nr. 3 aus *Rosamunde* und seiner *Großen C-Dur-Sinfonie* uraufgeführt wurde.

Der Titel *Night Ferry* entstammt einer Passage aus Seamus Heaneys *Elegy* für Robert Lowell, einem amerikanischen Dichter, der wie Schubert manisch-depressiv war (siehe S. 16). Konkret litt Schubert an Zyklothymia, einer Form der manischen Depression, die durch starke Stimmungsschwankungen, von quälender Depression bis zu Hypomanie gekennzeichnet ist – einer milden Form der Manie mit gehobener Stimmung, die oft mit großer Gedankenklarheit und gesteigerter Kreativität einhergeht. Zyklothymia äußert sich in schnellen Wechseln zwischen den beiden Zuständen und manchmal auch in gemischten Phasen, in denen Symptome beider Extreme gleichzeitig auftreten. Die Krankheit begleitete Schubert wäh-

rend seines gesamten Erwachsenenlebens und beeinflusste und inspirierte sein künstlerisches Schaffen auf dramatische Weise. Seine Freunde berichten, dass er in schweren Phasen unter „dunkler Verzweiflung und heftiger Wut“ litt. Schubert behauptete, dass er, wenn er Liebeslieder schrieb, Lieder des Schmerzes schrieb, und wenn er Lieder des Schmerzes schrieb, Lieder der Liebe schrieb. Extreme waren ein integrativer Teil seiner Persönlichkeit.

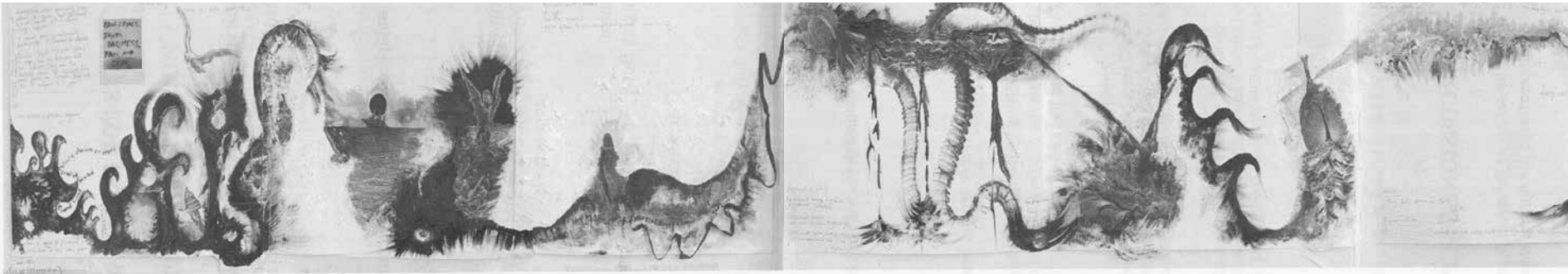
Night Ferry ist im Grunde genommen ein akustisches Reise-Porträt – eine Reise durch die Natur und durch physische, mentale und emotionale Zustände. Ich beschloss, bei der Entstehung dieses Werks einen neuen Ansatz zu verfolgen: Ich malte

18

19

dere die Struktur zu entwickeln. In ähnlicher Weise gab die Musik auch die Richtung für Farbe, Textur und Form der Bilder vor. Auf die Leinwand brachte ich Schichten aus Farbe, Kohle, Bleistift, Stift, Band, Gaze, Textausschnitten aus Coleridges Gedicht *The Rime of the Ancient Mariner* (Die Ballade vom alten Seemann), Fragmenten von Gustav Dorés Illustrationen zu diesem wunderbaren Gedicht und einer Auswahl von Zitaten von Künstlern, die von dieser faszinierenden Krankheit heimgesucht bzw. mit ihr gesegnet waren.

Der erste Text, der ganz links unten auf der Leinwand steht, lautet: „From a slow and powerful root... somewhere on the sea floor“ (Aus einer langsam wachsenden und kraftvollen Wurzel... ir-



die Musik, während ich sie komponierte. Ich hängte sieben große Leinwände für die sieben musikalischen Abschnitte horizontal nebeneinander an meine Wand, jede unterteilt in drei Unterabschnitte. Dies wurde meine visuelle Zeitachse für den Ablauf der Musik. In Korrelation mit dem Komponieren der Musik malte ich von links nach rechts und bewegte mich dabei durch die Zeit vorwärts. Ich malte einen Abschnitt, komponierte dann einen Abschnitt und umgekehrt, wobei ich beide im kreativen Prozess miteinander verflocht (siehe schwarz-weiß-Kopien auf dieser Seite).

