



**Siebtes
Sinfoniekonzert**

Wie wir gleich sehen werden:
Das, wovon ein Organismus sich
ernährt, ist negative Entropie.

Erwin Schrödinger



7. Sinfoniekonzert

Ottorino Respighi (1879–1936)

Fontane di Roma (18')

1. *La fontana di Valle Giulia all'alba*
2. *La fontana di Tritone al mattino*
3. *La fontana di Trevi al meriggio*
4. *La fontana di Villa Medici al tramonto*

Carl Maria von Weber (1786–1826)

Konzert für Klarinette und Orchester Nr. 2 Es-Dur op. 74 (22')

1. Allegro
2. Andante con moto
3. Alla Polacca

Pause

Giuseppe Martucci (1856–1909)

Novelletta op. 82 (5')

Franz Schubert (1797–1828)

Sinfonie Nr. 6 C-Dur D 589 *Kleine C-Dur* (28')

1. Adagio – Allegro
2. Andante
3. Scherzo. Presto – Trio. Più lento
4. Allegro moderato

Daniel Ottensamer *Klarinette*
Magdeburgische Philharmonie
Francesco Corti *Dirigent*

26. und 27.3.26

19.30 Uhr

Opernhaus, Bühne

Im Rahmen der Reihe *Happy New Ears*.

Mit dem 7. Sinfoniekonzert bewegt sich die Magdeburgische Philharmonie zwischen deutscher Frühromantik und italienischer Klangmalerei: In vier musikalischen Momentaufnahmen zeichnet Ottorino Respighi in der sinfonischen Dichtung *Fontane di Roma* römische Brunnen zu verschiedenen Tageszeiten nach – von der zarten Morgendämmerung über das glühende Licht des Mittags bis zur Abenddämmerung. Auf diese klangstarke Programmmusik folgt mit dem 2. Klarinettenkonzert von Carl Maria von Weber ein Werk, das im Jahr 1811 neue Maßstäbe für das noch vergleichsweise junge Soloinstrument der Klarinette setzte. Entstanden für den berühmten Klarinettenisten Heinrich Baermann, verbindet das Werk virtuose Brillanz mit opernhafter Ausdruckskraft. Die Klarinette tritt hier als eigenständige Stimme dem Orchester gegenüber – mal spielerisch, mal kantabel, stets mit charakteristischer Leichtigkeit.

Nach der Pause richtet sich der Blick erneut nach Italien, wo Giuseppe Martucci mit seiner Novelletta eine musikalische Erzählung *en miniature* als Gegenentwurf zur dominierenden Opernkultur seiner Zeit schafft. Den Abschluss bildet Franz Schuberts Sinfonie Nr. 6, die sogenannte „kleine C-Dur“. Zwischen klassischer Form und romantischem Ausdruck zeigt sich hier ein junger Komponist auf der spannenden Suche nach seiner eigenen Tonsprache. Mit tänzerischer Leichtigkeit, melodischem Einfallsreichtum und einem feinen Gespür für orchestrale Farben schließt die Sinfonie in einem opernhaften Finale. Am Dirigierpult steht mit dem ehemaligen Generalmusikdirektor Francesco Corti jemand, der der Magdeburgischen Philharmonie sowie dem Magdeburger Publikum seit vielen Jahren vertraut ist. Als Solist darf der Wiener Klarinettenist Daniel Ottensamer brillieren.



Was hat es eigentlich mit einem Orchester auf sich, fragt sich der Autor und runzelt die Stirn. So, wie es da fröhlich spielt und ordentlich Lärm macht, kann es nicht immer gewesen sein. Der Dirigent am Pult hebt und senkt schwungvoll den Taktstock, schaut mal nach links zu den Geigen, spitzt leicht kritisch den Mund, wendet sich anschließend nach rechts, um den Bratschen einen gesenkten Blick zuzuwerfen. Oder den Celli? War das ein Tadel? Wohl kaum. Jetzt sieht er mit leicht aufgerissenen Augen schräg nach vorne, hebt dabei das Kinn, es sind vermutlich die Hörner hinten links gemeint. Die Fanfare gellt. Dann schaut er kurz hinab. Seine Hand greift genau eine Seite seines mächtigen Buches, das breit aufgeschlagen vor ihm liegt. Dieser Haufen Noten, der in verschärften Wellenbrandungen den Weg durch den Opernsaal auf das Trommelfell des Autors findet. Ein Haufen, der vor 200 Jahren aufgeschrieben wurde.

