

9. Sinfoniekonzert *der Staatskapelle Weimar*

Sonntag, 8. Mai 2011, 19.30 Uhr.....weimarahalle

Montag, 9. Mai 2011, 19.30 Uhr.....weimarahalle

Konzerteinführung jeweils um 18.45 Uhr im Flügelsaal II

Dirigent: Stefan Solyom

Solist: Helmut Eisel

Helmut Eisel

(*1955)

Suite for an Unknown Klezmer für Bassettklarinette und Orchester

- Uraufführung -

I. Safed

Nigun - Student's Freilach - Nigun - Limor's Ballad - Nigun - The Girl with the Bassoon

II. Yad Vashem (Dedicated to the Klezmerim Persecuted and Murdered in Shoah)

Nigun - Phoenix - Nigun - Hymne

Komponiert 2010/11 für Giora Feidman

in Gedenken an die während der Shoah ermordeten Klezmerim

Pause

Gustav Mahler

(1860-1911)

Sinfonie Nr. 6 a-Moll in vier Sätzen für großes Orchester

I. Allegro energico, ma non troppo

II. Scherzo. Wuchtig

III. Andante moderato

IV. Finale. Allegro moderato - Allegro energico

Komponiert: 1903/04 in Wien und Maiernigg

Uraufführung: 27. Mai 1906 zum 42. Tonkünstlerfest in Essen unter der Leitung des Komponisten



Ich würde niemals von christlicher, jüdischer, muslimischer Musik sprechen. Von Jazz oder Tango! Musik ist Musik – sie ist nur unter unterschiedlichen Einflüssen entstanden. So wie dem Briefträger die Post nicht gehört, die er verteilt, so gehört mir die Musik nicht, die ich spiele. Ich bin lediglich der Überbringer, der mit seinen Zuhörern singt und spricht.

Giora Feidman

Du gehst, du singst, du sprichst, du tanzst. Erinnerungen (2011)

Helmut Eisel im musikalischen Dialog mit Giora Feidman
Yad Vashem, Tal der Gemeinden

Wie ein Phoenix aus der Asche

Helmut Eisels *Suite for an Unknown Klezmer*

Klezmer ist im zeitgenössischen Musikleben Israels weitgehend Neuland, denn die stolze hebräische Kultur hat die für das osteuropäische Shtetl typische Hochzeitsmusik reisender Ensembles lange als „Landstreichermusik“ geschmäht. Erst seit wenigen Jahren wächst, nicht zuletzt durch das persönliche Engagement Giora Feidmans und durch seine Liebe zu den Ursprüngen der jüdischen Kultur, das Interesse an Klezmer auch in jenem Land, in dem die Wurzeln des traditionsreichen Genres sich heute mit den vielfältigen musikalischen Einflüssen unterschiedlicher Nationen verbinden.

Helmut Eisel wirkt seit mehreren Jahren als Dozent bei Workshops und Konzerten im israelischen Safed im Norden Galiläas mit, deren Spiritus Rector Giora Feidman ist. Hier arbeitet er mit israelischen Studenten und Musikern zahlreicher weiterer Nationen, um ihnen die Philosophie und die Spieltradition des Klezmer sowie sein eigenes Konzept der Improvisation im musikalischen Dialog zu vermitteln.

2007 und 2008 wurde Helmut Eisel als „nichtjüdischem Klezmer“ die Ehre zuteil, im Auftrag Giora Feidmans mehrere eigene Kompositionen für die Abschlusskonzerte der Workshops in der Holocaust-Gedenkstätte Yad Vashem in Jerusalem zu schreiben und sie dort gemeinsam mit jüdischen Musikern zur Uraufführung zu bringen. In diesem Rahmen entstand der Titel *Phoenix*, der jenen Klezmerim gewidmet ist, die in der Shoa verfolgt wurden und ihr Leben ließen. In seiner jüngsten Komposition, der *Suite for an Unknown Klezmer*, hat Helmut Eisel *Phoenix* nun auch zum Teil einer sinfonischen Umsetzung seiner langjährigen Israel-Erfahrungen gemacht. Symbolisch bringt er hier zum Ausdruck, dass die im Holocaust ermordeten Klezmerim

durch ihre Musik und ihre Gedanken weiterleben und heute auch in der sinfonischen Welt Achtung und Aufmerksamkeit finden und verdienen.

Der Gesang des Kli-Zemer Ein Nigun, eines jener silbenlosen Gebetslieder aus der jüdischen Kultur, dient der Komposition als musikalischer Vermittler in einer spannungsgeladenen Welt zwischen den Zeiten und Stilen, zwischen Nationen und Religionen sowie im Spannungsfeld zwischen der Jahrhunderte alten Klezmer-Tradition und den Strömungen des modernen israelischen Musiklebens, in dem sich eine vitale und künstlerisch oft hochbegabte Jugend mit den tiefen Wunden der Geschichte und den bleibenden religiösen und politischen Konflikten in Israel und im Nahen Osten konfrontiert sieht.

Der Nigun ist als zentrales musikalisches Thema Ruhepol und Inspirationsquelle der Komposition. Er verbindet die einzelnen Abschnitte des suiteartig angelegten Werks in jeweils variiert Form und im Sinne einer Rückbesinnung auf den Kern der Klezmer-Philosophie, des Kli Zemer: Hier wird der Klezmer (-Musiker) als „Kanal“ und „Gefäß“ verstanden, der Musik nicht erzeugt, sondern der vielmehr weitergibt, was universal bereits vorhanden ist und dabei die Musik aus sich selbst heraus erneuert und lebendig hält.

Freilach Die *Suite for an Unknown Klezmer* besteht aus zwei in ihrer Stimmung wie auch in ihrer formalen Komplexität deutlich kontrastierenden Abschnitten, auch wenn der Nigun als verbindendes Element und die symbolische Vorwegnahme des *Phoenix*-Themas als Einschub im Freilach als Klammer über die gesamte Komposition wirken. Jenseits dieser Fixpunkte

Ich singe Lieder, die tief in mir sind, und meine Klarinette ist das Mikrophon meiner Seele. Wenn sie seufzt, lacht, weint, trauert, jubelt, spricht sie mit den Menschen, versucht, Brücken zu bauen... Deshalb ist jedes Konzert, das ich spiele, das erste Konzert meines Lebens.
Giora Feidman

Meine Konzerte beginnen still und leise – und genauso klingen sie aus. *Silence you use – sound you produce*

ist meine Maxime. Jede erste Note eines Konzerts ist in Wahrheit die zweite Note.

Die erste ist Ruhe.
Giora Feidman

manifestiert sich im Rahmen des ersten Teils – „Safed“ – die lebendige Vielfalt des Klezmer in seiner heutigen, von zahlreichen nationalen Einflüssen und von den individuellen Persönlichkeiten seiner Interpreten durchwobenen Musizierpraxis.

Den Anfang macht mit dem Freilach, was aus dem Jiddischen übersetzt nichts anderes als „fröhlich“ bedeutet, die zentrale Tanzform der traditionellen jüdischen Hochzeitsmusik. Musikalisch charakterisiert den Freilach der Rhythmus aus zwei aufeinander folgenden Dreier-Einheiten und einem Zweier, die zusammen einen Vier-Vierteltakt ergeben. Durch diese in der Musik des Balkans vielfach anzutreffende Unregelmäßigkeit ergibt sich die vorwärtsdrängende Vitalität des Tanzes, die durch die Nutzung spezieller, den mittelalterlichen Kirchentonarten eng verwandter Klezmer-Tonleitern auch melodisch jene unverwechselbar melancholische Färbung gewinnt. Dabei eröffnet die durchsichtige Struktur des Freilach dem Instrumentalisten breite Freiräume für Improvisationen, die weniger im Sinne eines technisch virtuosen Spiels mit Verzierungspatterns zu verstehen ist, sondern vielmehr als Eingebung der inneren Stimme des Musikers, also im besten Sinne als Gesang auf dem Instrument, erlebbar bleiben soll.

Ballade und Sirba In der komplexeren Form des auskomponierten Orchestersatzes gelten diese Freiheiten für den Solisten auch in der *Suite for an Unknown Klezmer*, in der an zweiter Stelle eine emotionsgeladene Ballade steht. Hier zeigt sich eindrucksvoll die für den Klezmer so charakteristische Zerrissenheit zwischen getragener Melodik und dem Drang zu harmonischen Auf-

hellungen, die wie Lichtreflexe aus dem Instrumentalsatz hervorleuchten. Helmut Eisel dosiert sparsam, nicht zuletzt um dem Klangspektrum der Klarinette die ganze Palette ihrer Ausdrucksnuancen, gerade auch im Piano- und Pianissimo-Bereich, zu eröffnen. In diesem Satz kommt insbesondere auch das tiefere Register der als Soloinstrument gewählten Bassettklarinette zum Tragen, die den Ambitus der heute üblichen A-Klarinette um vier Halbtöne nach unten bis zum C erweitert – in dem Fall kein historischer Bezug zur Tradition des Klezmer, sondern eine persönliche Vorliebe des Komponisten, der seine Begeisterung für die dunklen Klarinettenfarben mit keinem Geringeren als mit Mozart teilt.

