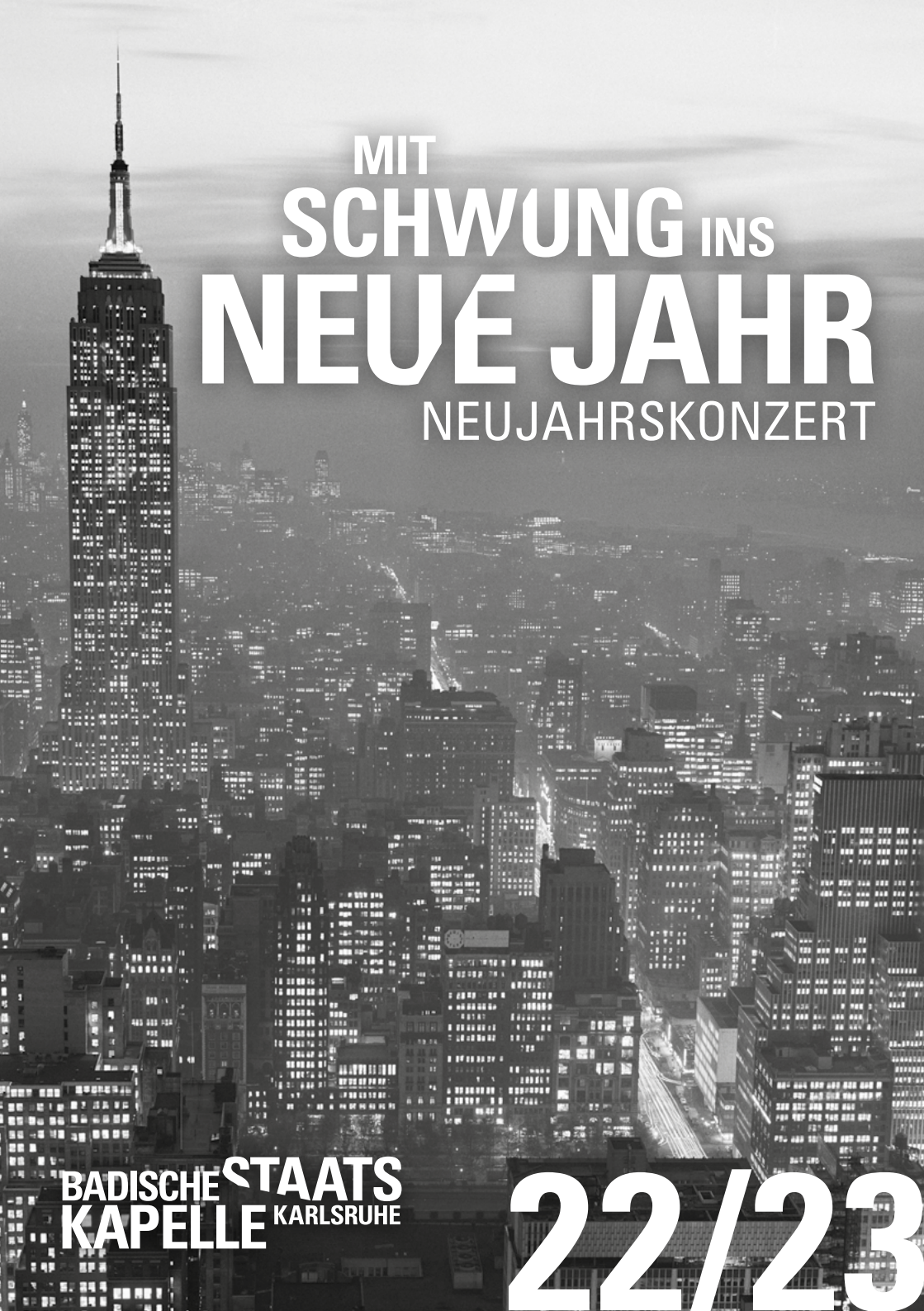

MIT
SCHWUNG INS
NEUE JAHR
NEUJAHRSKONZERT
BADISCHE STAATS
KAPELLE KARLSRUHE
22/23

Wir machen darauf aufmerksam, dass Ton- und/oder Bildaufnahmen unserer Aufführungen durch jede Art elektronischer Geräte strikt untersagt sind.