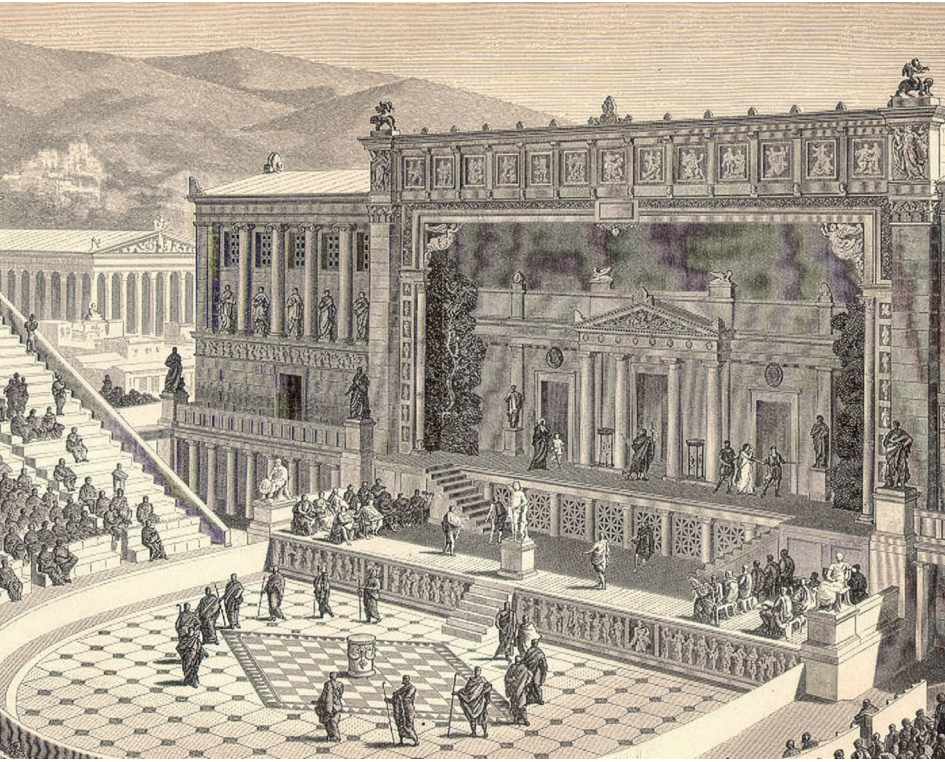
Doch dieser Zeitsprung von 200 Jahren scheint dem Autor lang nicht genug. Um zu ergründen, was es mit dem Orchester auf sich hat, das sich da vorn gerade ins *pianissimo* zurückzieht – müsste man da nicht bis ins antike Griechenland schauen, also noch einmal mindestens zwei Jahrtausende weiter zurückblättern? Wurde nicht der halbrunde Platz vor der Bühne des attischen Theaters in Athen, auf dem der griechische Chor sang und tanzte, „Orchestra“ genannt? War nicht das sogar die wörtliche Übersetzung aus dem Griechischen: Tanzplatz? Der Chor, der meist aus 12 bis 15 Sängerinnen und Tänzern bestand, bildete hier die erste musikalische Gemeinschaft – ohne dass man allerdings je ein Instrument in ihrer Hand sah oder sie gar als festes Ensemble auftraten. Stattdessen rezitierten sie gemeinsam den Text von Komödien oder Tragödien, sangen und bewegten sich rhythmisch dazu. Das bedeutet mitnichten, dass im griechischen Theater keinerlei Instrumente zu hören waren: Ein einzelner Musiker

begleitete den Chor zuweilen mit einem Blasinstrument, das der späteren Oboe ähnelte, laut und durchdringend über den Platz trötete und „Aulos“ genannt wurde. Saiteninstrumente wie die Lyra oder Kithara kamen selten ebenfalls zum Einsatz. Die Notation war noch kaum entwickelt worden, die Musik wurde meist von Mund zu Mund weitergegeben. Wie kommt es nun, fragt sich der Autor, dass aus einem Haufen hüpfender Choristen eine Menge spielender Musikerinnen wird?

Denn das Geschehen da vorne auf der Bühne, zweifelt der Autor und wiegt bedenklich den Kopf, hat mit Tanz gar nichts zu tun. Man sollte sich also nicht auf die etymologische Bedeutung des Wortes „Orchestra“ konzentrieren, das führt zu nichts. Besser, man geht streng historisch vor. Bevor sich jedoch die ersten Ensembles oder Instrumentengruppen bilden, wird noch viel Wasser den Styx hinunterlaufen. Griechenland wird wenige Jahrhunderte vor der Zeitenwende von den Makedoniern erobert und anschließend von Alexander dem Großen beherrscht werden, bevor im 4. Jahrhundert das Römische Reich – der neue Hegemon in Europa – das Christentum als Staatsreligion etabliert: Die alten Tempel werden geschlossen, die religiösen Theaterfeste verlieren an Bedeutung – die antike Welt geht zu Ende. Die Institutionen des Theaters verschwinden. Instrumente und Schauspiel ziehen sich aus den religiösen Zentren zurück an den Rand der Gesellschaft. Fahrende Spielleute, Minnesänger und Gaukler musizieren nun auf Marktplätzen und an Fürstenhöfen. In den Kirchen hingegen wird ausschließlich gesungen: einstimmige liturgische Gesänge, die später als Gregorianik bezeichnet werden. Das Mittelalter verharrt in einigen Jahrhunderten des scheinbaren Stillstands, doch manches bewegt sich dann doch: Ab dem 12. Jahrhundert entstehen in Europa immer mehr Höfe und wohlhabende Städte, die als gesellschaftliche Gravitationszentren musikalischen Beifang erzeugen: Für die Feste, Zeremonien und höfische Unterhaltung ist eine einzelne

Rekonstruktion des Dionysos-Theaters in Athen zu Zeiten des Römischen Reiches von einem Zeichner im Jahr 1891. Im Vordergrund die halbrunde „Orchestra“.