Legt man sinfonische Maßstäbe an die Gesamtkomposition der *Suite for an Unknown Klezmer* an, wofür die brückenschlagenden Bezüge zwischen den Großteilen sprechen, dann reiht sich nach dem lebendig-kraftvollen Kopfsatz und dem liedartigen langsamen Satz sowie vor dem konflikträchtigen Finale an dritter Stelle das Scherzo ein, das wiederum von einer Variante des Nigun eingeleitet wird. *The Girl with the Bassoon* präsentiert sich als virtuose Sirba – ein reigenartiger Tanz im rasanten $\frac{2}{4}$ -Takt, der sich überwiegend in der moldawischen und rumänischen Folklore wiederfindet, in jenen Regionen also, in denen zahlreiche der inzwischen in Israel lebenden jüdischen Familien ihre Wurzeln haben. Zwischen den rondoartig wiederkehrenden Themenblöcken eröffnet Helmut Eisel der Soloklarinette ausgiebige Freiräume zur Improvisation über durchlaufenden Rhythmuspatterns der Streicher, nicht ohne einzelne Instrumentengruppen des Orchesters immer wieder in den wilden Sog der Tonspiralen hineinzuziehen.

Die ursprüngliche Musik der osteuropäischen Juden ist eng verwandt mit dem Jazz, dem Blues, teilweise auch mit der klassischen europäischen Musik. Die Grenzen, die viele Menschen zwischen diesen Musiktraditionen ziehen, sind deshalb in meinen Augen willkürlich. Es gibt nur Musik – und das, worauf es ankommt, ist die Art und Weise, wie wir Musik ausdrücken. Giora Feidman

Yad Vashem Während „Safed“ die ebenso entspannte wie vitale Workshop-Atmosphäre und die inspirierende Energie der Studenten thematisiert, wird in „Yad Vashem“ die Herausforderung einer Begegnung mit der Geschichte gerade auch über das hochemotionale Medium der Musik offenbar. Wenn Marschtrummel und arabische Darabouka das Gegeneinander westlicher und arabischer Elemente militant und verzweifelt behaupten, miteinander konkurrierend Lebensfreude und rationales Denken überlagern und lähmen, verstummt der Klezmer, unfähig, im Angesicht der Greuelthaten der Shoah zu spielen, mit der ihm vertrauten Stimme zu „singen“. Hier manifestiert sich *Phoenix*, dessen zentrale Melodie zu Beginn des ersten Teils bereits wie ein drohendes Mahnmal erklungen war, mit ganzer Macht: in panischen Orchesterklängen und zutiefst aufgewühlten Improvisationspassagen der Soloklarinette, die jedoch von Walzer- und Tangoklängen immer wieder auf den Boden des Jetzt zurückgeholt werden.

Und wieder wirkt der Nigun als Bindeglied und Botschaft: Der Mensch lebt, was sein Gott für ihn vorgesehen hat, singt die Melodien, die seine innere Stimme ihm eingibt. Doch nach wie vor prägen die allgegenwärtigen Schatten der Geschichte das Dasein in jenem gelobten Land. Schicksal und Trauer leben weiter – unüberwindbar?

Kerstin Klaholz



Helmut Eisel und Giora Feidman
mit Workshop-Teilnehmern
in der Abuhav-Synagoge in Safed (Israel)

„Menschlich zu sein, ist nicht selbstverständlich“

Ein Interview mit dem Komponisten und Klarinettenisten Helmut Eisel ...

Kerstin Klaholz Du selbst hast Deine musikalischen Wurzeln irgendwo zwischen Jazz und Blasmusik. Wie es gekommen, dass Dich heute selbst eine musikalische Legende wie Giora Feidman als Klezmer versteht und schätzt?

Helmut Eisel Die Freundschaft zwischen Giora und mir ist jetzt über zwanzig Jahre alt. Von Anfang an, schon bei meinem ersten Besuch eines seiner Workshops 1989 in Berlin, gab es eine große gegenseitige Achtung, die niemals verloren ging. Als Autodidakt mache ich einiges anders als jemand, der Klarinette studiert hat, beispielsweise ein Staccato. Giora hörte sich das an und fragte mich, ob ich ihm das beibringen könne – er meinte es ganz ernst, denn er sucht Zeit seines Lebens nach zusätzlichen Ausdrucksmöglichkeiten. Ich war und bin fasziniert von diesem Mann, der trotz oder gerade wegen seines Könnens anderen mit so viel Achtung und Wertschätzung entgegentritt. Umgekehrt weiß ich, dass Giora das Originelle und Musikantische in mir, geprägt durch Musikverein, Tanzbands, erste heimliche Kompositionen während des Lateinunterrichts und diverse Jazzbands von Dixie bis Free total schätzt. In einem Gespräch mit Ilan Schul und Philippe Cuper meinte er einmal, diese einzigartige „Ausbildung“ sei mein größtes Kapital – niemand der übrigen Anwesenden habe ähnliches zu bieten.

Was bedeutet Klezmer – einen Stil, eine Spieltechnik, eine Tradition?

Dreierlei: ich kann es vom Repertoire und der Funktion her sehen: wer ein bestimmtes Repertoire anlässlich jüdischer Hochzeiten spielt, ist ein Klezmer. Oder: wer bestimmte Techniken verwendet, typische Skalen und Rhythmen, der ist ein Klezmer. Giora beruft sich auf die kabalistische Erklärung des

Wortes Klezmer: „kli zemer“ bedeutet, Musik nicht zu produzieren, sondern sie in dem Bewusstsein, dass Musik als Teil der Schöpfung schon längst da ist, hörbar zu machen, also als Musiker ein Medium für das Publikum zu sein. Diese Erklärung deckt sich mit meiner Sicht am meisten, ich verwende aber auch sehr gerne die Spieltechniken.

Welche Rolle spielt dabei die Improvisation?

In der traditionellen Klezmermusik wurde ohne Noten gespielt, also zum Teil unfreiwillig improvisiert, um mitspielen zu können. Für mich ist Improvisation mit das wichtigste Element in der Musik – damit meine ich aber nicht Improvisation im Sinne eines Mainstream Jazzers, sondern etwas viel Ursprünglicheres. Improvisation, die nicht durch ein Akkord-Skalen-Regelwerk bestimmt wird, sondern mir als Solist die Möglichkeit lässt, spontan auszudrücken, was mich bewegt. Ich lernte mit vierzehn zu improvisieren, als mich eine Tanzband engagierte. Deren Tipp war: stell dich vors Radio und spiel einfach mit. Hören, die innere Stimme dazu singen lassen und auf dem Instrument wiedergeben – das ist Improvisation für mich. Solche Improvisationen sind eine große Bereicherung auch für sinfonische Musik.

Du warst ursprünglich Mathematiker und Unternehmensberater, hast nie an einer Hochschule Musik studiert. Ein Vorteil im Bereich der Musik, die Du spielst?

In jedem Fall ein Vorteil, wenn es darum geht, Individualist zu sein. Ich habe nie gelernt, wie man zu spielen hat, niemand hat mir Grenzen gesetzt oder gesagt: „So etwas darf man nicht tun.“ Als Musiker in einem Satz von Stim-

Klezmer ist eine Lebensart. Der Musik kam neben der religiösen Bedeutung immer die Aufgabe zu, den Lebensmut zu nähren und den Zusammenhalt und die Gemeinschaft zu stärken – Gefühle auszudrücken, die Sprache nicht ausdrücken kann oder für die es keine gemeinsame Sprache gab.
Giora Feidman

men bin ich damit ungeeignet – man würde mich sofort heraushören. Als Solist habe ich den Vorteil, dass man mich auf Aufnahmen recht leicht erkennen kann. „Wenn du nur ein paar Takte hörst, weißt du, das ist Helmut. Wenn nicht, ist er’s auch nicht“ meinte Giora mal dazu.

Vermisst Du die Freiheit der spontanen Inspiration in der klassischen Musikszene? Und wie fühlst Du Dich selbst darin als Klezmer aufgenommen?