Der Prozess, die Musik visuell nachzuvollziehen, half mir dabei, Ideen für musikalische Motive, die Entwicklung, die Orchestrierung und insbeson-

gendwo auf dem Meeresgrund). Es handelt sich um einige Zeilen aus Rumis Gedicht *Where Everything is Music* (siehe S. 20). Rumis Worte vereinen die Tiefe, Kraft und Parallelen der Natur zur menschlichen Existenz, wie sie in Heaneys Bild von Lowell als „Nachtfähre“ zum Ausdruck kommen.

We have fallen into the place
 where everything is music.
 This singing art is sea foam.
 The graceful movements come from a pearl
 somewhere on the ocean floor.
 Poems reach up like spindrift and the edge
 of driftwood along the beach, wanting!
 They derive
 from a slow and powerful root
 that we can't see.

*Wir sind an den Ort geraten,
 wo alles Musik ist.
 Diese gesangliche Kunst ist Meeresschaum.
 Die anmutigen Bewegungen rühren her von einer Perle
 irgendwo auf dem Meeresgrund.
 Gedichte ragen empor wie Gischt und die Kanten
 von Treibholz am Strand, voller Sehnsucht!
 Sie entspringen
 einer langsam wachsenden und kraftvollen Wurzel,
 die wir nicht sehen können.*

Rumi, *Where everything is music*



Albert Schindler, *Portrait eines Gärtners und Hornisten im Haushalt von Kaiser Franz I. (Emmanuel Rio), 1836*

Seit 1.9.25 ist Philip Heide für eine Spielzeit Orchesterakademist und im heutigen Konzert in der Cellogruppe zu erleben. Die Philharmonische Gesellschaft stellt dem jungen Cellisten für ein Jahr eine Wohnung und bezahlt ihm ein monatliches Gehalt. Damit unterstützt sie nicht nur einen ansehenden Berufsmusiker, sondern sichert auch die Zukunft der deutschen Orchesterlandschaft.

1. Wie bist du zum Violoncello gekommen?

Ehrlich gesagt weiß ich das gar nicht so genau. Ich komme aus einem musikalischen Elternhaus in Lindau am Bodensee und Musikmachen gehörte einfach immer dazu. Meine Mutter hat mich wohl einfach an der Musikschule angemeldet und ich bin beim Cello geblieben, weil es mir gefallen hat. Parallel dazu habe ich in der Schulzeit auch Gitarre und E-Bass in Bands gespielt. An ein Musikstudium habe ich zunächst allerdings nicht gedacht und zwei Jahre lang Philosophie studiert. Aber dann hat es mich doch zurück zur Musik gezogen...

2. Was erwartest du von der Akademistenstelle?

Ich möchte mein Repertoire erweitern, denn gerade das Musiktheater spielt im Studium kaum eine Rolle. Darüber hinaus ist der Orchesteralltag – auch bei meiner reduzierten Dienstanzahl – ein gutes Training mit den vielen neuen Stücken, die ich in schneller Abfolge lernen und spielen muss. Und natürlich ist es gut für den Lebenslauf, wenn man praktische Erfahrungen vorweisen kann...

3. Welche Erfahrungen hast du bisher gemacht?

Im Orchestergraben braucht man eine andere Art der Konzentration als auf dem Konzertpodium. Vielleicht liegt das daran, dass man gerade nicht „auf dem Präsentierteller“ sitzt und sich nicht „von selbst“ konzentriert. Außerdem kommt mit dem

Bühnengeschehen eine weitere musikalische Ebene hinzu. Und dann sind Opern einfach länger als die üblichen Konzertwerke – ich habe nie zuvor vier Stunden lang Wagner – übrigens mein Lieblingskomponist – gespielt... Es ist sehr hilfreich, dass mein Mentor, der koordinierte 1. Solo-Cellist Konstantin Bruns, für alle Fragen zur Verfügung steht!



Sag's mit Blumen: Es ist eine liebgewonnene Tradition, sich als Orchester mit einem Blumenstrauß bei Solist:innen und Dirigent:innen für ein inspirierendes gemeinsames Konzerterlebnis zu bedanken – stellvertretend auch für das Publikum. Eine schöne Geste, doch wie nachhaltig ist dieser Dank? Oft bleiben die bunten Sträuße nach dem Konzert in der Garderobe zurück. So welken Erinnerungen und Blumen schnell dahin.

Wie wäre es, wenn stattdessen eine bleibende Erinnerung entstünde? Wenn statt kurzlebiger Schnittblumen beständige Bäume die musikalischen Erlebnisse langfristig dokumentierten und zugleich zur Verbesserung des lokalen Klimas beitragen? Eine schöne Utopie, die das Theater Magdeburg nun ganz konkret umsetzt:

In Kooperation mit der Magdeburger Initiative „Otto pflanzt!“ überreicht das Theater ab sofort in den Sinfoniekonzerten seinen Solist:innen und Dirigent:innen einen Baum – genauer gesagt einen Gutschein für einen Setzling, der in Magdeburg gepflanzt und gepflegt wird. So entsteht eine Verbindung zwischen Schenkenden und Beschenkten, die über das jeweilige Konzert hinausreicht, und gemeinsam wird etwas für unser Klima getan.