6



Musikerin jedoch schlicht zu leise, es bilden sich erstmals kleine Gruppen unisono spielender Instrumentalisten, die jedoch meist nur aus zwei bis fünf Personen bestehen. Auch die Wahl des Instruments wird nun bewusst dem Orte angepasst: Laute Instrumente wie Schalmei oder Trommeln lassen sich draußen während der Stadtfeste und militärischer Anlässe hören, mehrfache Hörner und Trompeten übermitteln Befehle über weite Entfernungen. Derweil erklingen in den von Kerzen erleuchteten Sälen der Höfe die leiseren Instrumente – Laute, Fiddle, Harfe oder Flöte. Es dauert bis zum Ende des Mittelalters, als im 15. Jahrhundert erstmals mehrere Instrumente derselben Familie, also nach Klangfarbe und Bauart, kombiniert werden: So bilden etwa mehrere Blockflöten unterschiedlicher Größe ein sogenanntes „Consort“. In der Folge werden viele Instrumente in „Familien“ – von Sopran bis Bass – gebaut. Zunehmend entsteht nun auch polyphone Musik für Instrumentalensembles, auch wenn Instrumente weiterhin häufig Vokalstücke spielen, beziehungsweise: Die mittlerweile etablierte Musiknotation notiert die Musik meist in vier Stimmen, die in der Interpretation unspezifisch bleiben. So kann dasselbe Stück ebenso von einem Violen-Consort wie von einem Ensemble aus Lauten oder vierstimmig gesungen sein. In sogenannten „broken consorts“ kann es sogar gemischt zugehen. Die Musik selbst weiß noch nicht genau, wer sie spielen wird.

Ein erstes Bewusstsein von Klang entsteht derweil dort, wo sich am meisten davon findet: In den weiten Kirchenräumen Venedigs, besonders im Markusdom, nutzen Komponisten wie Giovanni Gabrieli bewusst die Architektur des Raumes. Mehrere Sängerguppen werden auf verschiedene Emporen verteilt und lassen ihre Stimmen einander antworten. Bald treten neben die Chöre auch Instrumente – Zinken, Posaunen oder Streicher –, die die Stimmen verstärken oder gelegentlich übernehmen. Erste ungetrennte Klangwolken aus Stimme und Instrument wallen undurchsichtig durch die Welt.

Nun kam es jedoch so, dass diese Art der Renaissance-Polyphonie manchen hellen Geistern, deren die Sprache mehr als alles andere am Herzen lag, als nicht optimal erschien. Der Gesang hatte zwischen den vielen Linien an Textverständlichkeit eingebüßt, das Gefühl blieb auf der Strecke, so war das Ganze sicher nicht gemeint gewesen. Es entschieden sich jene Bewohner Europas, die genug Zeit für derlei Gedankenspiele hatten – reiche Familien an Höfen Norditaliens wie die Familie Medici um die Florentiner Camerata – sich einem Früher zuzuwenden, in dem doch gewiss alles besser gewesen sei: Der griechischen Antike. Fleißig studierten diese Dichter, Musiker und Philosophen die Texte der damaligen Zeit. Epen von Homer, Tragödien von Sophokles und Euripides, Theorien von Aristoteles – die Florentiner wollten es ganz genau wissen. Fündig wurden sie nur in einem Punkt nicht: Welche Rolle spielte die Musik in der Aufführung ihrer so verehrten Dramen? Sie fanden schlicht kaum Hinweise auf die Musikpraxis des griechischen Theaters selbst und Musiknotation war zu ihrem Verdross noch nicht erfunden gewesen. Ebenso wie der Autor heute runzelten sie damals kräftig die Stirn und dachten nach, bis ihnen einfiel, wie es gewesen sein muss: Die Texte müssen gesungen worden sein, und zwar vom ersten bis zum letzten Wort. Doch von wem? Sie kratzten sich noch einmal nachdenklich am Kinn, tauchten ihre Nasen noch einmal tief in die alten Texte – und wurden fündig: Dort stand geschrieben, dass in der lyrischen Dichtung der Text von einer einzelnen Singstimme mit einfacher Instrumentalbegleitung als sogenannte „Monodie“ vorgetragen wurde. Sie nickten sich gegenseitig mit hochgezogenen Augenbrauen zu, das war die Lösung! Die antiken Dramen waren sicher auf die gleiche Weise aufgeführt worden. Sie waren sich ganz sicher. Es sollte diese falsche Verwechslung die Entstehung der Oper bedeuten.

Dieses schöne und, wie man erfreut bemerken wird, äußerst produktive historische Missverständnis findet auch gleich seinen Weg in die Praxis des Komponierens: Die neue Art des Sologesangs, die einer Handlung verpflichtet ist, braucht schließlich eine Begleitung, ein harmonisches Fundament. Diese Aufgabe übernimmt fortan der sogenannte Basso continuo: Ein Bassinstrument führt die Linie, während Cembalo, Laute oder Orgel die Harmonien darüber entfalten. Das gefällt, also gesellen sich weitere Instrumente hinzu, zunächst noch frei und alternierend, bald erproben sich manche Kombinationen im Gegensatz zu anderen.