Ja, ich vermisse sie, und ich sehe hier wirklich Potenzial. Selbst die kleine Musikhochschule des Saarlands bietet heute Improvisation an – auch für Studenten der klassischen Musik. Warum gibt es keine Stücke, in denen so ausgebildete Musiker im Rahmen eines klassischen Konzerts improvisieren können? Die Ausdrucksmöglichkeiten vervielfachen sich damit! Mit meinen „Naftule“-Kompositionen bin ich quasi durch die Hintertür in die klassische Musikszene gekommen. In diesen Familienkonzerten wird es nicht so kritisch betrachtet, wenn der Komponist auch selbst an der Klarinette steht und improvisiert. Tatsächlich war die anfängliche Skepsis der Musiker ganz schnell weg – es machte ihnen Spaß, und viele ließen sich auch schon mal auf kleine Improvisationen ein.

In Deutschland steht Klezmer fast immer auch im Zusammenhang mit der Aufarbeitung von Geschichte. Klezmer und Holocaust, ein unumgänglicher Zusammenhang? Also abgrundtief traurige Musik?

Furchtbar! Ja, diese Musik kann traurig sein, aber das ist eine von so vielen Stimmungen, die man durch sie ausdrücken kann! Auch traditionelle Klezmermusik steht für Lebensfreude: Auftrag der Klezmerim war es, das Braut-

paar wenigstens am Hochzeitstag glücklich zu machen, wo das Leben doch so viel Unbill bereithält! Der Holocaust liegt gerade einmal 65 Jahre zurück, Klezmermusik ist uralte. Als Begründer wird König David angesehen, und in Deutschland findet man erste Zeugnisse von Klezmerim im 12. Jahrhundert.

Kernstück des Werks ist ein Nigun? Welche Bedeutung besitzt diese Melodie?

Ein Nigun wird von gläubigen Juden zur Meditation eingesetzt, als Gesang ohne Worte, den man immer und immer wieder singt. Ziel ist ein weltentrückter Zustand, eine erweiterte Wahrnehmung. Man möchte sich seinem Schöpfer nahe fühlen. Eine ähnliche Wirkung erreichen gläubige Christen durch das Beten des Rosenkranzes.

Arbeitest Du mit traditionellen jiddischen Melodien?

Meist reichen mir Motive und Tonleitern, die ich dann zu „neuen“ Melodien zusammensetze, oder besser gesagt: entdecke. Hier greift wieder die Grundidee des Kli Zemer: Ich schöpfe aus den Melodien, die alle schon da sind.

Ist das kein Widerspruch – ein nichtjüdischer Musiker, der sich als Klezmer versteht, der Klezmermusik spielt?

Naja, vorher habe ich Jazz gespielt, ohne schwarz zu sein! Das ist der Riesenvorteil in der heutigen Welt: Ich erfahre mühelos faszinierende Dinge aus anderen Kulturen und kann mich davon inspirieren lassen. Dabei spricht mich so manches an, was den Menschen neben mir vielleicht völlig kalt lässt, und auch das finde ich gut. Solange man solchen Dingen mit Ach-

tung begegnet, sehe ich überhaupt kein Problem darin.

Wie begegnet Dir und Deiner Musik die jüdischen Musiker? Und das Publikum in Israel?

Sowohl die jüdischen Musiker als auch das Publikum begegneten mir bisher ausnahmslos mit großer Freundlichkeit und Toleranz. Oft sagen sie mir, dass sie sich darüber freuen, dass ich keine Klezmerstandards spiele, sondern immer wieder neue Stücke mitbringe und damit ihre Kultur bereichere. Das empfinde ich als große Ehre.

Welche Rolle spielt Klezmer in Israel heute?

Bis vor wenigen Jahren wurde Kleztermusik in Israel sehr geringschätzig beurteilt. Doch seit einigen Jahren gibt es ein Umdenken. Junge Leute beginnen, sich für diese Musik zu interessieren. Es ist verrückt: Im Zuge der Vergangenheitsbewältigung wurde Klezmer in Deutschland in den 90er Jahren populär – die Welle ist längst abgeebbt, ganz wenige haben diese Musik weiter als Inspirationsquelle genutzt und etwas Eigenes daraus gemacht. Was ich nun in Israel mache, ist eine Art Re-Import. Da sage ich einem Jazzschlagzeuger: „Spiel doch an dieser Stelle mal Freilach statt Swing“. Ich muss ihm den Rhythmus vorklatschen, er spielt ihn und sagt dann: „Das ist ja was von uns! Und das darf ich in diesem Jazztitel spielen? Cool...“

Du hast selbst – gemeinsam mit jüdischen Musikern und vor einem Publikum aus Holocaust-Überlebenden in Yad Vashem gespielt. Welche zentralen Erfahrungen sind es, die Du in Deinem neuen Werk verarbeitest?

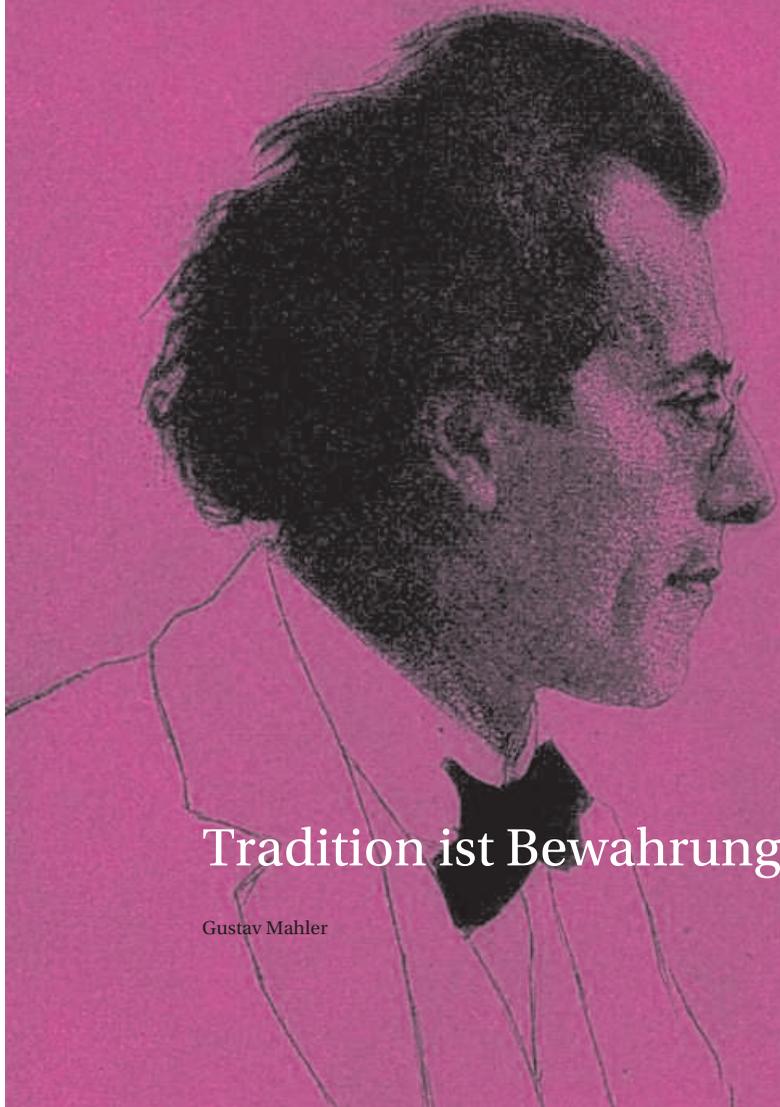
„Yad Vashem“ ist ja der zweite große Teil der Suite, beginnend beim Einsatz

der Snare-Drums. Als ich zum ersten Mal Yad Vashem besuchte und dabei eine persönliche Führung erhielt, war ich regelrecht erschlagen und zunächst unfähig zu spielen. Zum Glück liefen noch Proben und der Soundcheck. Die Reaktion dieser von unseren Vorfahren und vom Schicksal gequälten Menschen, die mir in den Konzerten begegnet sind, ist für mich immer wieder Symbol höchster Menschlichkeit. Sie stehen da mit Tränen in den Augen und voll Dankbarkeit. „Dass du als nichtjüdischer Deutscher hierher kommst und für mich Musik machst – das macht für mich so viel wieder gut“ sagen sie. Menschlich zu sein, ist nicht selbstverständlich, es ist Aufgabe für uns alle. Und unser Handwerkszeug dazu ist die Musik.

„Phoenix“ entstand damals auf Anregung Giora Feidmans, Ihr habt es gemeinsam in Yad Vashem uraufgeführt. Jetzt stellst Du die Melodie ins Zentrum Deiner „Suite for an Unknown Klezmer“. Wofür steht Phoenix?

