

**DEUTSCHE
RADIO
PHILHARMONIE**

MARZENA DIAKUN

Dirigentin

SEBASTIAN KLINGER

Violoncello

4. À la carte
Donnerstag, 27. März 2025, 13 Uhr
SWR Studio Kaiserslautern





4. „À la carte“

Cellogesänge

Deutsche Radio Philharmonie

Marzena Diakun
Dirigentin

Sebastian Klinger
Violoncello

Sabine Fallenstein
Moderation

In Kooperation mit



Direktübertragung auf SWR Kultur

Programm

ROBERT SCHUMANN (1810–1856)

„Die Braut von Messina“, Ouvertüre op. 100

Entstehung: 1850–1851 | Uraufführung: Düsseldorf, 13. März 1851 | Dauer: ca. 9 min

ROBERT SCHUMANN

Konzert für Violoncello und Orchester a-Moll op. 129

Entstehung: 1850 | Uraufführung: Oldenburg, 23. April 1860 | Dauer: ca. 25 min

- I. Nicht zu schnell (attacca)
- II. Langsam (attacca)
- III. Sehr lebhaft

MAX BRUCH (1838–1920)

„Kol Nidrei“, Adagio nach hebräischen Melodien für Violoncello und Orchester op. 47

Entstehung: 1880 | Uraufführung: Berlin, Ende 1880 | Dauer: ca. 7 min

Tragödie mit Kampfszenen

Robert Schumann

Ouvertüre zu „Die Braut von Messina“

Schumanns Ouvertüre zu Schillers Drama „Die Braut von Messina“ verdankt ihre Entstehung einer äußeren Anregung. Im November 1850 erreichte Schumann der Brief eines jungen Bewunderers namens Richard Pohl, der ihm den Entwurf eines Operntextbuchs nach Schillers Drama anbot. Schumann schwankte eine Zeitlang *zwischen Annehmen und Ablehnen gerade dieses gewiß interessanten Stoffes*, entschied sich aber endlich gegen das Sujet. Doch durch die Lektüre des Dramas ließ er sich zu einer Ouvertüre anregen, die er um die Jahreswende 1850/51 skizzierte und sogleich instrumentierte. Schon am 13. März des neuen Jahres wurde sie im achten Konzert des Düsseldorfer Musikvereins unter seiner Leitung uraufgeführt. Aufführungen in mehreren Städten, darunter in Weimar unter der Leitung von Liszt, folgten bald. Die Presse bescheinigte der Komposition tiefen künstlerischen Ernst und leidenschaftlichen Ausdruck. Die meisten Rezensionen erwähnen aber auch die zurückhaltende Aufnahme durch das Publikum und erklären sie mit anfänglichen Verständnisschwierigkeiten. Wie viele nach 1850 entstandene Kompositionen Schumanns traf auch die Ouvertüre der Vorbehalt gegen das angeblich von seiner Krankheit belastete Spätwerk, so dass sie nach seinem Tod weitgehend aus den Konzertprogrammen verschwand.

Das Drama „Die Braut von Messina“ lehnt sich an den Ödipus-Stoff an. In ihm ist es eine Tochter, die auf Grund einer Unheils-Prophezeiung getötet werden soll. Doch die Mutter, die Fürstin von Messina, lässt die Tochter stattdessen in ein Kloster verbringen, wo sie unter falschem Namen als Nonne aufwächst. Das Drama beginnt mit dem Versuch, Don Manuel und Don Diego, die beiden verfeindeten Söhne der Fürstin, zu versöhnen. Doch beide haben sich in ihre Schwester verliebt – ohne um deren Identität zu wissen und ohne zu ahnen, dass sie dieselbe Frau begehren. Als Don Diego seine Geliebte in den Armen des Bruders erblickt, glaubt er sich von ihm hintergangen und ersticht ihn. Nach Aufklärung des tragischen Missverständnisses richtet er sich selbst.