So kommt es, dass am Hofe in Mantua, nur eine Tagesreise nördlich von Florenz entfernt, eine ungewöhnlich große Zahl von Musikern engagiert sind. Einer von ihnen ist Claudio Monteverdi. Als er 1607 seine Oper *Orfeo* schreibt, ruft er diese Instrumentalisten zusammen. Streicher, Posaunen, Lauten und Cembali sollen jetzt das Geschehen auf der Bühne begleiten, treten hervor oder ziehen sich zurück, wenn das Drama es verlangt. Es entsteht erstmals eine größere musikalische Gemeinschaft, die gemeinsam ein Bühnenwerk trägt. In den folgenden Jahrzehnten verschwinden einige Instrumente wieder aus dem Bild, andere setzen sich durch. Vor allem die Familie der Violinen – mit ihren beweglichen, hellen und durchsetzungsfähigen Stimmen – erweist sich als besonders geeignet für die musikalische Schwarmintelligenz. Immer häufiger findet man nun mehrere Geigen, dazu Bratschen und tiefere Bassinstrumente, die gemeinsam den klanglichen Unterbau des Gesangs eines Ulysses oder einer Poppea tragen.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts schlagen sich diese neuen Formen des Zusammenspiels der Instrumente auch in eigenen Gattungen nieder: Triosonate, Concerto grosso oder die aus verschiedenen Tänzen zusammengesetzte Suite, wie sie am Hof Ludwigs XIV. von Jean-Baptiste Lully kultiviert wird, erweitern beständig die Möglichkeiten des Orchesters.

Doch da vorn, denkt sich der Autor, spielt das Orchester nicht zum Tanz, was abermals beweist, findet der Autor, dass man mit dem Erforschen von Wortbedeutungen nicht immer zum Ziel kommt. Auch wenn die zuckenden und wippenden Bewegungen des Dirigenten, muss der Autor zugeben, durchaus tänzerische Qualität besitzen.

Eben hat es kurz eine Stille gegeben. Niemand hat geklatscht. Wann hat das eigentlich mit den Sätzen angefangen, fragt sich der Autor. Nun, dafür müsste man erneut zurück zu den Jahren der Adoleszenz der Oper blättern – denn war es nicht so, dass dort alles anfang, was später so große Formen fand wie dieser vierte und finale Satz, den da vorn das Orchester gerade spielt?

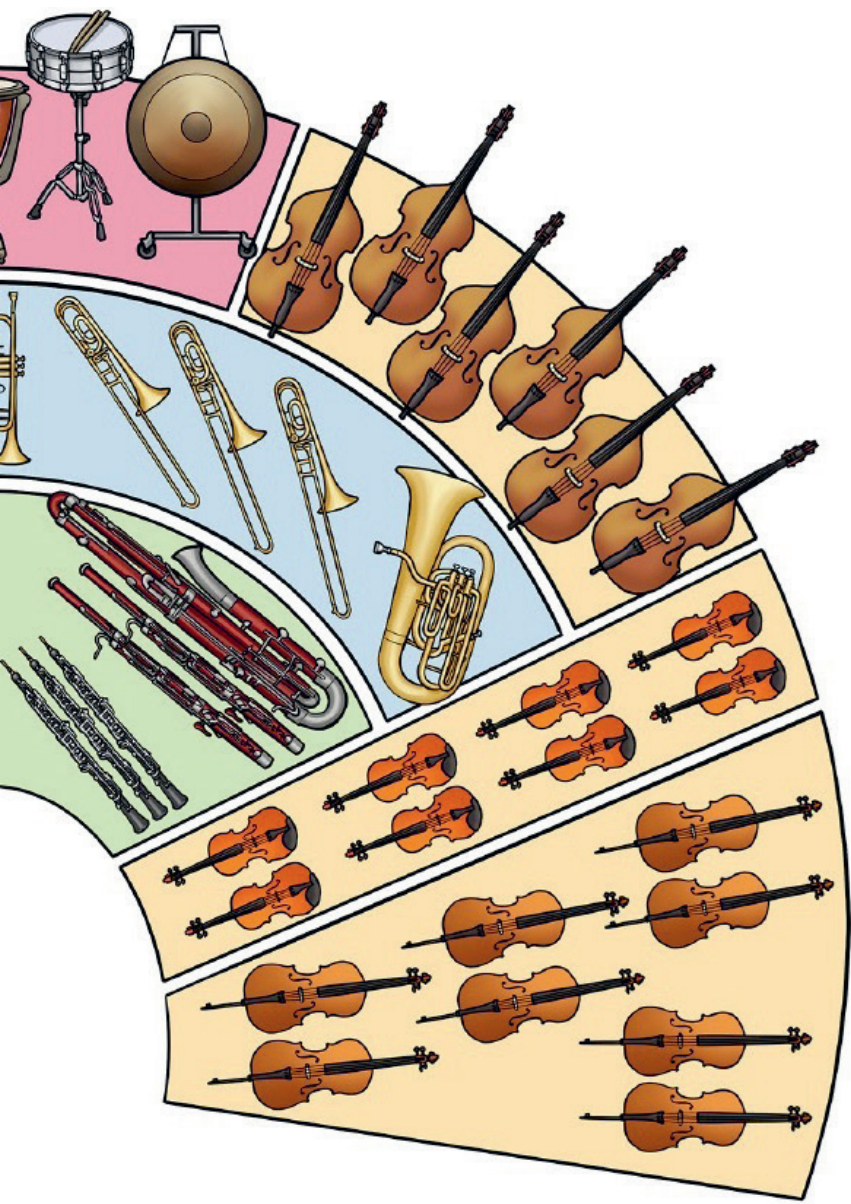
Diese neue Gattung der Oper brauchte jener Zeit etwas mehr Aufmerksamkeit als andere musikalische Veranstaltungen. Hier fand schließlich auf der Bühne eine Handlung statt, die man verpassen konnte – also entwickelte sich ein Instrumentalstück, das dem Publikum unmissverständlich signalisierte, dass nun der Abend beginne, man sich hinzusetzen und bitte die Klappe zu halten habe. Ein Bestreben, das streng genommen erst Erfolg hatte, als Richard Wagner über 100 Jahre später den Zuschauerraum mit Beginn der Vorstellung abdunkeln ließ. Dieses Stück disziplinierende Instrumentalmusik, das in seiner „Achtung, es geht los!“-Funktion jedem heutigen Serienvorspann oder Intro einer Fernsehtalkshow ähnelt, trug in Frankreich bei Komponisten wie Lully den Namen Overture, während es in Italien von Komponisten wie Alessandro Scarlatti geprägt und als „Sinfonia“ bezeichnet wurde. Diese Opern-Vorspanne bestanden meist aus drei Teilen in unterschiedlichem Tempo und verselbständigten sich im Laufe des 18. Jahrhunderts zunehmend – bis schließlich ein junger Komponist namens Joseph Haydn in den 1760er Jahren zwischen dem zweiten und dritten Teil der Sinfonia einen zusätzlichen Tanzsatz aus Menuett und Trio einfügt: Die viersätzig Sinfonie ist geboren.