Damit das Projekt gelingt, sind auch Sie, unser Publikum, gefragt: Um das große Ziel zu erreichen – für jede Bürgerin und jeden Bürger Magdeburgs einen neuen Baum zu pflanzen – benötigt „Otto pflanzt!“ vor allem geeignete Flächen. Das können ungenutzte Rasenflächen, Brachen oder auch Garagenhöfe sein; sinnvoll ist eine Größe ab 600 m². Wenden Sie sich direkt an die Initiative unter: pflanzung@ottopflanzt.de



www.ottopflanzt.de



Der junge englische Hornist Ben Goldscheider hat bisher mehr als 50 neue Werke für Horn uraufgeführt – Solokonzerte, Solostücke, Kammermusikwerke und genreübergreifende Projekte. In der Spielzeit 25/26 stehen unter anderem die Uraufführungen von Anna Clynes *Sirens* mit den London Mozart Players und von Laurence Osbornes Hornkonzert mit der Manchester Camerata auf dem Programm. Zu den jüngsten Höhepunkten seiner Karriere zählen die Uraufführung von Brian Elias' Hornkonzert beim Aldeburgh Festival mit dem BBC Symphony Orchestra, die irische Erstaufführung von Gavin Higgins' Hornkonzert mit dem Ulster Orchestra sowie Auftritte mit dem Tokyo Philharmonic Orchestra und dem Aichi Chamber Orchestra.

Goldscheider gastierte mit Solorezitals in bedeutenden Konzertsälen in ganz Europa. Als Solist trat er unter anderem mit der Academy of St Martin in the Fields, dem City of Birmingham Symphony Orchestra (bei den BBC Proms), Lucerne Symphony, der Tapiola Sinfonietta, dem Musikkollegium Winterthur und der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen auf. Als engagierter Kammermusiker arbeitete Goldscheider unter anderem mit Daniel Barenboim, Martha Argerich, Sergei Babayan, Kirill Gerstein, Denis Kozuhkin, Sunwook Kim und Allan Clayton bei den Festivals in Verbier, Salzburg, Jerusalem, Intonations (Berlin) und Barenboim (Buenos Aires) zusammen. Zu seinen Aufnahmen gehören *Legacy: A Tribute to Dennis Brain* bei Three Worlds Records sowie eine Solokonzertaufnahme mit dem Philharmonia Orchestra.

Goldscheider studierte am Royal College of Music Junior Department bei Susan Dent. 2020 schloss er sein Studium an der Barenboim-Said-Akademie in Berlin bei Radek Baborák mit Auszeichnung ab. Er hat eine Professur am Königlichen Konservatorium in Antwerpen inne und ist Artist in Association am Royal Welsh College of Music and Drama.



Christian Øland ist mit Beginn der Spielzeit 25/26 Generalmusikdirektor des Theaters Magdeburg. Der Däne studierte zunächst Fagott und Klavier und spielte dann parallel zu seinem Dirigierstudium an der Sibelius-Akademie in Helsinki als Fagottist im Finnischen Radio-Sinfonieorchester. Bereits nach einem Jahr, im Alter von 19 Jahren wurde er von Chefdirigent Hannu Lintu zum Assistenzdirigenten desselben Orchesters ernannt und leitete den Klangkörper in Konzerten. Christian Øland ist in Konzertsälen und Opernhäusern gleichermaßen zu Hause und Chefdirigent des Dänischen Philharmonischen Orchesters in Süderjütland. So dirigierte er Ballette wie Mats Eks *Julia & Romeo* und *The World of John Neumeier* sowie Opern wie Britten's *A Midsummer Night's Dream* und Poul Schierbecks *Fête galante*; darüber hinaus war er Assistenz-Dirigent beim finnischen Savonlinna Opera Festival. Øland arbeitete mit renommierten europäischen Orchestern zusammen, u. a. dem Dänischen und dem Finnischen Radio-Sinfonieorchester, der Königlichen Kapelle Kopenhagen, der Königlichen Hofkapelle Stockholm, dem Isländischen Sinfonieorchester, der Staatlichen Slowakische Philharmonie Košice und dem Nordischen Kammerorchester. Zuletzt debütierte er bei den Göteborger Symphonikern und beim Helsingborger Sinfonieorchester. Zudem leitete er die Uraufführung der zeitgenössischen Tanzkomposition *Leaning Tree* der dänischen Komponistin Signe Lykke mit dem Dansk Danseteater und Copenhagen Phil.