Robert Schumann
Ouvertüre zu „Die Braut von Messina“

Die Musik der Ouvertüre gestaltet weniger die Handlung des Dramas als die Idee des tragischen Verhängnisses an sich. Schon die ersten wild aufzuckenden Takte wurden in einer Kritik der Uraufführung mit Schwerthieben verglichen. Sie eröffnen eine langsame Einleitung, deren changierende Harmonien eine Atmosphäre brütender Spannung erzeugen. Mehrfach entlädt sie sich in weiteren hochschießenden Orchestergesten, die schließlich das aufbegehrende Hauptthema des Allegro-Teils herbeizitieren. Was nun folgt, hat den Charakter einer Schlachtenmusik. Aufwärts dringende zackige Marschritte verwandeln sich in rasche Läufe, in denen man das Gegeneinander-Anrennen von Kämpfenden zu hören meint. Schließlich gipfelt das Getümmel in einem orgiastisch-tänzerischen Abschnitt, dem Schumann durch den Einsatz der Piccoloflöte eine grelle Dämonie verleiht. Nach und nach beruhigt sich der Aufruhr und gibt einem sanften Nachtstück von Klarinette und Fagott Raum. Frühe Rezensionen sahen in dieser Stelle Bezüge zu den weiblichen Hauptpersonen des Dramas. In die dann einsetzende Durchführung klingen die Motive des Kampfgetümmels anfangs wie aus dem Off einer Theaterbühne herein. Doch bald gewinnen sie wieder an Präsenz und führen eine unveränderte Reprise herbei. Sie geht in eine Coda über, in welcher der ausweglose Konflikt in einen unversöhnlichen Schluss mündet.

Bühnenbild zu „Die Braut von Messina“ auf den beiden Königlichen Theatern in Berlin, 1824.



Verwebungen

Robert Schumann Cellokonzert a-Moll

Mit der Uraufführung seiner Solokonzerte hatte Schumanns zeitlebens wenig Glück. Schon seine 1841 entstandene Fantasie für Klavier und Orchester war erst in der Fassung als dreisätziges Klavierkonzert erfolgreich. Noch schlimmer erging seinen Konzerten für Streichinstrumente. Nicht nur hing Schumann der Ruf an, als Pianist keine Ahnung von der Spieltechnik der Streichinstrumente zu haben. Sein Cellokonzert und mehr noch sein Violinkonzert galten angesichts seiner 1854 ausgebrochenen Geisteskrankheit außerdem als Belege für das Nachlassen seiner Schaffenskraft.

Das Cellokonzert skizzierte Schumann kurz nach seiner Anstellung als Leiter des Allgemeinen Musikvereins in Düsseldorf im Oktober 1850. Doch eine Aufführung ließ auf sich warten. Als Solisten gewann Schumann Robert Emil Bockmühl, einen Frankfurter Kaufmannssohn, der als fähiger Dilettant auf dem Violoncello eine musikalische Zweitkarriere gestartet hatte. Doch diese Wahl erwies sich als Fehler. Wohl aus Angst, vor den technischen Klippen des Soloparts zu versagen, ließ er zwei von Schumann anvisierte Uraufführungstermine kurzfristig platzen. So kam es, dass das Werk beim Ausbruch von Schumanns Erkrankung noch nicht erklungen war. Wann das Cellokonzert erstmals öffentlich aufgeführt wurde, ist bis heute nicht mit Sicherheit zu ermitteln. Die erste dokumentierte Aufführung fand am 23. April 1860 in Oldenburg statt. Die Presse kam auf der Grundlage der gedruckten Partitur zu einer reservierten Beurteilung. Vor allem warf man dem Werk vor, *daß der Spieler weder die Komposition noch sich selbst so recht zur Geltung bringen kann, welches doch auch Haupterfordernis eines guten Concertstücks sein muss* (Neue Berliner Zeitung vom 17. Januar 1855). Auf die neuartigen technischen Schwierigkeiten der Solostimme reagierten die Cellisten vor allem im 19. Jahrhundert mit verschiedenen Bearbeitungen. Nach dem heutigen spieltechnischen Standard bietet sie hingegen keine besonderen Schwierigkeiten mehr.