Das Orchester, das so viele Jahre als instrumentale Begleitung von Tanzveranstaltungen oder zum Operngesang diente, tritt nun – mit der Sinfonie – erstmals selbst in den Mittelpunkt.

Es ist dies die Zeit der Wiener Klassik. Neben Haydn wird auch Mozart das Sinfonieorchester als eigenständigen musikalischen Apparat entscheidend weiterentwickeln. Für ihn schreibt er Werke von bislang unerreichter Ausgewogenheit und Klarheit, und die Instrumentalmusik wird beginnen, sich in den Konzertsälen zu etablieren und Erfolge zu feiern.

Doch ein junger Komponist in Wien bekommt von diesem neuen Glanz nur wenig ab. Während sich das Orchester im Konzertsaal zu behaupten beginnt, bleibt seine Musik meist im privaten Raum. In den Wohnungen von Freunden erklingen seine Lieder und Kammerstücke, während seine Sinfonien kaum öffentlich aufgeführt werden. Nur ein kleiner Kreis kennt seine Werke, die später einmal weltberühmt werden sollen.

Mit nur 21 Jahren komponiert Franz Schubert im Jahr 1818 seine 6. Sinfonie, die als die letzte der frühen Sinfonien gezählt wird und sich gerade zwischen Experiment und Personalstil bewegt. In Abgrenzung zur reiferen, späteren „großen C-Dur“-Sinfonie wird diese einmal als die „kleine C-Dur“ bezeichnet werden. Deutlich lassen sich die zeitgenössischen Einflüsse hören: Haydn und Mozart geben die Sonatenform vor, aber auch Beethoven findet sich als direktes Vorbild: Im dritten tänzerischen Satz verwendet Schubert erstmals ein Scherzo. Das Finale gestaltet er wiederum in stark italienischer Manier und nimmt sich dafür den angesagtesten Opernkomponisten dieser Jahre als Inspiration: Gioachino Rossini. So hören wir im letzten Satz keine klassische Durchführung, sondern wie in der italienischen Opernouvertüre (oder „Sinfonia“) eine Reihung von Motiven mit langer Schlusssteigerung. Dass diese Sinfonie dabei mehr ist als nur ein Frühwerk, zeigt sich besonders im zweiten Satz: Im Mittelteil bestimmen



phasenweise melodisch reduzierte Triolen-Flächen das Geschehen, während die Melodik andernorts liedhaft fortschreitet – hier ist der späte Schubert deutlich zu hören.

Das nennt man wohl eine klare Arbeitsteilung, denkt sich beeindruckt der Autor, als er hört, wie die Streicher die Bewegung tragen, während die Holzbläser mit eigenen Einsätzen und Farben das musikalische Geschehen differenzieren. Hier trägt Früchte, was in den Concerti grossi des Barocks angelegt wurde: Die unterschiedlichen Gruppen im Orchester treten miteinander in Dialog, und selbst das einzelne Instrument beginnt seit dem frühen 18. Jahrhundert allmählich dem Herdentrieb zu entsagen. Aber wann, fragt sich der Autor – während zuweilen der Dirigent vorne wie die Pausenaufsicht auf dem Schulhof mehrere Gruppen zusammenführt, voneinander trennt, kurz ein strenges Machtwort spricht und sie schließlich versöhnt in kadenzierter Harmonie entlässt – wann ist eigentlich das einzelne Instrument dem Orchester als eigenständiges Individuum wahrhaftig gegenübergetreten?

In der Wiener Klassik Mozarts und Haydns hat das einzelne Instrument im Solokonzert seine Position gegenüber dem Orchester als Teil eines ausgewogenen musikalischen Gesprächs eingenommen. Im frühen 19. Jahrhundert verschiebt sich dieses Verhältnis jedoch: Das Soloinstrument tritt stärker als eigenständige Stimme hervor – und so betritt Carl Maria von Weber die Bühne.