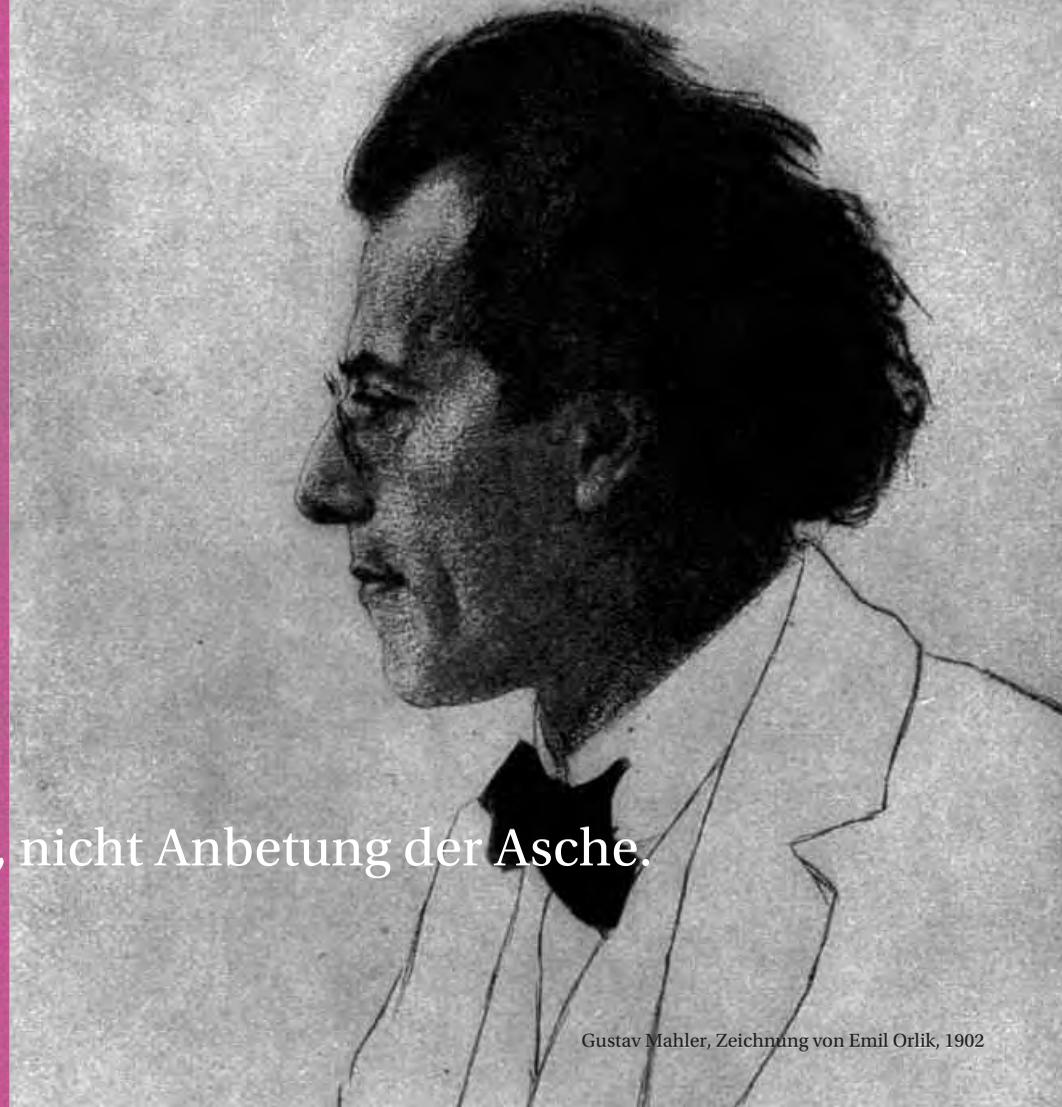
Phönix – der Vogel, der verbrennt und aus der Asche wiedergeboren wird. Giora bat mich, für die im Holocaust ermordeten Klezmorim zu komponieren. In diesem Jahr werde ich zwanzig junge Leute aus Deutschland mit nach Israel nehmen. Sie haben zu *Phönix* einen Text geschrieben und übersetzen ihn gerade ins Hebräische. Wir werden gemeinsam diese Musik in Safed und in Yad Vashem spielen, und die Klezmorim werden durch ihre Melodien weiterleben.

*Klezmer ist ein Prozess, eine Form von Freiheit.
Giora Feidman*



Tradition ist Bewahrung des Feuers, nicht Anbetung der Asche.

Gustav Mahler



Gustav Mahler, Zeichnung von Emil Orlik, 1902

Neben allem Facettenreichtum und trotz des persönlichen Bezugs, ist Mahlers *Sechste* in Wirklichkeit seine „Klassische“ – eine Sinfonie, die sich unpräzise im Spiel und in den Proportionen musikalischer Form genügt und damit (so paradox das klingen mag) in „edler Einfachheit und stiller Größe“.

Sinfonik am Abgrund des Lebens

Gustav Mahlers 6. Sinfonie

Konnte Mahler „sinfonisches Ich“ in der 5. Sinfonie den kräftezehrenden Auseinandersetzungen mit der harten Lebensrealität, dem „Ringeln mit der Welt“, noch einmal entfliehen, um in der entrückten Idylle der letzten beiden Sätze Ruhe und Trost zu finden und neue Lebenskraft zu schöpfen, so endet dieser Lebenskampf, der in der *Sechsten* erneut und noch heftiger entflammt, hier hoffnungslos und katastrophal mit dem Untergang des Helden. Mahler selbst nannte seine 6. Sinfonie „tragisch“ und ließ sie als einzige im düsteren Moll der Haupttonart enden, wobei die dunkle Vorsehung dem verzweifelt um sein Glück ringenden „Helden-Ich“ ganz am Ende einen letzten entscheidenden Schicksalsschlag versetzt, der, erschreckend und sensationell zugleich, auch den unvorbereiteten Zuhörer trifft, als wolle ihm Mahler diese Erkenntnis mit allem Nachdruck mit auf den Weg geben.

Das Schicksal, dröhnend Zuvor schon hat in diesem grandiosen Finale, dem konzentriertesten, aussagestärksten Schlusssatz Mahlers, das unerbittliche Schicksal mehrfach zugeschlagen und den „Helden“ „wie einen Baum... gefällt“ (so Alma Mahler über Mahlers eigene Deutung), angezeigt durch zunächst drei brutale Hammerschläge, von denen der abergläubische Mahler nach der Essener Uraufführung 1906 den entscheidenden dritten wieder wegließ, wohl um nicht sein eigenes Unglück heraufzubeschwören. Wenn das minutiös auskomponierte dreimalige Scheitern des Helden die Vorahnung seines eigenen Loses gewesen sein soll, wie viele mutmaßten, so hat Mahler die spätere Streichung des dritten Hammer-

schlags im Finale in Wirklichkeit wenig genützt. Denn bereits ein Jahr darauf trafen den Komponisten drei herbe Schicksalsschläge, von denen er sich nicht mehr erholen sollte: das unrühmliche Ende als Wiener Hofoperndirektor, der Tod seiner vierjährigen Tochter Anna und die Diagnose seiner schweren Herzkrankheit.