Ein Grund, weshalb sich die Solisten mit allen drei Solokonzerten Schumanns so schwertaten, liegt in Schumanns Auffassung vom Wesen des Solokonzertes an sich. Seine Bemerkung in einem Brief an seine Braut Clara *ich kann kein Konzert für den Virtuosen schreiben, ich muss auf etwas anderes sinnen* zeigt, dass er sich als Komponist von konzertanten Werken in Opposition zu

den zeitgenössischen Erwartungen sah. Wenn Clara nach der Kenntnis des Cellokonzerts begeistert *eine höchst interessante Verwebung zwischen Cello und Orchester* konstatiert, so trifft sie genau die Intention, die Schumann in seinem Cellokonzert verfolgte.

Gleichwohl lässt Schumann dem Solo-Cellisten gleich zu Anfang seines Konzerts einen großen Auftritt: Nachdem drei Holzbläserakkorde gleichsam den Vorhang aufgezogen haben, betritt er auf dem Teppich einer Streicherbegleitung die Bühne und beginnt im Erzählton eine melancholische Ballade vorzutragen. Schon in diese Klangrede flicht Schumann einige Akkordbrechungen des Solo-Cellos ein, die aus seiner Baritonlage jäh in die helle Diskantlage hochschnellen. Schumanns Freude an dem beim Cello besonders farbigen Registerwechsel ist dem Solopart seines Konzerts in allen Sätzen anzumerken und verlangt dem Solisten rasche Fingerwechsel über die gesamte Länge des Griffbretts ab. Bald setzt das volle Orchester die Erzählung des Cellos fort und wendet sie ins Dramatische. Danach beschränkt es sich auf wiederkehrende Einwürfe in den Cello-Monolog, der sich in fein ziselierten Gesten von edler Empfindsamkeit ausspricht. Diese vorherrschend lyrische Grundhaltung intensiviert sich noch im langsamen Satz des Werkes, der sich nach einer aggressiv auffahrenden Orchesterüberleitung pausenlos anschließt. Sein Hauptthema gehört sicher zu den schönsten melodischen Eingebungen Schumanns. Die Überleitung zum burschikos-kapriziösen Fina-

le erinnert mit ihren Anspielungen auf die Themen der ersten Sätze an Beethovens Neunte. Das energische Hauptthema greift den herben Mollton von Schumanns kurz zuvor komponierten „Stücken im Volkston“ für Cello und Klavier auf. Ein Beispiel für die *Verwebung zwischen Cello und Orchester* bietet die Durchführung des Finales, in dem sich das Solo-Cello dem Orchester als Begleitinstrument unterordnet, indem es eine motivische Floskel vielfach in verschiedenen Lagen wiederholt. Eine frei gestaltete Solokadenz verwehrt Schumann dem Solisten und schickt dem Schluss des Finales stattdessen eine von ihm komponierte Kadenz voraus, in der das Spiel des Solo-Cellos von Akkorden der Streichergruppe gestützt wird.

„Robert Schumann“,
Lithografie von Joseph Kriehuber, 1839.



Ein jüdisches Gebet als Konzertstück

Max Bruch
„Kol Nidrei“

Die Entstehung von Max Bruchs „Kol Nidrei“ d-Moll op. 47 für Solo-Cello, Harfe und Orchester fällt in eine Zeit, in der Bruch als freischaffender Künstler lebte. Bevor er 1880 in Liverpool Dirigent der dortigen Philharmonic Society wurde, band ihn von 1878 bis 1880 die Zusammenarbeit mit dem Sternschen Gesangsverein vorübergehend an Berlin. Es waren die Begegnungen mit jüdischen Mitgliedern von Berliner Chören und vor allem die Bekanntschaft mit dem Berliner Kantor Abraham Jacob Lichtenstein, die dem gebürtigen Protestanten Bruch in dieser Zeit die Kenntnis liturgischer Gesänge des jüdischen Ritus vermittelten. Nach seiner eigenen Aussage weckte *die ausserordentliche Schönheit dieser Gesänge* in ihm den Wunsch, diese durch seine Bearbeitung zu verbreiten. Neben dem titelgebenden Kol Nidrei (so Bruchs von „Kol Nidre“ abweichende Bezeichnung) verwendete er in seiner Komposition eine weitere alt-hebräische Melodie, die er auch in einem seiner Hebräischen Gesänge mit dem Text „Beweinet, die geweint an Babel's Strand“ benutzte.