Weber ist Mitte zwanzig, als er in München den virtuosen Klarinettenisten der Hofkapelle, Heinrich Baermann, kennenlernt. Er ist so beeindruckt von dessen Können, dass er innerhalb weniger Monate gleich drei Werke für ihn komponiert. Derlei Maßschneiderei ist keineswegs ungewöhnlich: Nur allzu häufig wurden im 18. und 19. Jahrhundert ganze Opernpartien für konkrete Sängerinnen und ihre Stimmen geschrieben, und auch das Solokonzert orientierte sich oft an einem bestimmten Virtuosen. So schrieb Wolfgang Amadeus Mozart für

den Klarinettenisten Anton Stadler, Ludwig van Beethoven für den Geiger Franz Clement und Johannes Brahms für den Violinisten Joseph Joachim. Es ist eine Zeit, in der Musik weniger als festes Werk gedacht wird als vielmehr aus der konkreten Aufführungssituation heraus entsteht. Etwas mehr Freude und etwas weniger Ernsthaftigkeit würde dem Musizieren da vorn vielleicht wirklich guttun, denkt sich der Autor, obgleich das Allegro den Raum (und den Autor) gerade mit Fröhlichkeit füllt.

So beginnt das 2. Klarinettenkonzert in Es-Dur durch das Orchester in feierlicher Heiterkeit mit dem Hauptthema. Als die Klarinette zum ersten Mal einsetzt, ist ihre enorme Beweglichkeit in einem weiten, nahezu drei Oktaven umfassenden Sprung sofort hörbar – hier spielt ein freies Subjekt auf. Eines, dessen Töne noch nicht allzu lange in den Konzertsälen zu hören sind: Anders als die seit dem Barock fest etablierte Oboe setzt sich die Klarinette erst im Laufe des 18. Jahrhunderts allmählich im Orchester durch.

Im zweiten Satz (Romanze) hören wir eine Oper en miniature: Äußerst *cantabile* beginnt die Klarinette in langen, klagenden Tönen – mit, so ist sich der Autor sicher, gebrochenem Herzen. Dieser arienhafte Klagegesang wird zwischenzeitlich unterbrochen von freieren, bewegteren Passagen, die an Rezitative erinnern. Dieser Satz ist ein musikalisches Dramolett.

Im dritten Satz, der als Polonaise tanzend und spielerisch-heiter auftritt, verlangt Weber dem Solisten alles ab: schnelle Läufe, große Sprünge, schwierige Griffkombinationen und hohe Register führen das junge Instrument an seine Grenzen. Das Orchester, das die Themen vorstellt, zieht sich meist respektvoll zurück, und beschränkt sich auf die klare Begleitfiguren sowie markante Bläser- und Paukeneinsätze.

Während Weber so die romantische Sololiteratur weiterentwickelt und Schubert ein paar Jahre später der Sinfonie einen romantischen, liedhaften Schubs verpasst, hat sich mit Beethoven die

Sinfonik als größte Form der musikalischen Organisationskunst ein Fundament gebaut, das Johannes Brahms, Anton Bruckner und unzähligen anderen Komponisten bis zu Gustav Mahler die Gelegenheit gibt, den Orchesterapparat immer weiterzuentwickeln und auszubauen. Aus rund fünfzig Musikern zu Zeiten Schuberts wird ein Jahrhundert später bei Mahler ein Klangkörper von weit über hundert Mitwirkenden.

Derart viele Personen würden gar nicht da vorne Platz finden, denkt der Autor. Es muss sich also, wie wohl oft in der Geschichte, irgendwann maßvoll ausgependelt haben. Der Autor beginnt, um diese innere Ahnung mit etwas Evidenz zu versehen, unauffällig die Personen mit ihren Instrumenten da vorne zu zählen, kommt bei den Fagotten kurz durcheinander – und schließlich auf 78. Na also, denkt sich der Autor zufrieden.

Während Konzerte, Sinfonien, Suiten und andere Instrumentalgattungen im bürgerlichen Konzertleben Mitteleuropas des 19. Jahrhunderts nun regelmäßig erklingen, wird auf den Opernbühnen zunehmend in der eigenen Landessprache gesungen. Webers *Freischütz* gilt als erste deutsche Nationaloper, und auch andere Nationen formen ihre kulturelle Identität in neuen Opernwerken. Doch während in Tschechien, Polen, Russland, Skandinavien und vielen weiteren Ländern eigene Operntraditionen entstehen, bleibt das internationale Repertoire weiterhin stark von französischen und vor allem italienischen Werken geprägt. Dort, in Italien, ist die Oper zu Zeiten von Beethovens 9. Sinfonie noch immer ein derartiges Heiligtum, dass sich andere musikalische Gattungen kaum entwickeln können – das Orchester ist hier tatsächlich noch nur die Begleitung der Bühne.

Doch es regt sich Widerstand: Ausgerechnet in Süditalien, nicht weit von der Opernstadt Neapel, wird 1856 Giuseppe Martucci geboren. Seine erste Karriere bestreitet er als gefeierter Pianist, bevor er ans Dirigierpult wechselt und dort seinen Kampf gegen die Vorherrschaft der Oper beginnt, indem

Der Dirigent Leopold Stokowski und das Philadelphia Orchestra bei der US-amerikanischen Erstaufführung von Gustav Mahlers 8. Sinfonie am 2. März 1916 in Philadelphia. Die Gesamtzahl der Mitwirkenden – Instrumentalist:innen, Gesangssolist:innen, zwei gemischte Chöre und ein Knabenchor – beträgt etwa 1.000 Personen.



er Komponisten wie Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms und Robert Schumann zur Aufführung bringt, die in Italien kaum bekannt sind. Neben dem musikalischen Importwesen schreibt er auch eigene Werke – und gilt heute als Begründer der italienischen Instrumentalmusik im 19. Jahrhundert.