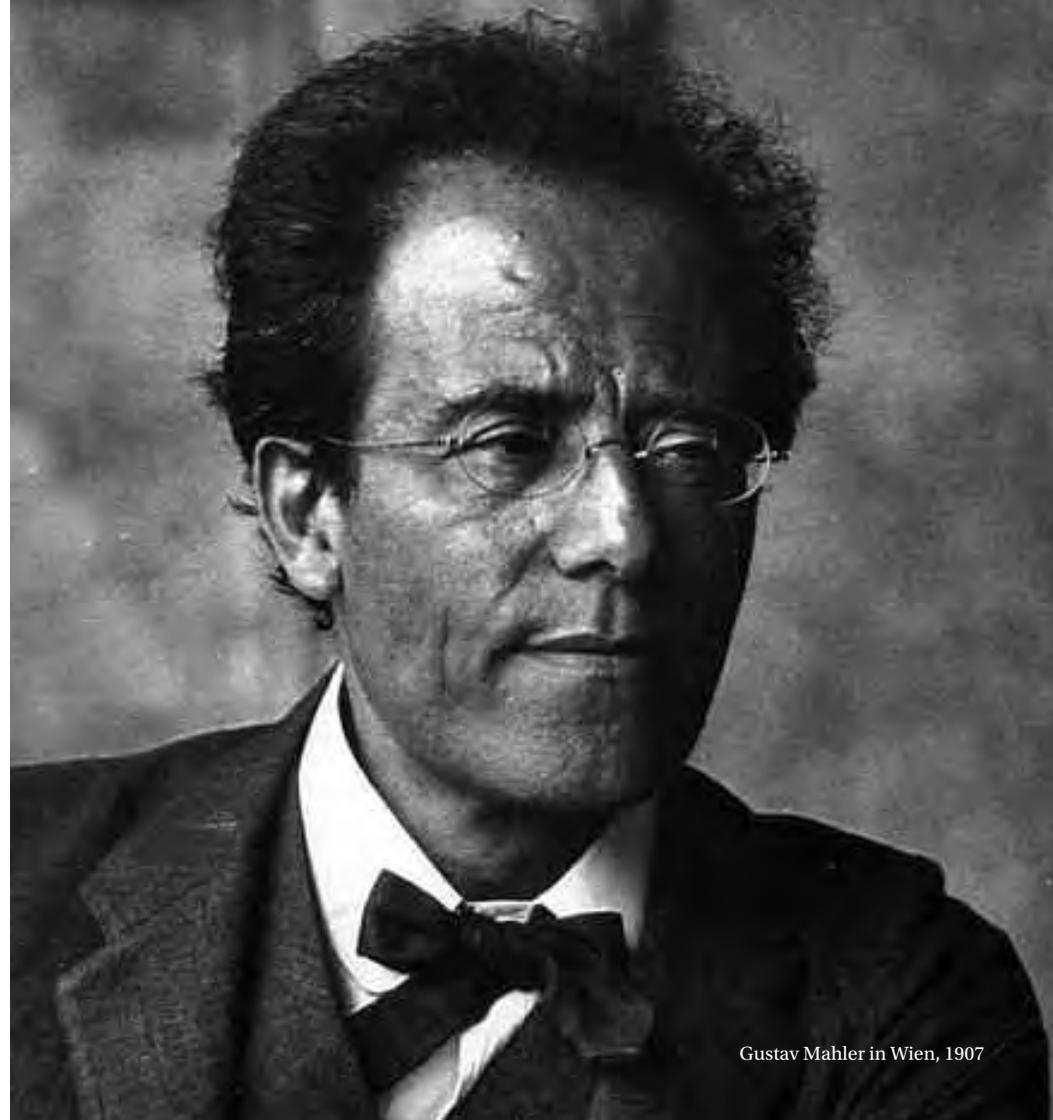
Dennoch sollte man sich davor hüten, in der *Sechsten* wie auch in anderen Sinfonien Mahlers lediglich wüste Selbstbespiegelungen eines seelisch Zerissenen, Verzweifelten zu sehen, auch wenn Mahler uns hier wiederum auf dem vergleichsweise strengen kanonischen Boden klassischer Viersätzigkeit eine Geschichte erzählt, ein weiteres, düsteres Kapitel seines gewaltigen sinfonischen Epos aufschlägt. Aber was er uns da erzählt, in grellen Tönen und unter Zuhilfenahme des größten Orchesterapparats, den er je gebrauchte, hat mehr denn je objektiv-musikalischen Charakter, findet weitab von programmatischen oder literarischen Vorbildern ausschließlich in der Komposition statt, als rein musikalischer Konflikt auf satztechnischer Ebene. Deutlicher denn je wird in der *Sechsten* die autonome sinfonische Tradition, das viersätzigste Modell mit Kopfsatz, Scherzo, langsamem Satz und Finale, zur Grundlage, ja zum eigentlichen Thema einer Sinfonie Mahlers. Das unendlich facettenreiche Resultat, das alle Bestandteile der unverwechselbaren mahlerschen Klangsprache in sich vereint, kann als geglückter Versuch bezeichnet werden, das eigene epische, erzählerisch-visionäre Konzept mit der strengen, abstrakten Vorgabe des klassischen Typus zu konfrontieren und beides ästhetisch zusammenzuzwingen, dem Vorbild Bruckners nacheifernd – daher wohl auch der Eindruck von

Alexander Zemlinsky nannte die komplexe und in vielem extreme *Sechste* Mahlers „Eigentliche“. Mahler selbst sagte voraus, sie werde „Rätsel aufgeben, an die sich nur eine Generation heranwagen darf, die meine ersten fünf in sich aufgenommen und verdaut hat“. Wer aber könnte das ernsthaft von sich behaupten?

geballter, wuchtiger Geschlossenheit.

Von der Realität überrollt Die *Sechste* ist Mahlers realistischste Sinfonie, sie ist der brutalen Lebenswirklichkeit, der sich Mahler ausgeliefert sah, näher als seine anderen Sinfonien, und sie gewährt der imaginären Weltflucht Mahlers wenig Raum. Lediglich im 1. Satz kehrt die Alpenidylle mit Herdenglocken und Höhenluft eine Weile wieder, doch wirkt dies, wie auch der entrückte, schwerelose Schwebezustand des langsamen Satzes, bereits wie der Traum, die Sehnsucht eines im Strudel des rauen Lebens aussichtslos Gefangenen. Das Glück ist nur herbeigeträumt, ebenso wie das leidenschaftliche Seelenporträt Alma Mahlers im Seitenthema des 1. Satzes, das schließlich nach einigem Beharren der Realität des alles verschlingenden, starren Marschrhythmus (des Hauptthemas) weichen muss.

Hier, im Kopfsatz von Mahlers *Sechster*, kündigen sich bereits die ersten Signale jenes Marsches an, der acht Jahre später ganz Europa in einen der verheerendsten Kriege seiner Geschichte führen wird. *Attila Csampa*

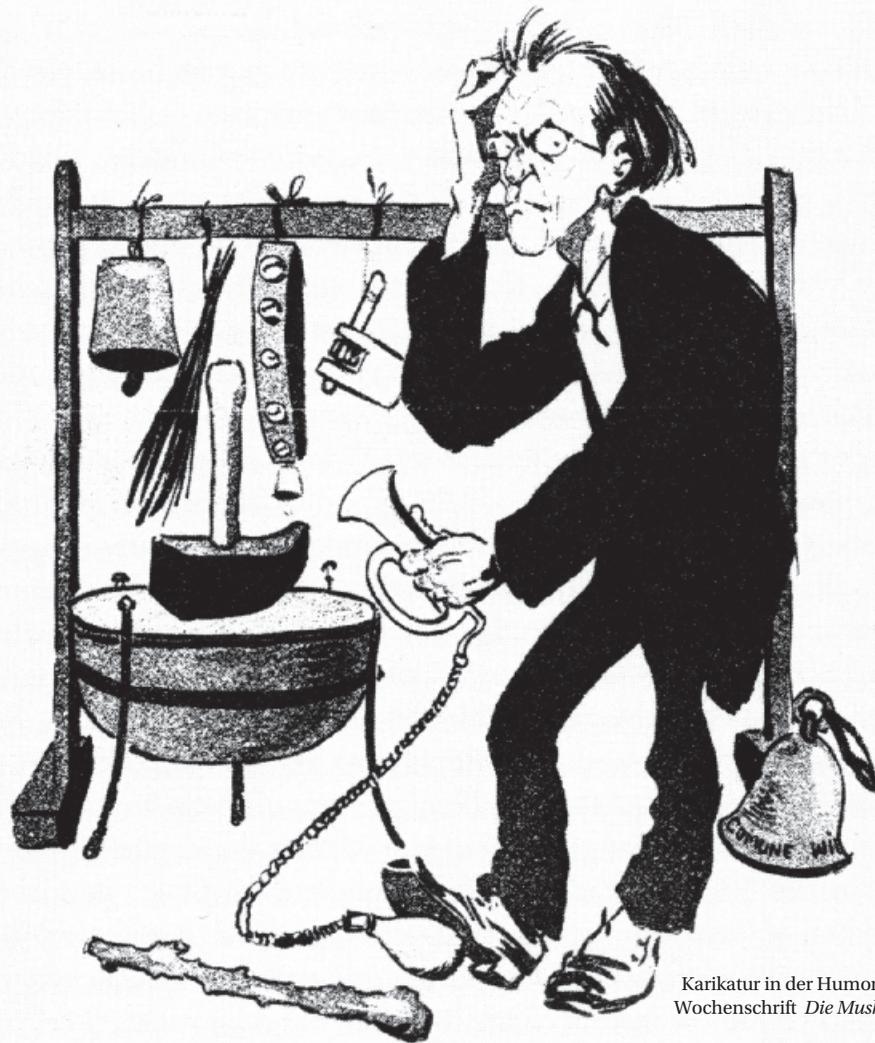


Gustav Mahler in Wien, 1907

Mahler und der Hammer.....