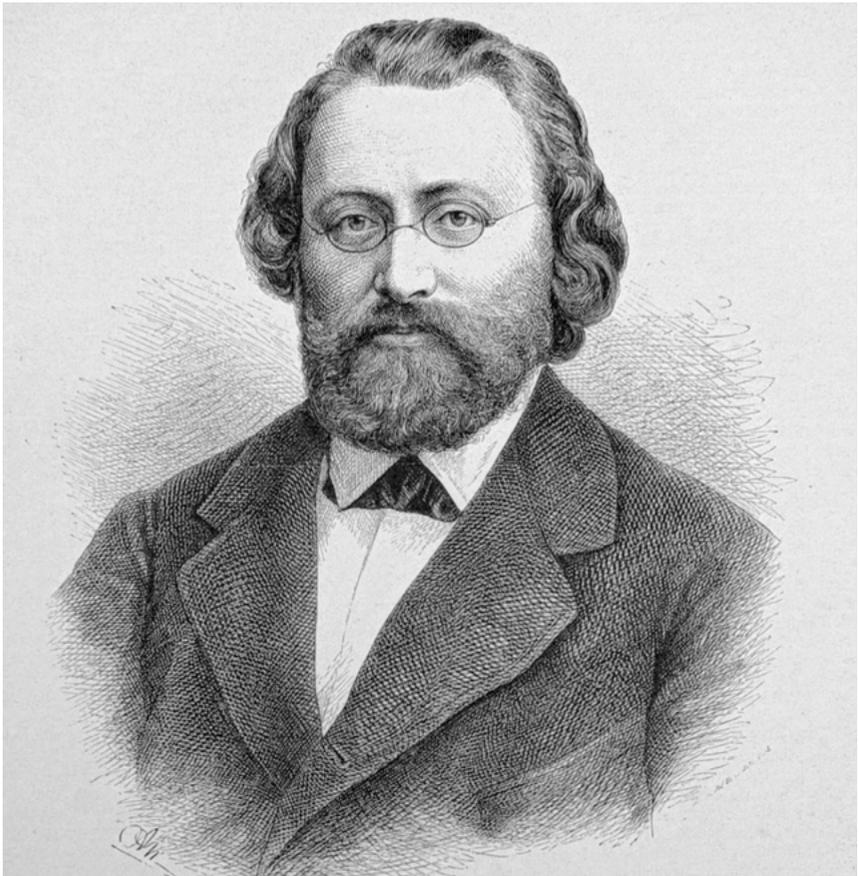
Die Melodie des Kol Nidre fand tatsächlich erst durch ihn Eingang in die europäische Kunstmusik. Es handelt sich bei diesem Gebet um eine formelhafte Erklärung, die am Vorabend des Versöhnungstages Jom Kippur rezitiert wurde. Mit ihr wurden alle seit dem letzten Jom Kippur gemachten Gelübde aufgehoben. Mit der Entscheidung, das Kol Nidre in einer reinen Instrumentalkomposition für Cello und Orchester zu verwenden, reagierte Bruch auf die Bitte des Cellisten Robert Hausmann, etwas seinen Violinkonzerten Gleichwertiges für Cello und Orchester zu schaffen. Die Komposition entstand hauptsächlich im Sommer 1880. Letzte Hand legte Bruch an das Werk 1881, als er bereits in Liverpool wirkte. Dort übernahm Hausmann im selben Jahr auch den Solopart der Uraufführung.