MIT SCHWUNG INS NEUE JAHR

NEUJAHRSKONZERT

George Gershwin (1898–1937)	**Cuban Overture**	10'
Leonard Bernstein (1918–1990)	**Three Dance Episodes** aus dem Musical **On the Town** The Great Lover Displays Himself Lonely Town: Pas De deux Times Square: 1944	11'
Howard Brubeck (1916–1993)	**Dialogues for Jazz Combo and Orchestra** Allegro Andante – Ballad Adagio – Ballad Allegro – Blues	23'

– Pause –

Joseph Kosma (1905–1969)	**Autumn Leaves** (**Les Feuilles Mortes**) Arr. Libor Sima	7'
Michel Legrand (1932–2019)	**You Must Believe In Spring** Arr. Libor Sima	11'
George Gershwin (1898–1937)	**An American in Paris. A Tone Poem for Orchestra**	16'

Libor Sima Saxophon
Trio Tirantes Band
Georg Fritzsch Dirigent
BADISCHE STAATSKAPELLE

1.1.23 18.30 GROSSES HAUS ca. 2 Sunden, eine Pause

MIT SCHWUNG UND SWING …

… geht's heute ins Jahr 2023 ... oder doch eher ins Amerika der 1930er, 40er und 50er Jahre? Die Musik des heutigen **Neujahrskonzertes** macht beides möglich! Wir nehmen Sie zum festlichen Jahresbeginn mit in die Musicaltheater, Tanzcafés und Jazzclubs des New Yorker Broadway. Die Werke von George Gershwin und Leonard Bernstein, die heute auf dem Programm stehen, verschmelzen Tanz- und Unterhaltungsmusik mit Sinfonik: Die **Cuban Ouverture** und die **Three Dance Episodes** aus **On the Town** unterwerfen das aus zeitgenössischer Tanzmusik stammende musikalische Material sinfonischen Verarbeitungstechniken. Howard Brubecks **Dialogues for Jazz Combo and Orchestra** stellen einen ausnotierten Orchesterpart und Improvisationen der Combo gegenüber, wie auch Libor Simas Arrangements der Jazz-Standards **Autumn Leaves** und **You Must Believe In Spring**, die beide ursprünglich Lieder aus französischen Kinofilmen waren. Gershwins **An American in Paris** verbindet schließlich sogar alle drei Elemente: Sinfonische Themenverarbeitung, Jazz und Blues sowie französische Tanzmusik.

EINE SINFONISCHE RUMBA

Der ursprüngliche Titel der **Cuban Ouverture** lautete schlicht **Rumba für Orchester**. Gershwin wurde zu dem Stück während eines Kuba-Aufenthaltes zu Beginn des Jahres 1932 inspiriert. Die Eindrücke der verschiedenen Tanzkapellen sog er geradezu auf, zumal die kubanische Rumba seit Anfang der 30er ohnehin eine große Popularität in den USA genoss. Von Gershwins Reisebegleiter Bennett Cerf ist eine Anekdote zur Entstehung überliefert: „Eines nachts marschierte vor dem altehrwürdigen Hotel Almendares in Havanna eine Sechzehn-Mann-Rumba-Kapelle auf. Es war gegen vier Uhr morgens, und sie machten einen Höllenlärm. Viele Gäste des Hotels reisten daraufhin am nächsten Morgen empört ab, George aber war von

der Musik so angetan, dass er uns versprach, selbst eine große Rumba zu komponieren." „Große Rumba" als Titel wird dem Anspruch des Werks jedoch nicht gerecht, das minutiös sinfonisch durchgearbeitet ist. **Cuban Ouverture** ist insofern der passendere Name, als er auf die Gattung Konzertouvertüre verweist, die seit Felix Mendelssohn Bartholdy so etwas wie die kleine Schwester der großen, viersätzigen Sinfonie ist. „Ouvertüre" bedeutet in diesem Zusammenhang nicht „Vorspiel zu etwas", sondern bezieht sich auf die im 19. Jahrhundert zunehmende Tendenz, in solchen Vorspielen durch die (sinfonische) Handhabung des musikalischen Materials eine musikalische Handlung zu schildern. In der Konzertouvertüre bleibt dieser Aspekt übrig, der des „Vorspiels" entfällt.

