

Das **Philharmonische Orchester Gießen** wurde 1933 gegründet, um an dem seit 1907 bestehenden Stadttheater eigene Musiktheaterproduktionen zu ermöglichen. Geprägt durch den langjährigen Orchesterchef Gerd Heidger (1966-1991) blühte das Orchester ab den 1960er Jahren auf, wurde vergrößert und professionalisiert. Inzwischen ist es ein wichtiger Klangkörper der Region und macht immer wieder auch überregional auf sich aufmerksam.

Das Philharmonische Orchester spielt in jeder Saison sieben Sinfoniekonzerte, zu denen es namhafte Solistinnen und Solisten einlädt, und begleitet alle Musiktheater-Aufführungen des Stadttheaters. Das Repertoire des Ensembles reicht dabei von Barockmusik bis zu Uraufführungen; eine Spezialität des Stadttheaters und des Orchesters sind Wiederentdeckungen unbekannter oder vergessener Opern. Oratorienkonzerte, Kinder- und Jugendprogramme sowie spartenübergreifende Projekte ergänzen das musikalische Angebot. Die Musiker:innen des Philharmonischen Orchesters bereichern außerdem das kammermusikalische Angebot der Stadt und der mittelhessischen Region durch zahlreiche Ensembles. Zudem sind sie seit über zehn Jahren Ausrichter der Gießener Mittagskonzerte im Hermann-Levi-Saal. Nach Carlos Spierer (2003–2011), Michael Hofstetter (1997–1999 und 2012–2019) und Florian Ludwig (2020–2022) leitet Andreas Schüller seit 2022 als Generalmusikdirektor das Orchester.

Die Orchesterbesetzung des heutigen Konzerts finden Sie auf dem aushängenden Abendzettel.

IMPRESSUM

Herausgeber: Stadttheater Gießen GmbH

Spielzeit 2022/2023

Intendantin: Simone Sterr

Geschäftsführender Direktor: Dr. Martin Reulecke

Redaktion: Christian Förnzier

Gestaltung: Marie Claire Kazandjian

Corporate Design: YOOL GmbH & Co. KG | www.yool.de

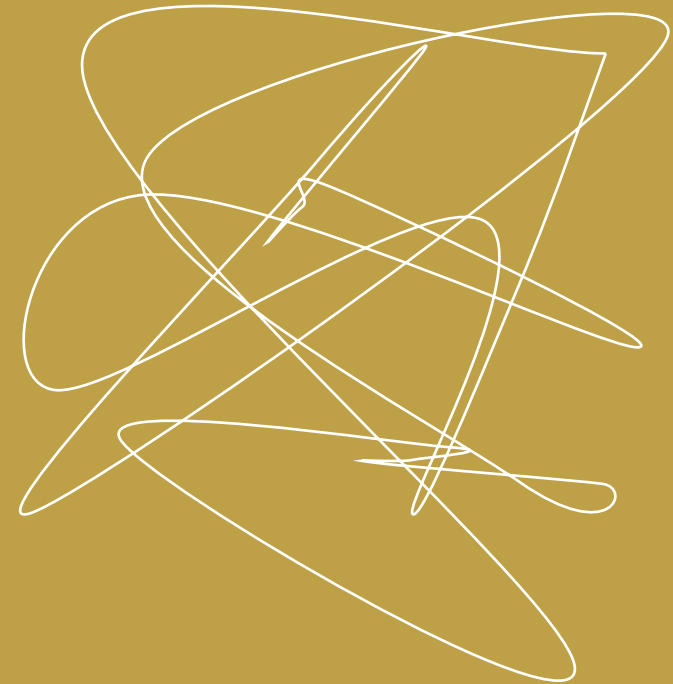
Druck: Aram Druck



Alle Texte sind Originalbeiträge von Christian Förnzier für dieses Heft.

Bilder: Nova: Archive Ana Maria Romano G.

Sinfoniekonzert



6. Sinfoniekonzert

Werke von Webern, Nova und Mahler

1. Juni 2023, Großes Haus

PROGRAMM

Anton Webern (1883-1945)

Passacaglia op. 1 (1908)

Jacqueline Nova (1935-1975)

Metamorfosis III (1966)

Johann Sebastian Bach (1685-1750) / Anton Webern

Fuga (Riccercata) à 6 voci aus „Das musikalische Opfer“, Bearbeitung für Orchester (1935)

- Pause -

Gustav Mahler (1860-1911)

Sinfonie Nr. 4 G-Dur (1901)

I. Bedächtig. Nicht eilen

II. In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast

III. Ruhvoll

IV. Sehr behaglich

Sopran Annika Gerhards

Musikalische Leitung Andreas Schüller

PHILHARMONISCHES ORCHESTER GIEßEN

Rätselbilder des Fortschritts

Zwischen Identitätskrise und Aufbruch, zwischen liberalem Bürgertum und dekadentem Ästhetizismus breitet sich das aus, was wir heute als „Moderne“ bezeichnen. Den unterschiedlichen Facetten der um 1900 einsetzenden Epoche trägt dieses Sinfoniekonzert Rechnung und begibt sich dabei auf musikalische Spurensuche nach Wien und nach Kolumbien.