Die Verwendung von zwei hebräischen Melodien ist der Grund für die Zweiteilung der Komposition. Die Melodie des Kol Nidre ist Thema des ersten Teils in d-Moll. Sie wird nach einem Orchestervorspiel vom Solo-Cello vorgelesen. Die erste Phrase des Kol Nidre hat Bruch in kurze Seufzerwendungen

Max Bruch
„Kol Nidrei“

aufgelöst. In der Folge greift das Cello weitere Partikel der historischen Melodie auf, um sich dann in virtuos, über mehrere Oktaven ausgreifenden Wendungen von ihr zu lösen. Im zweiten, der anderen alt-hebräischen Melodie gewidmeten Teil des Werkes verdrängt lichtetes D-Dur das herbe Moll. Die Stimmung seraphischer Verklärung verstärkt Bruch, indem er eine Harfe zum Orchester hinzutreten lässt, die den instrumentalen Gesang mit ihren rauschenden Dreiklangsbrechungen begleitet. Bruch verwendet hier nur einige wenige Takte der melodischen Vorlage. Sie werden zunächst vom Orchester vorgetragen. Dann werden sie vom Solo-Cello übernommen, dessen Gesangsphrasen das Orchester als chorisches Echo wiederholt.

„Max Bruch“,
nach einer Fotografie auf Holz gezeichnet von Adolf Neumann, 1881.





Sebastian Klinger

Violoncello

Der Cellist Sebastian Klinger ist einer der herausragenden Solist:innen und Kammermusiker:innen seiner Generation – gerühmt für seinen warmen Ton und höchste Musikalität. Er konzertiert international als Solist mit Orchestern wie dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, dem Gulbenkian Orchester Lissabon, dem Orchester der Accademia Nazionale di Santa Cecilia Rom, der Hong Kong Sinfonietta, der Deutschen Radio Philharmonie, oder den Essener Philharmonikern. Er arbeitete mit Dirigent:innen zusammen wie Mariss Jansons, Antoni Wit, Mario Venzago, Christoph Poppen, Michael Sanderling, Simon Gaudenz, Shiyeon Sung, Constantin Trinks, Joshua Weilerstein oder Yip Wing-sie. Mit seinen Soloprogrammen und in hochkarätigen Kammermusikbesetzungen, z. B. mit Kit Armstrong, Yuri Bashmet, Lisa Batiashvili, Veronika Eberle, Julia Fischer, Vilde Frang, Christian Gerhaher, Kirill Gerstein, Janine Jansen, Gidon Kremer, Lang Lang, François Leleux, Alexander Lonquich, Yo-Yo Ma, Alice Sara Ott, Emmanuel Pahud, Gil Shaham, Baiba Skride, Antoine Tamestit, Alexandre Tharaud oder Jörg Widmann gastiert er in den bedeutendsten Musikzentren Europas, Asiens und der USA.



Marzena Diakun

Dirigentin

Die polnische Dirigentin Marzena Diakun besticht durch ihr immenses Temperament, ihre Sicherheit, ihre Energie und die detaillierte Kraft ihres Taktstocks. Sie ist Preisträgerin zweier großer internationaler Dirigentenwettbewerbe (Prager Frühling 2007 und IX. Fitelberg Dirigentenwettbewerb 2012) und konzentriert sich auf Orchester- und Chorwerke von Beethoven, Brahms, Bruckner, Mahler, Rachmaninow, Skrjabin und Schostakowitsch sowie auf die bedeutendsten Komponisten ihres Landes: Penderecki, Lutosławski, Karłowicz und Szymanowski. Ihre Interpretationen französischer und böhmischer Meister werden hoch geschätzt, ihre Aufführungen als bemerkenswert ausgewogen, fein nuanciert und tief empfunden beschrieben. Sie versteht es, Dichte, Ausdruck und Details aus Orchestern herauszuholen! Die neue Zusammenarbeit mit dem Ensemble Intercontemporain ist die Krönung eines zwei Jahrzehnte währenden Engagements für zeitgenössische Musik, insbesondere für die Werke spanischer, niederländischer, österreichischer und polnischer Komponist:innen. Sie selbst ist Professorin und Mentorin und wurde von großen Dirigenten wie Kurt Masur, Pierre Boulez und Marin Alsop inspiriert und unterstützt.