Gershwin selbst kommentierte sein Stück so: „In meiner Komposition habe ich mich bemüht, kubanische Rhythmen mit meinem eigenen thematischen Material zu kombinieren. Das Resultat ist eine sinfonische Ouvertüre, die die Essenz des kubanischen Tanzes verkörpert. Sie besteht aus drei Hauptteilen: Der erste (moderato e molto ritmato) entwickelt bereits in der Introduktion (forte) einiges thematisches Material. Eine Kontrapunkt-Episode leitet zu einem zweiten Thema über, dann endet der erste Teil mit einer Rückkehr zum ersten Thema, kombiniert mit Fragmenten des zweiten. Eine Solo-Kadenz der Klarinette leitet den Mittelteil ein, einen sich langsam entwickelnden Kanon in polytonaler Manier. Ein plötzlicher Tempowechsel bringt uns dann zurück zum Tanzrhythmus der Rumba. Das Finale ist eine Entwicklung des bisherigen Materials in Art einer Stretta. Dies führt uns noch einmal zum Hauptthema des Werkes. Am Schluss steht dann eine Coda, die die kubanischen Schlaginstrumente voll zur Wirkung bringt." Introduktion, Thema, Kontrapunkt, polytonal, Stretta, Coda – man muss diese Fachbegriffe nicht kennen. Das Zitat belegt schlicht, wie viel kompositorisches Fachwissen Gershwin in die Ouvertüre gesteckt hat und wie stark sie an den neuesten Errungenschaften der Moderne partizipiert: Die angesprochene Polytonalität etwa ist das gleichzeitige Erklingen zweier oder mehrerer Tonarten. Das Faszinierende aber ist, dass der hohe handwerkliche Anspruch und die dahinterstehende Denkarbeit hinter der unbändigen und mitreißenden Energie dieses sinfonischen Tanzes verschwinden.

George Gershwin
(Foto von Carl Van Vecten, 28. März 1937).

NEW YORK, NEW YORK!

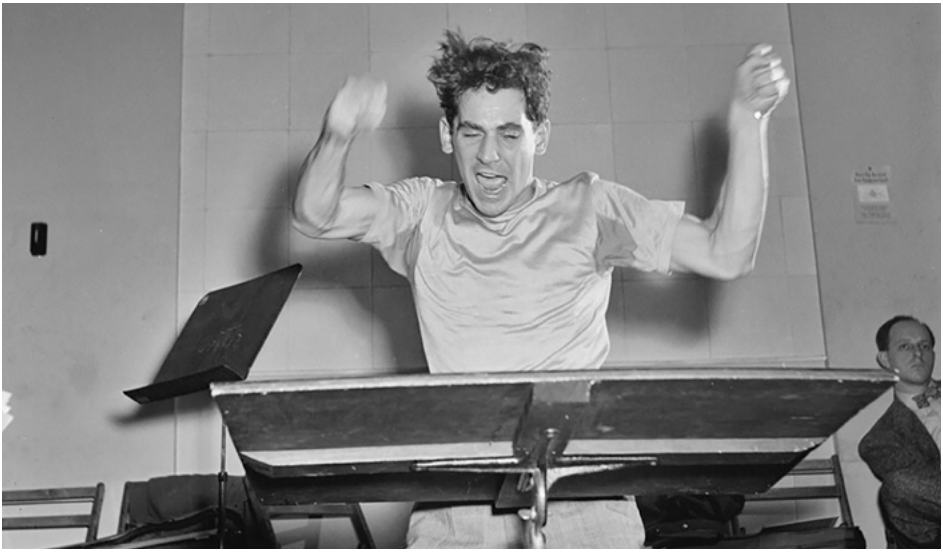
On the Town, uraufgeführt 1944, war Leonard Bernsteins erster großer Musicalerfolg am Broadway. Die Handlung spielt 1944 in New York und beschreibt die Großstadtabenteuer der drei Matrosen Gabey, Chip und Ozzie während eines eintägigen Landurlaubs auf der Suche nach der großen Liebe, die ihnen in den drei Protagonistinnen Ivy, Hildy und Claire, drei äußerst emanzipierten New Yorkerinnen, auch begegnet. In dem Stück gibt es sieben ausgedehnte Tanzszenen, die nicht nur reine Showeinlagen sind, sondern die Handlung vorantreiben und deshalb unverzichtbarer Teil der Gesamtdramaturgie sind – diese Integration von Tanznummern in eine Musicalhandlung hatte es bis dahin nicht gegeben. Ermöglicht wird das durch die sinfonische Anlage der Tanzepisoden: Ihr musikalisches Material, das sich teilweise aus vorher erklungenen Songs speist, wird allen denkbaren Verfahren der sinfonischen Kunst unterworfen, so dass dieser Verarbeitungsprozess selbst zu einer musikalischen Handlungsebene wird. Bernstein bezeichnete die Tanzepisoden als die Essenz des gesamten Musicals.