Die um Arnold Schönberg entstandene „Zweite Wiener Schule“ entwickelte mit der Zwölftonmusik eine neue Klangsprache und Kompositionsmethode, die Generationen von Komponist:innen beschäftigen sollte und im Wien der Jahrhundertwende zum Skandal wurde. Einer der ersten Schüler Schönbergs war Anton Webern, dessen Opus 1 den Auftakt des heutigen Konzerts bildet und dessen eigenwillige Instrumentation von Bachs „Musikalischem Opfer“ die erste Hälfte beschließt. Weberns schmales Œuvre umfasst gerade mal 31 Werke, wird jedoch um einige zu Lebzeiten nicht veröffentlichte Werke ergänzt, die zeigen, wie sehr Webern um handwerkliche Perfektion und kontrapunktisches Können rang.

Die Neuerungen und Errungenschaften in Wien strahlten auch auf Komponist:innen außerhalb Europas aus. Die kolumbianische Komponistin Jacqueline Nova erreichte mit ihrer radikalen Musiksprache und ihrem Interesse für elektronische und zeitgenössische Musik den Anschluss ihrer Generation außerhalb des nationalen Kontextes. Gleichwohl ihre Werke offensichtlich Bezüge zur Wiener Schule aufweisen, war ihre eigenständige experimentelle Klangsprache nicht zuletzt auch ein Grundstein für eine neue Generation interdisziplinär arbeitender, feministischer Künstlerinnen, die sich in der männerdominierten Welt der 1960er und 70er Jahre behaupten mussten. Ihre Komposition „Metamorfosis III“ kann dabei exemplarisch für ihre progressive Musik gelten.

Gustav Mahler wollte doch eigentlich nur eine „symphonische Humoreske“ komponieren, die ihm dann aber doch zum Ausmaß einer Sinfonie geraten ist, welche wir nach der Pause erleben. Wie mehrmals in seinem Schaffen, greift er auch in seiner 4. Sinfonie auf ein Gedicht der Sammlung „Des Knaben Wunderhorn“ zurück. Mit seinem Schaffen um 1900 entwirft Mahler, so Theodor Adorno, „ein Rätselbild aus jenem Fortschritt, der noch nicht begonnen hat, und der Regression, die nicht länger als Ursprung sich verkennt“ und führt uns damit zu den Anfängen der Moderne zurück.

Kontrapunktisch Stilsicher: Anton Webern

„Man muss etwas ganz anderes, Eigenes machen und Courage besitzen, wenn man nach seiner Musik noch eine Note schreiben will. Es soll allen bewusstwerden, mit wieviel Sorgfalt und Kunst Webern mit seinem Material umgegangen ist; wie er nichts unbeachtet lässt und zu einer stilistischen Reinheit gelangt“, so das Urteil Karlheinz Stockhausens 1955 über Anton Weberns Musik und dessen Bedeutung für die kompositorische Nachwelt. Tatsächlich stand Webern zu Lebzeiten stets zu Unrecht im Schatten seines Lehrers Arnold Schönberg. Der Sohn eines Bergbauingenieurs erhielt dank seiner Mutter früh Klavier- und Cellounterricht, studierte Musikwissenschaft in Wien, promovierte und wurde ab 1904 bis 1908 Schüler von Schönberg, zu dessen engen Kreis er gehörte. Seine Passacaglia op. 1 entstand noch in jener Studienzeit bei Schönberg und gilt als Übergangskomposition zwischen einer traditionellen, tonalen Tonsprache hin zu seinem ganz eigenen, unter Einfluss der Zwölftontechnik stehenden Stil. Die musikalische Form der Passacaglia variiert dabei ein musikalisches Grundthema, welches sich permanent als ostinate Figur wiederholt und infolge ständig variiert wird. Bei Webern ist es ein achttöniges Thema, welches zu Beginn von den Streichern vorgestellt wird und sich anschließend 22 Mal wiederholt und variiert. Dabei zeigt sich Weberns klarer Personalstil im solistischen, farbenreichen Einsatz der Instrumente, durch die er das Thema und seine Variationen wandern lässt und deren feine Aufschichtung im Orchestersatz.