Eine kleine, hagere und gebeugte Figur im ausgebeulten Anzug, die mit wirrem Blick, in dem Brillengläser und Augäpfel eins geworden sind, sich verwundert am proportional zu großen Kopf kratzt – deutlich ist hier die überzeichnete Physiognomie Gustav Mahlers wiederzuerkennen. Die satirisch überzeichnete Verzweiflung der Figur rührt offensichtlich daher, dass sich der Komponist vorgenommen hatte, ein Werk für ein Sammelsurium an ausgefallenen Instrumenten zu schreiben. Allein er hat sein Ziel verfehlt: Zwar sind verschiedene Glocken, eine Rute, Schellenring, Rätsche und ein Hammer untergebracht, an die Hupe jedoch dachte er zu spät. Und da das ungewöhnliche Instrumentarium offenbar Voraussetzung seiner effektbedachten Tonkunst zu sein scheint, bleibt dem armen Musiker nun nichts anderes übrig, als eine neue Sinfonie zu verfassen – eben rund um den vulgären Klangerzeuger, der so schändlich vernachlässigt wurde.

Die Zeichnung erschien anlässlich der Wiener Premiere von Mahlers 6. Sinfonie am 4. Januar 1907. Sie gibt die Opposition wieder, die sich damals in Wien gegen den Operndirektor aufzubauen begann – Mahler sollte in diesem Jahr in seiner letzten Saison in der Donaumetropole wirken. Angriffspunkt des Spottes ist natürlich das bis zu diesem Zeitpunkt in einer Sinfonie noch nie verwendete Instrumentarium: Tatsächlich sind im Schlagwerk „Herdenglocken, tiefe Glocken, Rute“ und als wichtigstes natürlich ein „Hammer“ gefordert, der die viel diskutierten Schicksalsschläge im Finale auszuführen hat. Gerade zu diesen ungewohnten Klangerzeugern gab Mahler dezidierte Spielanweisungen in der Partitur. Zu den Herdenglocken heißt es, dass sie zur „realistischen Nachahmung von bald vereinigt, bald



Karikatur in der Humoristischen
Wochenschrift *Die Muskete*, 1907

Als Dirigent seiner eigenen Werke feilte Mahler pedantisch an der Klarheit der Struktur und an einzelnen Nuancen des Ausdrucks. Seinen Kollegen Strauss beneidete er darum, dass dessen Musik nach wenigen Proben ganz automatisch „klinge“, während seine eigenen Sinfonien viel mehr Mühe verlangten, um aus dem Orchester alles herauszuholen.

vereinzelte aus der Ferne herüberklingenden (höheren und tieferen) Glöckchen einer weidenden Herde“ dienten, weiterhin dass „zwei oder mehrere sehr tiefe Glocken von unbestimmtem, aber voneinander verschiedenem Klang in der Ferne aufgestellt und leise und unregelmäßig geschlagen“ werden sollen, und schließlich auf den Hammer bezogen: Mit ihm müsse ein „Kurzer, mächtig, aber dumpf hallender Schlag von *nicht* metallischem Charakter (wie ein Axthieb)“ ausgeführt werden. An einer Stelle, und hier kann man den Autor der Karikatur nur zu gut verstehen, kippt Mahlers Genauigkeit sogar unfreiwillig ins Komische, wenn es heißt, dass beim zweiten und in der revidierten Fassung auch letzten Hammerschlag „Becken und Tam-tam nur im Falle der ‚Hammer‘ nicht ausreichend besetzt ist“ zum Einsatz kommen sollen. [Wenn also Spieler oder „Instrument“ der Wucht der Aufgabe alleine nicht gewachsen sind?]

„Im letzten Satz beschreibt er sich und seinen Untergang oder, wie er später sagte, den seines Helden. ‚Der Held, der drei Schicksalsschläge bekommt, von denen ihn der dritte fällt wie ein Baum.‘ Dies Mahlers Worte. Er hat [...] mit der *Sechsten* sein Leben ‚anticipando musiziert‘. Auch er bekam drei Schicksalsschläge, und der dritte fiel ihm.“ (Mahler, Erinnerungen) Angesichts der abnehmenden Zahl der Schicksalsschläge von fünf im Manuskript auf drei in der Druckfassung und zwei in der revidierten Fassung ist diesen Worten Alma Mahlers sicher nicht in vollem Umfang Glauben zu schenken; unumstößlich und verschiedentlich belegt ist jedoch die Ergriffenheit, die Mahler erfasste, sobald er dieses Werk dirigierte oder hörte. Umso hämischer müssen die Worte der Wiener Kritik in seinen

Ohren geklungen haben: „Wäre er imstande, tragische Gefühle durch die Macht der Töne auszudrücken, so wollte er gern auf den Hammer und dessen Schicksalsschläge verzichten. Ihm mangelt aber die innere, wahre schöpferische Kraft. [...] Versagen die Töne, so fällt ein Schlag. Das ist ganz natürlich. Redner, denen im entscheidenden Momente die Worte fehlen, schlagen mit der Faust auf den Tisch“ *Wiener Abendpost*, 10.1. 1907).

Natürlich ging Mahler genau den umgekehrten Weg als den in der Zeichnung beschrieben: Er wollte nicht einen vorher bestehenden lautmalereischen Effekt in ein Werk betten, sondern tat alles, um eine bestimmte Klangvorstellung, die er von einem Stück im Kopf hatte, in die tönende Realität umzusetzen. Deswegen die peniblen Spielanweisungen und deswegen auch seine Unermüdlichkeit bei der Probenarbeit: „Oft war es ein Ausprobieren mehr als nur ein Probieren im landläufigen Sinn: bis in die letzte Probe vor einer Uraufführung pflegte er zu ändern, zu verbessern, es immer wieder von neuem zu versuchen“ (Klaus Pringsheim, *Erinnerungen an Gustav Mahler*). Und ganz in diesem Sinn ist sicherlich auch die folgende Äußerung Mahlers zu sehen, die die scherzhafte Zeichnung deutlich Lügen straft: „Heil dem Dirigenten, der in meinen Partituren Änderungen an-bringt, wenn der Raum und die Qualität des Orchesters es erfordern, um die Intention herauszubringen.“