Gabey, Chip, Ozzie:
New York, New York!
It's a helluva town!

Gabey:
We've got one day here
and not another minute
To see the famous sights!

Ozzie:
We'll find the romance
and danger waiting in it
Beneath the Broadway lights;
But we've hair on our chests
So what we like the
best are the nights
Sights! Lights! Nights!

Die Reihenfolge der drei Nummern aus den **Three Dance Episodes** weicht von der im eigentlichen Musical ab. Dadurch, dass alle drei den Protagonisten Gabey in den Mittelpunkt stellen und das ihm zugeordnete um die Töne c und d kreisende Motiv enthalten (erstmals zu hören in den Solo-Holzbläsern nach etwa 30 Sekunden), folgen sie einer ganz eigenen Dramaturgie, die diejenige des Musicals aber im Kern zusammenfasst. **The Great Lover Displays Himself** ist eine Selbstdarstellung Gabeys als großer Liebhaber nach dem Motto „Hoppla, hier



Leonard Bernsteins ekstatisches Dirigat ist legendär
(Foto aufgenommen in der Carnegie Hall zwischen 1946 und 1948).

komm' ich". Mit **Lonely Town** (**Pas de Deux**) folgt die Desillusionierung jedoch auf dem Fuß: An einer anderen Stelle des Musicals singt Gabey einen gleichnamigen Song, in dem es heißt: „Unless there's love / The world's an empty place / And every town's / A lonely town." Die Tanzepisode **Lonely Town** illustriert sehr gut, wie Musik und Tanz hier zur Handlung beitragen: Die sehnsüchtige Melodie mit Blues-Elementen des auf die Klarinetteneinleitung folgenden Mittelteils (erstmals zu hören nach etwa einer Minute in den Flöten, später in den Streichern zusammen mit Trompete) stammt aus der Einleitung des Songs **Gabey's coming**, trägt dort jedoch noch die Vortragsanweisung „hot and dirty" – davon ist hier allerdings nichts mehr zu hören. Der letzte Satz **Times Square: 1944** ist in der Show eigentlich das Finale des ersten Akts, bringt aber auch die **Three Dance Episodes** zu einem fulminanten Abschluss: Der Satz schildert das ausgelassene Nachtleben in den Clubs der „Stadt, die niemals schläft". Die Melodie des Saxofons in diesem Satz zitiert den Auftrittssong der drei Matrosen vom Beginn des Stücks **New York, New York! It's a helluva town**. Das substanziell Neue dieser Musicalpartitur war einerseits die Verschmelzung von Jazz, Blues und sinfonischer Anlage, nach der Meinung des Bernstein-Biografen Peter Gradenwitz aber andererseits auch das Aufrauhen des Orchesterklanges, die „Abkehr von den fast in allen anderen Broadway-Shows gleichförmigen, schwelgerischen Orchesterklängen". Dieser neue Klang macht den besonderen Reiz aus: „hot and dirty" eben.