Wenn dem Autor gesagt würde, es bräuchte notwendigerweise den Operngesang, um in der Musik etwas zu erzählen, würde der Autor mit triumphaler Geste die frühe Toscanini-Aufnahme von Martuccis *Novelletta* op. 82 auf den Plattenspieler legen. Nicht umsonst ist die auf Robert Schumann zurückgehende Bezeichnung *Novelletta* aus der Literatur entlehnt – dort steht sie als erzählerische Kleinform zwischen Kurzgeschichte und Novelle. Und so klingt es auch bei Martucci: In knapp fünf Minuten erzählt uns das Orchester eine Geschichte und braucht dafür weder eine Sängerin noch einen Solisten.

Wie viele Komponisten seiner Zeit beginnt auch Giuseppe Martucci schließlich selbst zu unterrichten. Am Liceo Musicale in Bologna zählt auch der 1879 geborene Ottorino Respighi zu seinen Schülern. Nach seinem Studium bei Martucci erweitert Respighi seine Kenntnisse bei dem russischen Komponisten Nikolai Rimski-Korsakow – insbesondere die Kunst der Orchestrierung wird durch jenen entscheidend geprägt.

Neben der Sinfonik hatte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts auch die Programmmusik als eigenständige Richtung etabliert – und die ästhetischen Fronten zwischen absoluter Musik und der musikalischen Darstellung von Geschichten, Bildern und außermusikalischen Ideen waren tief und deutlich gezogen.

Ottorino Respighi wusste, auf wessen Seite er steht. Im Jahr 1913 zieht er nach Rom, um dort selbst – so ist der Kreislauf – als Professor für Komposition zu arbeiten. Die neue Stadt bietet nicht nur ein sicheres Gehalt, sondern auch Inspiration: Ab 1914 beginnt er, seine Eindrücke von Rom in drei sinfonischen Dichtungen festzuhalten. Wie ein Maler beschreibt er musikalisch in Klangfarben.

Der erste Teil der *Römischen Trilogie* heißt *Fontane di Roma* (Brunnen von Rom), in dem Respighi in vier Sätzen jeweils einen Brunnen Roms zu unterschiedlicher Tageszeit „malt“. Respighi selbst beschreibt im Vorwort der Partitur das Programm:

„In dieser sinfonischen Dichtung hat der Komponist Empfindungen und Geschichte ausdrücken wollen, die beim Anblick von vier römischen Fontänen in ihm wach wurden, und zwar jedes Mal zu der Tageszeit, wenn ihre Eigenart am meisten mit der betreffenden Umgebung übereinstimmt, oder ihre Schönheit auf den Betrachter den größten Eindruck macht.

Der erste Teil der Dichtung empfängt seine Eingebugen von der Fontäne in Valle Giulia und malt eine Hirtenlandschaft. Schafherden ziehen vorüber und verlieren sich im frischfeuchten Dunst einer römischen Morgendämmerung.

Plötzlicher lauter und andauernder Hörnerklang über trillerndem Orchester eröffnet den zweiten Teil (die Tritonenfontäne). Es ist gleichsam ein freudvoller Signalruf, auf den Najaden und Tritonen in Scharen herbeieilen, sich gegenseitig verfolgend, um dann einen zügellosen Tanz inmitten der Wasserstrahlen auszuführen.

Ein feierliches Thema ertönt über den Wogen des Orchesters: die Trevi-Fontäne am Mittag. Das feierliche Thema geht von den Holz- auf die Blechbläser über und nimmt einen triumphierenden Charakter an. Fanfaren erklingen: Auf leuchtender Wasserfläche zieht der Wagen Neptuns, von Seepferden gezogen, mit einem Gefolge von Sirenen und Tritonen vorbei. Der Zug entfernt sich, während gedämpfte Trompetenstöße von ferne widerhallen.

Der vierte Teil (die Fontäne der Villa Medici in der Abenddämmerung) kündigt sich durch ein trauriges Thema an, das sich wie über einem leisen Geplätscher erhebt. Es ist die schwermütige Stunde des Sonnenuntergangs. Die Luft ist voll von Glockenklang, Vogelgezwitscher, Blätterrauschen. Alsdann erstirbt dies alles sanft im Schweigen der Nacht.“

Es sind Momentaufnahmen, keine chronologischen Erzählungen. Das Bild eines Brunnens auf der Netzhaut eines Komponisten wird in seinem gesamten Eindruck zu „strukturierter Zeit“ – als Partitur notiert, aufbewahrt, vervielfältigt. Da vorne, denkt sich der Autor, auf dem Pult des Dirigenten, liegt dieses Buch, das nun erneut gelesen wird und jetzt, über hundert Jahre nach seiner Niederschrift, wieder in die Bewegungen von Armen, Händen und Fingern der Musikerinnen fließt. Dieser Haufen Noten, der in verdichteten Wellenbewegungen seinen Weg durch den Opernsaal auf das Trommelfell des Autors findet, trägt die Bilder von vier römischen Brunnen weiter – vom Blick des Komponisten auf die Netzhaut des Autors. Projiziert von einem Orchester, das längst laufen gelernt hat.