Mit der Magdeburgischen Philharmonie verbindet Christian Øland bereits eine mehrjährige Zusammenarbeit: 2019, 2021 und 2024 dirigierte er Sinfoniekonzertprogramme, im November 2024 übernahm er ein Dirigat der Oper *Carmen*. In der Spielzeit 25/26 leitet er neben fünf Sinfoniekonzerten u. a. die Oper *Manon* sowie die Ballettproduktion *Drifting Out/Bolero*.



Die Magdeburgische Philharmonie ist das Opern- und Konzertorchester der Geburtsstadt Georg Philipp Telemanns. Die Geschichte des Orchesters begann offiziell 1897 mit der Übernahme des Magdeburger Theaterorchesters in städtische Dienste. Doch schon zuvor war der Klangkörper bestimmend für das traditionsreiche Musikleben der Elbestadt und glänzte seitdem mit Uraufführungen wie z. B. Wagners *Liebesverbot*, Lortzings *Undine*, d'Alberts *Tiefland* (in der heute üblichen Fassung) und Dinescus *Effi Briest*. Im Laufe seiner Geschichte hat das Orchester mit zahlreichen renommierten Dirigenten zusammengearbeitet, unter ihnen Richard Strauss, Hermann Abendroth, Bruno Walter und Hans Pfitzner. Bis heute nehmen die Wagner- und die Strauss-Pflege einen breiten Raum im Repertoire ein. Generalmusikdirektor:innen wie Roland Wambeck, Mathias Husmann, Christian Ehwald, Gerd Schaller, Francesco Corti, Kimbo Ishii und Anna Skryleva haben das künstlerische Profil des Orchesters in den letzten Jahrzehnten geprägt. Seit August 2025 ist der Däne Christian Øland bisher jüngster GMD des Theaters Magdeburg. Neben je rund 10 Musiktheaterpremierern und Wiederaufnahmen und diversen Gastspielen im In- und Ausland ist die Magdeburgische Philharmonie pro Spielzeit in 10 Sinfoniekonzerten zu erleben. Das Orchester nahm in den letzten Jahren ein breites Spektrum von Werken auf CD auf, u. a. Brahms' 4. Sinfonie, Wagners *Liebesverbot*-Ouvertüre, Hermann Goetz' Klavierkonzerte mit dem Solisten Davide Cabassi, Zdeněk Fibichs Oper *Die Braut von Messina* sowie zwei Klavierkonzerte Nr. 23 und Nr. 27 von Mozart mit dem Solisten Menahem Pressler und Dvořáks Cellokonzert mit dem Solisten Adolfo Gutiérrez Arenas. Internationale Aufmerksamkeit erregte zuletzt die Uraufführung von Eugen Engels Oper *Grete Minde*, die 2023 als CD-Einspielung erschienen ist, welche 2024 den renommierten OPUS-Klassik als beste Weltersteinspielung des Jahres gewann.



Textnachweise

S. 4–5: *Meyers Großes Konversations-Lexikon*, 9. Bd., Leipzig 1907, S. 557–558, zit. nach: <http://www.zeno.org/nid/20006791158>

S. 12: Peter Wohlleben: *Das geheime Leben der Bäume. Was sie fühlen, wie sie kommunizieren – die Entdeckung einer verborgenen Welt*, München 2015, S. 9–11.

S. 14–15: <https://www.gavin-higgins.com/works/horn-concerto>, übers. von Ulrike Schröder.

S. 16: Zit. nach der Partitur zu *Night Ferry*, übers. von Ulrike Schröder.

S. 17–19: Partitur zu *Night Ferry*, englische Dante-Übersetzung von Dorothy Sayers, übers. von Ulrike Schröder.

S. 20: Zit. nach der Partitur zu *Night Ferry*, englische Nachdichtung von Coleman Barks, übers. von Ulrike Schröder.

Bildnachweise

U 2: *Meyers Großes Konversations-Lexikon*, 14. Bd., Leipzig 1908, zit. nach: <http://www.zeno.org/nid/20007741073>

S. 9, 13, 21: <https://commons.wikimedia.org>

S. 18–19: Todd Rosenberg

S. 24: Nilz Böhme

S. 27: Kaupo Kikkas

S. 29, 31: Andreas Lander

Das Fotografieren sowie Film- und Tonaufnahmen während der Vorstellung dürfen wir aus rechtlichen Gründen leider nicht gestatten. Bitte schalten Sie Ihre Mobiltelefone vor Beginn der Vorstellung aus. Vielen Dank!

Impressum

Spielzeit 2025/2026

Generalintendant

Julien Chavaz

Theater Magdeburg

Universitätsplatz 9

39104 Magdeburg

Theaterkasse

T (0391) 40 490 490

www.theater-magdeburg.de

Text und Redaktion

Ulrike Schröder

Visuelle Konzeption

Neue Gestaltung, Berlin

Druck

Mundschenk

Druck + Medien

GmbH & Co. KG