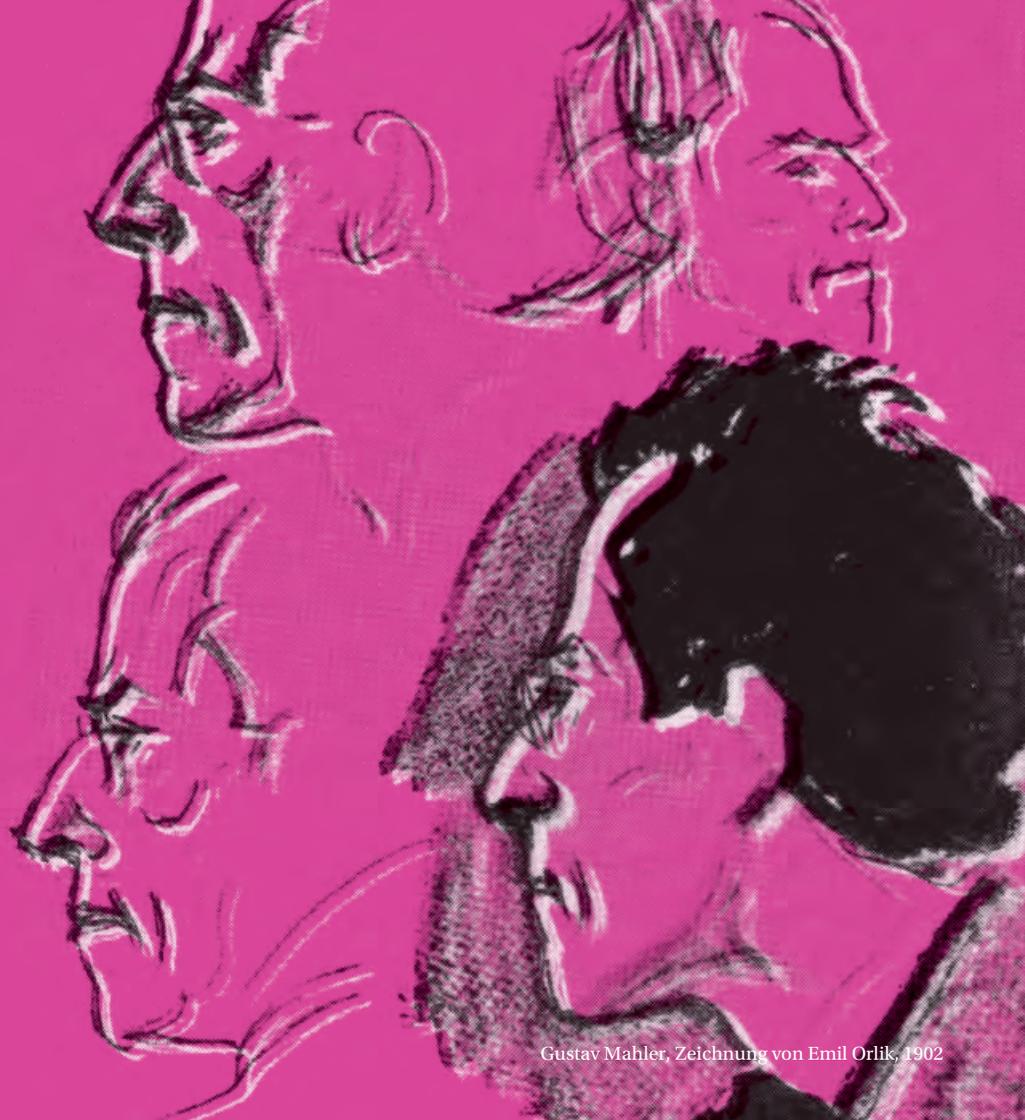
Fischer

Christine

„In die Mittelsätze namentlich hat Mahler eine Fülle zartester Klangs Schönheiten gebannt, während er in den Ecksätzen seiner Freude an der grellen Orchesterfarbe, die er mit einem Massenkontingent an Blechbläsern auftrug, keinen Zwang antat.“ *Neue Zeitschrift für Musik*, 6. Juni 1906

Ganz anders wird uns bei Mahler zumute, diesem heftigen, strengen, jüdischen Mann. Noch immer reichen die Ohren nicht aus, um mit diesem Großen zu fühlen und ihn zu verstehen... Niemand ist bisher in der Gewalt seelenvollster, rauschendster, visionärster Musik dem Himmel nähergetragen worden als dieser sehnsuchtsvolle, heilige, hymnenhafte Mann. Das Herz bricht auf vor dem Ewig, ewig, vor dem Urlicht tief innen; wie ein ferner Bote kam dieser Künstler in seine leere, matte, skeptische Zeit, erhaben in der Gesinnung, unerhört in der Kraft und männlichen Glut seines Pathos, und wahrhaft nahe daran, das letzte Geheimnis der Musik über Welt und Gräbern zu spenden.

Ernst Bloch
Geist der Utopie, 1917



Gustav Mahler, Zeichnung von Emil Orlik, 1902

Stefan Solyom.....

Stefan Solyom hat sich über seine längst etablierte Position im Musikleben seiner schwedischen Heimat hinaus in den vergangenen Jahren auch international in rasantem Tempo den Ruf eines herausragenden jungen Dirigenten erworben. Sowohl seine Operndirigate als auch seine Auftritte auf den großen Konzertbühnen werden regelmäßig für die lyrische Wärme und starke Überzeugungskraft seiner musikalischen Interpretationen gerühmt; die unmittelbare Intensität seines Kontakts zu den Musikern sowie sein bedingungsloses Engagement für das musikalische Werk faszinieren und begeistern stets aufs Neue Kritiker, Publikum und die beteiligten Interpreten. Zum Beginn der Spielzeit 2010/11 trat Stefan Solyom die Position des Generalmusikdirektors und Chefdirigenten des Deutschen Nationaltheaters und der Staatskapelle Weimar an, die er bereits seit September 2009 in designierter Funktion erfüllte. Zudem ist er Ständiger Gastdirigent des Norrköping Symphony Orchestra. Von April 2006 bis Ende 2009 war er außerdem Regelmäßiger Gastdirigent des BBC Scottish Symphony Orchestra, dem er auch weiterhin als Gast verbunden bleibt. Regelmäßig arbeitet er mit Orchestern wie der Königlichen Philharmonie Stockholm, dem Göteborg Sinfonieorchester, dem Lahti Sinfonieorchester, dem Frankfurter Rundfunksinfonieorchester, dem MDR Sinfonieorchester, dem NDR Sinfonieorchester Hamburg, dem Rundfunksinfonieorchester des SWR Stuttgart und der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen.

Stefan Solyom wurde 1979 in Stockholm geboren und studierte zunächst Horn und später Dirigieren am Königlichen Konservatorium seiner Heimatstadt sowie an der Sibelius Akademie in Helsinki. Als Schüler von Leif Segerstam und Jorma Panula, zwei der angesehensten und zugleich außergewöhnlichsten Dirigierlehrer der Gegenwart, war er im Jahr 2000 Preis-



träger des Internationalen Sibelius Dirigentenwettbewerbs. 1999 debütierte er am Königlichen Opernhaus Stockholm, wo er seitdem Lidholms *A Dream Play*, Mozarts *Zauberflöte*, die Uraufführung von Carl Unander-Scharins *Hummelhonung*, Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen*, Gefors' *Christina*, Rossinis *Barbiere di Siviglia* und zuletzt *Die Fledermaus* von Johann Strauß dirigiert hat. Anlässlich seines Debüts mit dem *Barbier* an der Komischen Oper Berlin 2002 rühmte die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* seine Interpretation als „federleicht“ und beschrieb die Aufführung als einen „Abend funkelnd vor Witz, Geist und Vergnügen“. Zu weiteren Opernengagements zählen u.a. *Die Fledermaus* (Komische Oper Berlin), Gounods *Roméo et Juliette* (Frankfurter Oper, Staatsoper München), Puccinis *Tosca* (Frankfurter Oper, Opéra National de Paris), Leonis *L'Oracolo* & Puccinis *Le Villi* (Frankfurter Oper), Verdis *Falstaff* und *Il Trovatore* (Königlich Schwedische Oper).

Als erste Musiktheater-Produktion unter seiner Leitung am Deutschen Nationaltheater Weimar erlebten im Juni 2010 Tschaikowskys Lyrische Szenen *Eugen Onegin* ihre Premiere. In der Spielzeit 2010/11 folgten die zeitgenössische Choroper *Angst* von Christian Jost, Mozarts *Hochzeit des Figaro* und Wagners *Tristan und Isolde*. Neben fünf Sinfonie- sowie mehreren Sonderkonzerten der Staatskapelle Weimar bilden außerdem Konzerte u.a. mit dem BBC Scottish Symphony Orchestra, dem Göteborg Sinfonieorchester und dem Island Sinfonieorchester weitere Höhepunkte der Saison.



weimarer wagner wochen

juni / juli 2011

Weimarer Wagnerwoche I (Pfingsten) -----

Tristan und Isolde / 5. Juni 2011 / großes haus -----

Liederabende / Vorträge / Diskussionen / 6. und 7. Juni 2011

Das Rheingold / 8. Juni 2011 / großes haus -----

Die Walküre / 9. Juni 2011 / großes haus -----

Siegfried / 11. Juni 2011 / großes haus -----

Götterdämmerung / 13. Juni 2011 / großes haus -----

Weimarer Wagnerwoche II -----

Tristan und Isolde / 2. Juli 2011 / großes haus -----

Liederabende / Vorträge / Diskussionen / 3.-5. Juli 2011 --

Das Rheingold / 6. Juli 2011 / großes haus -----

Die Walküre / 7. Juli 2011 / großes haus -----

Siegfried / 9. Juli 2011 / großes haus -----

Götterdämmerung / 10. Juli 2011 / großes haus -----

karten und informationen 03643 755 334

www.nationaltheater-weimar.de

service@nationaltheater-weimar.de



Helmut Eisel

Die Idee, mit der Klarinette Geschichten zu erzählen, zu schimpfen, zu trösten, zu lachen und zu weinen, begeistert Helmut Eisel bereits seit seiner Kindheit. Als er von seinem Großvater die Grundlagen des Klarinettenspiels erlernte, entdeckte er, wie vielfältig und farbenreich die Ausdrucksmöglichkeiten dieses Instrumentes sind. Während seines Mathematikstudiums und der anschließenden beruflichen Tätigkeit als Unternehmensberater und Softwareentwickler spielte er in diversen Jazzbands und sammelte erste Erfahrungen als Arrangeur.

Ausschlaggebend für Helmut Eisels musikalischen Weg war die Begegnung mit Giora Feidman, mit dem er seit 1989 im Rahmen von Workshops und Konzerten zusammenarbeitet. Regelmäßig wirkt er seit 1992 als Dozent bei den Sommerworkshops „Clarinet and Klezmer in the Galilee“ in Safed (Israel) mit, die unter Feidmans Leitung und Schirmherrschaft stehen. Auch diverse CDs dokumentieren die inspirierende Zusammenarbeit der beiden kongenialen Klarinettenisten, darunter die Feidman-CD *The Spirit of Klezmer* (2008), auf der Helmut Eisel mit zwei eigenen Titeln zu hören ist. Im intensiven Austausch mit Feidman lernte Helmut Eisel die Klezmermusik und ihre tiefe spirituelle Bedeutung kennen, die zur Inspiration für zahlreiche eigene Kompositionen und Improvisationen wurde.