NOTATION UND IMPROVISATION

Bernstein spielt auch in der Geschichte von Howard Brubecks **Dialogues for Jazz Combo and Orchestra** eine wichtige Rolle. Das bereits 1956 für das Jazz-Quartett seines Bruders Dave Brubeck komponierte Stück wurde 1961 durch die Widmungsträger und die von Bernstein geleiteten New Yorker Philharmoniker eingespielt und bildete die A-Seite des legendären Albums **Bernstein plays Brubeck plays Bernstein**. Sowohl Howard als auch Dave Brubeck hatten bei dem französischen Komponisten Darius Milhaud studiert, der bereits in den 1920er Jahren Jazz-Elemente in seine Kompositionen integrierte. Die **Dialogues** gehen jedoch einen entscheidenden Schritt weiter, denn es geht hier um eine völlig neue Art des Komponierens, in der ein schriftlich fixierter Tonsatz und freie Improvisation gleichberechtigt sind. In den 1950er Jahren hatte der Komponist Gunther Schuller dafür den Begriff „Third Stream" geprägt und dazugehörige Musik als utopisches Sinnbild für die kulturelle Vielfalt der USA beschrieben: „Third Stream ist eine Art zu komponieren, zu improvisieren und aufzuführen, die Musikkulturen zusammenbringt, statt sie zu trennen. Es ist eine Art des Musikmachens, die davon ausgeht, dass alle Musikkulturen gleich geschaffen sind und wie Brüder/Schwestern in schöner Harmonie miteinander koexistieren, sich ergänzen und befruchten. Es ist ein globales Konzept, dass den Musikkulturen der Welt – ob notiert, improvisiert, tradiert oder experimentell

– ermöglicht, zusammenzukommen und voneinander zu lernen, menschliche Diversität und Pluralismus widerzuspiegeln. Es ist die Musik der Annäherung und des Einvernehmens – nicht die des Konkurrierens und der Konfrontation. Und es ist die logische Folge des amerikanischen melting pot: E pluribus unum." „E pluribus unum" ist der Wappenspruch im Siegel der USA und bedeutet „Aus vielen eines".

Während der Orchesterpart der **Dialogues** komplett notiert ist, macht Brubeck für die Jazz-Combo von der gesamten Skala zwischen den Polen Notation und Improvisation Gebrauch. Der erste Einsatz etwa ist nur eine verbale Anweisung: „Combo enters – fills all long chords" („Combo setzt ein und füllt gehaltene Akkorde auf"), während der Rest des Satzes insgesamt 7 Improvisationen hintereinander reiht, die nur – wie im Jazz üblich – durch Akkordsymbole angegeben sind, während das Orchester eine eigene Begleitschicht bildet. Der **zweite Satz** beginnt mit dem Quartett allein. Die Anzahl der Wiederholungen des harmonischen Schemas stellt Brubeck dabei ebenso frei wie die Entscheidung, ob die später hinzutretende ausnotierte Bläser- und Streicherbegleitschicht zusammen oder nur eine davon allein erklingt. Auch ist die Soloimprovisation am Ende des ersten Abschnitts ausdrücklich als eine mögliche Option „ad libitum", also „nach Belieben" bezeichnet. Der anschließende „Swinging"-Abschnitt der Blechbläser zeigt dagegen die differenzierte Orchesterbehandlung, die den Dialogen von Orchester und Combo auch Dialoge zwischen einzelnen Orchestergruppen an die Seite stellt. Der **dritte Satz** überrascht mit einer ganz neuen musikalischen Sprache: Teilweise sehr unsangliche große Intervallsprünge und die Ausnutzung des chromatischen Totals erinnern in ihrer Verunklarung einer Grundtonart an die Klangsprache der europäischen Moderne. Im **letzten Satz** schließlich wartet die Partitur mit einer weiteren Abstufung des Freiheitsgrades für die Jazz-Combo auf. Brubeck notiert dort etwa in der Mitte des Satzes „Combo solo ad libitum: Blues in c minor" (Blues in c-Moll).