Deutsche Radio Philharmonie

Orchester

Die Deutsche Radio Philharmonie (DRP) schöpft aus der Fülle und Vielfalt der klassischen Musik. Unter der Leitung seines Chefdirigenten Pietari Inkinen bewegt sich das Orchester im gesamten sinfonischen Kosmos der Spätromantik und frühen Moderne. Auch barocke und zeitgenössische Musik, Neu- und Wiederentdeckungen, vom Konzertbetrieb vernachlässigte Werke und Ausflüge in Jazz und Pop bringt die DRP in den Konzertsaal. Weitere feste Bestandteile der Orchesterarbeit sind Konzertangebote für Klasseinsteiger, Familien und Schulen sowie Angebote zur Exzellenz- und Nachwuchsförderung wie die 2024 neu gegründete Skrowaczewski-Orchesterakademie, die „Internationale Saarbrücker Kompositionswerkstatt“, die „Saarbrücker Dirigierwerkstatt“ und der „SWR Junge Opernstars“-Wettbewerb. Drei Kammermusikreihen und die „Moments Musicaux“ werden von Orchestermitgliedern eigenständig kuratiert und bespielt. Die DRP ist 2007 aus der Fusion des Rundfunk-Sinfonieorchesters Saarbrücken und des SWR Rundfunkorchesters Kaiserslautern hervorgegangen. Das Orchester wird gemeinsam getragen vom Saarländischen Rundfunk und dem Südwestrundfunk. Es hat seinen Sitz in Saarbrücken und Kaiserslautern.

DRP-Aktuell

Sinfoniekonzert mit dem Pianisten Alexei Volodin

Freitag, 11. April, 19.30 Uhr: „Wo Waldgeister weben“ lautet der Titel des Sinfoniekonzerts der Deutschen Radio Philharmonie unter der Leitung ihres Chefdirigenten Pietari Inkinen. Duster und bedrohlich klingt Tschairowskys 6. Sinfonie, passend zur sinfonischen Dichtung „Tapiola“ von Jean Sibelius. Ein Lichtblick in der Dunkelheit: Pianist Alexei Volodin mit dem 4. Klavierkonzert von Rachmaninow. Eine Woche zuvor gastiert die Deutsche Radio Philharmonie in Ludwigsburg.

Friedensvisionen beim À la carte

Donnerstag, 24. April, 13 Uhr: Benjamin Brittens Klavierkonzert entstand mitten in der Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland. Sein Geist war von Angst geprägt, was sich auch in seinem Klavierkonzert widerspiegelt, das der Pianist Steven Osborne spielen wird. Das Stück ist einzigartig, ausdrucksstark und von beunruhigender Intensität. Unter der Leitung von Michael Schönwandt erklingen außerdem Brittens „Matinées musicales“.

Die nächsten Konzerte

Freitag, 4. April 2025 | 20 Uhr | SR-Sendesaal Saarbrücken

4. STUDIOKONZERT

Samstag, 5. April 2025 | 17 Uhr | Forum am Schlosspark

GASTKONZERT LUDWIGSBURG

Freitag, 11. April 2025 | 19.30 Uhr | Fruchthalle Kaiserslautern

SINFONIEKONZERT KAISERSLAUTERN

Deutsche Radio Philharmonie

Pietari Inkinen, Dirigent

Alexei Volodin, Klavier

Maria Gutierrez, Moderation (SB)

Konzerteinführung | 18.45 Uhr (KL)

Werke von Sibelius, Rachmaninow und Tschairowsky

Impressum

Texte: Markus Waldura | Textredaktion: Christian Bachmann

Programmredaktion: Maria Grätzel | Herausgeber: Deutsche Radio Philharmonie

Fotonachweise: © S. 4, S. 6, S. 8 Gemeinfrei, © S. 9 Astrid Ackermann,

© S. 10 Marco Borggreve, © S. 11 Jean M. Laffitau

Redaktionsschluss: 21. März 2025, Änderungen vorbehalten

Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit Genehmigung des SR & SWR gestattet

Vergessen Sie nicht, Ihr Handy nach dem Konzertbesuch wieder anzuschalten.

TICKETS SAARBRÜCKEN

Buchhandlungen Bock & Seip
Saarbrücken, Saarlouis, Merzig
Ticket-Hotline Tel. 0761 / 88 84 99 99
www.reservix.de

TICKETS KAISERSLAUTERN

Tourist Information Kaiserslautern
Ticket-Hotline Tel. 0631 / 365 2316
www.eventim.de