Seit 1993 widmet sich Helmut Eisel ausschließlich der Musik und ist als Klarinettenist und Komponist in unterschiedlichen Stilrichtungen aktiv. 1989 gründete er sein Trio Helmut Eisel & JEM, das inzwischen acht CDs produziert hat, zuletzt 2008 das Album *Clarinet Colours*. Konzerte führen Helmut Eisel & JEM regelmäßig in Konzertsäle, Clubs und zu Festivals in ganz

Deutschland, in zahlreiche weitere europäische Länder sowie nach Israel. Darüber hinaus konzertiert Helmut Eisel in wechselnden Formationen mit Künstlern unterschiedlicher Genres bis hin zu Chören und Sinfonischen Blasorchestern. 2002 feierte das Quintett „Helmut Eisel & Band“ Premiere, das seither in Konzerten sowie auf den CDs *Hot Klezmer Clarinet* und *Klezmer at the Cotton Club* zu erleben ist. Aktuell entwickelt sich eine inspirierende Zusammenarbeit mit dem Gypsy Swing-Gitarristen Joscho Stephan, mit dem Helmut Eisel u.a. 2009 beim renommierten Guitar Festival Rietberg auftrat. Zur Zeit entsteht die erste gemeinsame CD.

Verstärkt entdeckt Helmut Eisel seit einigen Jahren auch sein Crossover-Potential in Richtung Klassik – eine Begegnung, der u.a. die beiden Familienkonzerte *Naftule und der König* und *Naftule und die Kinder* entsprangen. *Naftule und der König*, ein Auftragswerk des Rundfunksinfonieorchesters Saarbrücken (2004) wurde inzwischen auch mit dem Sinfonieorchester Aachen, den Düsseldorfer Symphonikern, der Staatskapelle Weimar, dem Staatsorchester Rheinische Philharmonie Koblenz und den Bielefelder Philharmonikern aufgeführt und erschien 2005 in einer Einspielung mit dem RSO Saarbrücken unter der Leitung von Marcus R. Bosch – eine CD, die für den Preis der Deutschen Schallplattenkritik nominiert wurde.

In seinem Programm *Impromptu* mit der Pianistin Marina Baranova (CD bei *Neuklang* 2007) sowie gemeinsam mit dem Pianisten Sebastian Voltz sucht Helmut Eisel auch im kammermusikalischen Rahmen Schnittstellen zwischen Klassik, Jazz und Klezmer. Einmalig darf seine höchst individuelle Bearbeitung des Mozart-Klarinettenkonzerts genannt werden, die er 2010

mit dem Thüringischen Kammerorchester Weimar unter der Leitung von Martin Hoff auch auf CD eingespielt hat (*time change*, bei *Animato*).

Einen weiteren Schwerpunkt seiner Tätigkeit als „sprechender Klarinettist“ setzt Helmut Eisel auf Schauspielproduktionen, für die er die Musik schreibt, in denen er aber auch als über das Medium Musik kommunizierende Bühnenfigur präsent ist. Erste Projekte dieser Art, die überwiegend in Zusammenarbeit mit dem Regisseur Johannes Klaus entstanden, waren Sobols *Ghetto* (Nationaltheater Mannheim, 1991) und Babels *Sonnenuntergang* (Theater Basel, 1993). 2008 spielte er bei den Gandersheimer Domfestspielen den „Tod“ im Jedermann – fast ausschließlich auf der Klarinette. Zwei weitere Theaterprojekte beschäftigten Helmut Eisel in der ersten Jahreshälfte 2010: das Schauspiel *Iskender*, das im Rahmen der Ruhr.2010 Kulturhauptstadt in der Zeche Zollverein aufgeführt wurde, und die Bühnenversion des Films *Wie im Himmel*, die im Sommer 2010 bei den Gandersheimer Domfestspielen zu erleben war und im Sommer 2011 wieder aufgenommen wird.

Helmut Eisel gilt als einer der vielseitigsten und interessantesten Klezmer-Klarinettisten Europas – ein Musiker mit einem unverwechselbaren Stil, über den Giora Feidman sagt: „Wenn du nur ein paar Takte hörst, weißt du sofort, das ist Helmut! Und wenn nicht – dann ist er's auch nicht!“

www.helmut-eisel.de



Konzertvorschau

Familienkonzert *Orchester Olympiade*

Ein inszeniertes Konzert mit der Staatskapelle Weimar und dem

Theater Kontra-Punkt

Sonntag, 15. Mai 2011 / 16.00 Uhr / großes haus
ab 5 Jahren

Inszenierung und Konzept: Anette Bieker und Frank Schulz

Dirigent: Martin Hoff

Kammermusik-Matinee der Staatskapelle Weimar *Kontraste*

Sonntag, 22. Mai 2011 / 11.00 Uhr / foyer I

Sergej Prokofjew Quintett op. 34 für Oboe, Klarinette, Violine,
Viola und Kontrabass

Béla Bartók *Kontraste* für Violine, Klarinette und Klavier

Wolfgang Amadeus Mozart Quartett F-Dur KV 370 für Oboe, Violine,
Viola und Violoncello

Ting-Chiao Yu *Oboe* / Jan Doormann *Klarinette* / Barbara Seifert und
Astrid Schütte *Violinen* / Almut Bormann *Viola* / Astrid Müller *Violoncello* /
Yun Sun *Kontrabass* / Anna-Maria Käßler *Klavier*

Cafékonzert der Staatskapelle Weimar

Beyond the Sea – eine musikalische Reise

Sonntag, 19. Juni 2011 / 15.00 Uhr / foyer I

mit Oliver Luhn *Gesang* / Julia Horenburg *Violine* / Fabian Wöhrle *Klavier*

Kammermusik-Matinee der Staatskapelle Weimar *Volles Rohr*

Sonntag, 19. Juni 2011 / 11.00 Uhr / foyer I

François Poulenc Sextett für Klavier und Bläserquintett

Wolfgang Amadeus Mozart Quintett Es-Dur KV 452 für Klavier, Oboe,
Klarinette, Flöte und Fagott

Gustav Holst Bläserquintett As-Dur op.14

Laura Weiß *Flöte* / Ting-Chiao Yu *Oboe* / Junko Kada *Klarinette* / Fritz
Pahlmann *Horn* / David Mathe *Fagott* / Daniel Heide *Klavier*

10. Sinfoniekonzert der Staatskapelle Weimar

Sonntag, 27. Juni 2011 / 19.30 Uhr / weimarhalle

Montag, 28. Juni 2011 / 19.30 Uhr / weimarhalle

Edward Elgar Konzert für Violine und Orchester op. 61

Gustav Holst *Die Planeten* op. 32

Dirigent: Stefan Solyom / Solistin: Catherine Manoukian

Die Damen des Opernchores des Deutschen Nationaltheaters Weimar und
des Philharmonischen Chores / Einstudierung: Markus Oppeneiger

Das Fotografieren sowie Ton- und Videoaufzeichnungen des Sinfoniekonzerts sind aus urheberrechtlichen Gründen untersagt. Ausnahmen bedürfen der Genehmigung durch die Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters Weimar.

Textnachweise.....

Csampai, Attila, in: Der Konzertführer. Orchestermusik von 1700 bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Attila Csampai u. Dietmar Holland. Reinbek bei Hamburg 1987. / Feidman, Giora: Du gehst, du sprichst, du singst, du tanzt. Erinnerungen. München 2011. / Fischer, Christine, in: Gustav Mahlers Symphonien. Entstehung, Deutung, Wirkung. Hrsg. v. Renate Ulm. Kassel² 2002. / Die Texte von Kerstin Klaholz sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

Impressum

Herausgeber und Verlag Deutsches Nationaltheater und Staatskapelle Weimar GmbH – Staatstheater Thüringen / Theaterplatz 2 / 99423 Weimar **Generalintendant & Geschäftsführer** Stephan Märki **Geschäftsführer** Thomas Schmidt **Vorsitzender des Aufsichtsrates** Christoph Matschie **Inhalt und Redaktion** Kerstin Klaholz **Fotos** Mats Backer, Helmut Eisel, Forster, Christiane Höhne, Helmut Rietberg **Grafische Konzeption** dinjank **Gestaltung** Mario Herold **Druck** Gutenberg Druckerei GmbH Weimar

Die Blumen für das Sinfoniekonzert der Staatskapelle Weimar sind ein Geschenk der Firma **Blumen Welzel** Weimar.

Unsere Dirigenten und Solisten werden mit Getränken von **Getränke Waldhoff** versorgt.

Partner der Staatskapelle Weimar