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 italienische Dirigent Francesco Corti studierte in seiner Heimatstadt Mailand Violine und Komposition. Sein Debüt als Dirigent gab er 1986 mit *La Traviata* in Jesi (Italien). Es folgten zahlreiche Engagements in Frankreich und Spanien.

Er gastierte unter anderem an der Staatsoper Stuttgart, der Deutschen Oper Berlin, am Staatstheater Darmstadt, am Staatstheater Oldenburg sowie in Jena bei der Jenaer Philharmonie.

Von 1996 bis 2000 war Francesco Corti Erster Kapellmeister an der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf–Duisburg. Mit Beginn der Saison 2000/01 wurde er als Generalmusikdirektor an das Pfalztheater Kaiserslautern berufen. Dort dirigierte er unter anderem *Arabella*, *Don Carlo*, *Lohengrin*, *Salome* und *Die Entführung aus dem Serail*.

Internationale Dirigierverpflichtungen führten ihn nach Oslo, Göteborg, Wien, Zagreb, Turin, Lüttich, Seoul und San Francisco.

Von 2006 bis 2009 war er Generalmusikdirektor des Theaters Magdeburg, wo er neben zahlreichen Sinfoniekonzerten unter anderem Neueinstudierungen von *Tannhäuser*, *Idomeneo*, *Boris Godunow* und Schostakowitschs *Lady Macbeth von Mzensk* leitete.

Von 2007 bis 2013 war er Music Director der Scottish Opera in Glasgow. Beim Edinburgh International Festival dirigierte er Smetanas *Die zwei Witwen*, Puccinis *La fanciulla del West* und *Turandot*. An der Scottish Opera leitete er zudem die erste Aufführung von Richard Strauss' *Intermezzo* in deutscher Sprache in Großbritannien.

Seit 2014 arbeitet Francesco Corti regelmäßig mit dem National Taiwan Symphony Orchestra zusammen. Unter seiner Leitung kamen unter anderem *Falstaff*, *Salome* und *Manon Lescaut* sowie ein Konzertzyklus mit Werken von Maurice Ravel zur Aufführung.

Zur Eröffnung des Nationaltheaters Taichung dirigierte er die asiatische Erstaufführung der Community Opera *The Monster in the Maze* von Jonathan Dove unter Mitwirkung von Schülerinnen und Schülern, Musikstudierenden und professionellen Musikerinnen und Musikern aus ganz Taiwan.



Sowohl als Solist und Kammermusiker als auch in seiner Funktion als Soloklarinetttist der Wiener Philharmoniker konzertiert Daniel Ottensamer mit namhaften Orchestern und bedeutenden Künstlerpersönlichkeiten in den wichtigsten Musikzentren der Welt.

Zu den künstlerischen Höhepunkten zählen seine solistischen Auftritte mit den Wiener Philharmonikern, dem NHK Symphony Orchestra und dem Mozarteumorchester Salzburg unter Dirigenten wie Lorin Maazel, Riccardo Muti, Gustavo Dudamel, Andris Nelsons, Adam Fischer, Ton Koopman und Manfred Honeck sowie seine Zusammenarbeit mit Kammermusikpartnern wie Daniel Barenboim, Sir András Schiff, Barbara Bonney, Thomas Hampson, Bobby McFerrin, Heinrich Schiff, Isabelle Faust, Mischa Maisky und dem Hagen Quartett.

Seine Einspielungen zentraler Klarinettenkonzerte sind in mehreren Alben bei Sony Classical erschienen. Darüber hinaus erschien 2022 eine sieben CDs umfassende Einspielung des Repertoires für Klarinetten trio mit seinen langjährigen Kammermusikpartnern Stephan Koncz und Christoph Traxler bei Decca. Daniel Ottensamer ist Mitglied des Ensembles Philharmonix, das virtuos jenseits aller Genre Grenzen agiert und 2018 mit dem Opus Klassik ausgezeichnet wurde.



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

U2: <http://www.tim-deutschmann.de/Aktuelles/20200504.html>
 S. 4–20: https://www.helbling.com/sites/default/files/media/documents/S6752_DEMO_S6752_Das%20Orchester_MS.pdf
 S. 19: zit. nach: <https://archive.org/details/fontanediromapoe00resp/page/n8/mode/1up>
 U3: https://www.youtube.com/watch?v=DykVJl6wr_4

Bildnachweise

S. 3: Ausschnitt: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salomon_Corrodi_Blick_%C3%BCber_Rom_vom_Brunnen_der_Villa_Medici.jpg
 S. 6: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:DionysiusTheater.jpg>
 S. 12f: https://www.ndr.de/orchester_chor/radiophilharmonie/musikvermittlung/ermittlungsakte106.pdf
 S. 17: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Philadelphia_Orchestra_at_American_premiere_of_Mahler%27s_8th_Symphony_\(1916\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Philadelphia_Orchestra_at_American_premiere_of_Mahler%27s_8th_Symphony_(1916).jpg)
 S. 23: Christopher Bowen
 S. 25: Andrej Grilc
 S. 27: 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
 Christoph Clausen

Visuelle Konzeption
 Neue Gestaltung, Berlin

Druck
 Mundschenk
 Druck + Medien
 GmbH & Co. KG



Druckprodukt mit finanziellem

Klimabeitrag

ClimatePartner.com/13552-2501-1003



We're not the same, we're
different in a good way.
Together's where we belong.
We're all in this together.

High School Musical



**Theater
des
Jahres
2025**