Diese Auseinandersetzung mit kontrapunktischen Techniken wird auch in seiner Orchestrierung der sechsstimmigen Bach-Fuge aus dem Jahr 1747 deutlich. Das kunstvolle Stimmengeflecht der Fuge betrachtet Webern mit seiner eigenen Stilistik und nimmt dabei eine klingende Analyse vor, in dem er die einzelnen Motive des Themas auf verschiedene Instrumente aufteilt und unterscheidbar macht. Webern legte dafür eine Aufgliederung des Themas auf drei verschiedene Instrumente fest, wie beispielsweise zu Beginn auf Posaune, Horn und Trompete oder anschließend auf Flöte, Klarinette und Oboe um „den motivischen Zusammenhang bloßzulegen“, wie Webern an Hermann Scherchen schrieb.

Zum ersten Mal im Sinfoniekonzert: Jacqueline Nova

Ihre Bedeutung für die Lateinamerikanische Musik in den 1960er Jahren ist kaum zu überschätzen, dabei blieb sie lange unbekannt und wird gerade erst wiederentdeckt: Jacqueline Nova. 1935 in Gent in Belgien geboren – der Vater Kolumbianer, die Mutter Belgierin –, zog die Familie kurz nach der Geburt zurück nach Kolumbien. 1955 wurden sie in Bogotá ansässig. Teil der Elite Kolumbiens zu sein bedeutete auch, musikalische Bildung zu genießen: Nova erhielt früh Klavierunterricht und begann mit 23 Jahren ein Studium am Konservatorium der Universidad Nacional de Columbia, zunächst im Fach Klavier, ab 1963 auch im Fach Komposition. Bei einem zweijährigen Aufenthalt in Buenos Aires im Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales lernte sie Protagonisten der Neuen Musik kennen wie John Cage, Luigi Nono und Alberto Ginastera, die sie ermutigten, einen experimentellen Weg in ihrer kompositorischen Laufbahn zu beschreiten.

Und tatsächlich war es Jacqueline Nova, die in Folge die zeitgenössische Musik in Lateinamerika auf neue Bahnen brachte. Sie experimentierte mit elektroakustischer Musik, aleatorischen Elementen (der Klangerzeugung durch Zufälligkeit), entwickelte neue, ungehörte Klänge mithilfe von Tonband, Verstärkern, Oszillatoren und dergleichen und verschränkte instrumentale und elektronischer Musik mit der menschlichen Sprache. Dabei war ihr Weg gewiss kein leichter in der männlich dominierten Welt der 1960er Jahre, in der Musikerinnen meist nur die Rolle der Interpretin, Lehrerin oder Muse zukam. Kolumbiens politische Konflikte mündeten oft in Gewalt – ihr Anspruch in ihrer eigenen Arbeit war es dabei stets Musik für alle und nicht für die Elite im Konzertsaal zu komponieren. Sie hielt Vorträge, moderierte eine Radiosendung im nationalen Radio, komponierte für Theater und Film, schrieb Zeitungs- und Magazinbeiträge. Novas neue musikalische Klangsprache, die stets politische, feministische und interdisziplinäre Ansätze verfolgte, nimmt dabei Bezug auf die europäischen Anfänge der Neuen Musik. So verweist sie bspw. in ihrem Werk „12 móviles“ für Kammerorchester aus dem Jahr 1966 auf Alban Bergs Oper „Wozzeck“ wenn sie im Epilog die Zeilen zitiert „Der Platz ist verflucht!... s' ist kurios still und schwül. Man möchte den Atem anhalten...“ Und auch mit ihren „Metamorfosis III“, welche sie am Ende ihrer Studienjahre ebenfalls 1966 in Bogotá komponierte, nimmt sie Bezug auf die Zweite Wiener Schule und deren Reihentechnik. Sie experimentiert dabei mit neuen Formen der Klangerzeugung und der Notation. Was für Nova die zeitgenössische Musik ihrer Zeit ausmachte, äußerte sie 1967: „Ein Komponist verfügt heute über eine absolute Freiheit, seine eigenen Themen und Techniken zu entwickeln, ohne das Ästhetische zu vergessen. Er hat alles, was er will, und kann zu vielen Verfahren greifen, die er früher entweder nicht kannte oder die Tabu waren... Heute geht es nicht allein um die Frage der Freiheit, son-

dern um die Frage der Ordnung. Diese Ordnung soll und kann keine starre Ordnung sein, die sich festen Gleichungen unterziehen müsste. Es ist eine Ordnung, die von der Erfahrung und dem eigenen Erleben des Komponisten geführt wird.“ Ihr früher Tod mit 40 Jahren an Knochenkrebs verhinderte, diesen vielversprechenden eigenen Weg der Freiheit weiterzugehen.



Jacqueline Nova (rechts) 1975 in Bogotá bei der Uraufführung zu ihrem Stück „Omaggio a Catullus“

Wenn einem der Himmel im Hals stecken bleibt

Nach Stationen unter anderem in Kassel, Leipzig und Hamburg hatte Gustav Mahler seit 1897 die Position des Wiener Hofoperndirektors inne. Eine Position, die er für wesentliche Reformen im Opernwesen der Stadt Wien zu nutzen wusste, die jedoch nicht unumstritten waren. Karl Kraus schrieb in einem Brief: „In das Opernhaus [ist] dieser Tage ein neuer Dirigent eingezogen, dem man es vom Gesicht ablesen kann, dass er mit der alten Misswirtschaft energisch aufräumen wird. Der neue Dirigent soll bereits so effektive Proben seiner Tatkraft abgelegt haben, dass schon fleißig gegen ihn intrigiert wird.“ Mahler war häufig antisemitischen Anfeindungen und Pressekampagnen gegen ihn ausgesetzt. Bezeichnend für diese Situation ist, dass Mahler keine einzige seiner Sinfonien der Wiener Zeit dort auch zur Uraufführung brachte. So erklang seine 4. Sinfonie erstmals 1901 in München.

In Mahlers sinfonischem Werk kulminieren die musikalischen Strömungen des 19. Jahrhunderts und gleichzeitig gehen von ihm wesentliche Impulse für das kommende Jahrhundert aus. Wesensmerkmal seiner Musik ist dabei die Gegensätzlichkeit auf engstem Raum. So finden sich bei ihm einerseits banale, volksliedhafte musikalische Themen, andererseits genauso die komplexesten Aufschichtungen aller musikalischer Parameter. Die beethovenische Idee, die musikalische Ausdruckskraft der Gattung der Sinfonie durch das Medium Text und Vokalstimme zu erweitern, greift Mahler in mehreren seiner Sinfonien auf, wie auch im Schlusssatz der Vierten. Ihre Entstehung geht schon auf seine Hamburger Zeit zurück, als er 1892 das Lied „Der Himmel hängt voller Geigen“ aus der Volksliedsammlung „Des Knaben Wunderhorn“ vertonte, das schließlich auch im vierten Satz seiner Sinfonie Verwendung fand. Ursprünglich als „symphonische Humoreske“ gedacht, wuchs das Werk unter seinen Händen und wurde zu einer ganzen Sinfonie. Zwischenzeitlich plante Mahler gar mit sechs und nicht nur den klassischen vier Sätze, zu denen er als vielbeschäftigter und überlasteter Hofoperndirektor 1899 schließlich doch zurückkehrte, als er sich dem Projekt final annehmen konnte. Er selbst betonte die neuartige formale und musikalisch-motivische Verkettung der Sätze; die ersten drei hängen für ihn aufs „innigste und bedeutungsvollste mit dem letzten zusammen“.

Zum Inhalt der Sinfonie äußerte sich Mahler unter Vorbehalt. Die ersten drei Sätze könnten ein mögliches himmlisches Leben schildern. Im ersten lernt der Mensch ein solches voll Heiterkeit kennen, eine Freude die ebenso anzieht, wie befremdet. Im zweiten Satz spielt der Tod selbst auf, der einem den Weg in das himmlische Leben zeigt, was Mahler mit einer für diesen Satz um einen Ganzton höher umgestimmten Solo-Violine verdeutlicht, die „schreiend und roh“ klingen soll. Der dritte Satz besticht für ihn durch eine ernste, milde und heitere Feierlichkeit, die schließlich in den Finalsatz mit Sopran-Solo übergeht. Dessen Text kommt vordergründig unschuldig daher, überrascht jedoch bei genauerem Lesen durch seine Brutalität. Was uns Mahler hier schildert sind Engel, die auf Kosten unschuldiger Tiere prassen, die in kindlicher Naivität zur Schlachtbank geführt werden. Dass die Sinfonie nicht zum triumphalen Schluss geführt wird, sondern mit einem ersterbenden Ton der Kontrabässe endet, scheint als würde einem das himmlische Leben im Halse stecken bleiben.