VON FILM-CHANSONS ZU JAZZSTANDARDS

Das Chanson **Les Feuilles Mortes** stammt aus der Feder von Joseph Kosma, einem ungarischen Komponisten, der sein Kompositionshandwerk unter anderem bei Béla Bartók lernte. Kosma emigrierte 1933 nach Paris und ist vor allem als Komponist von Filmmusiken bekannt geworden. Auch **Les Feuilles Mortes** entstand für einen Film, und zwar für **Les Portes de la nuit** (**Pforten der Nacht**, 1946) unter der Regie von Marcel Carné und nach einem Drehbuch des auch in Deutschland recht bekannten französischen Dichters Jacques Prévert. Es handelt sich um eine tragische und düstere Dreiecksgeschichte im Paris kurz nach dem Ende der deutschen Besatzung. Die von Yves Montand verkörperte Hauptfigur Jean Diego singt **Les Feuilles Mortes** zum ersten Mal in einer Brasserie zur Mundharmonikabegleitung eines mysteriösen, das Schicksal symbolisierenden Landstreichers. Danach kehrt das Lied als Sinnbild für die Vergeblichkeit der Liebe erneut in einer Tanzszene mit Jean und seiner Geliebten Malou und am Ende des Films nach Malous Tod wieder, wenn Diego glaubt, Malou es noch einmal singen zu hören. Schon vorher hat Diego es mit den Worten kommentiert: „Immer eine traurige Sache, so Liebeslieder …"

Einem französischen Film entstammt auch **You Must Believe In Spring**: Komponiert wurde es von Michel Legrand, der bereits als Elfjähriger ein Musikstudium aufnahm und unter anderem bei der legendären Nadia Boulanger studierte, in deren Salons beispielsweise auch Leonard Bernstein verkehrte. Filmmusiken komponierte Legrand ab den 1950er Jahren, ab den 1960ern insbesondere für Filme der Nouvelle Vague. Für seine Filmmusiken erhielt er drei Oscars und zahlreiche weitere Nominierungen. **You Must Believe In Spring** schrieb er für das Filmmusical **Les Demoiselles de Rochefort** (**Die Mädchen von Rochefort**, 1967, Regie Jacques Demy), in dem unter anderem Cathérine Deneuve mitwirkte. Das Lied trägt dort den Titel **Chanson**

de Maxence. Dieser Maxence besingt darin sein „idéal feminin“, das er bisher vergeblich gesucht hat, wie es in dem immer wiederkehrenden Vers heißt: „Je l'ai cherchée partout, je ne l'ai pas trouvée“ – „Ich habe sie überall gesucht, ich habe sie nicht gefunden“. Dass dieses Lied zum Jazz-Standard wurde, ist vor allem auf den amerikanischen Jazzpianisten Bill Evans zurückzuführen. Es findet sich auf gleich zwei seiner Alben: Auf **Tony Bennett and Bill Evans together again** von 1977 als Abschlusssong und auf dem 1977 aufgenommenen, aber erst 1981 nach seinem Tod erschienenen Album **You Must Believe In Spring**.

Les Feuilles Mortes
Titelblatt einer französischen Notenausgabe von 1951.

HEIMWEH-BLUES

In George Gershwins **An American in Paris** tauchen alle bisher genannten Bausteine – orchestrale Sinfonik, Jazz und französische Unterhaltungsmusik – noch einmal in neuer Kombination auf. Wie die **Cuban Ouverture** ist auch dieses Stück mit einer Reise Gershwins verbunden: Während eines Parisaufenthalts 1926 notierte er auf einer Postkarte an seine Gastgeber, das Verleger-Ehepaar Schirmer, eine musikalische Idee mit der Unterschrift „Very parisienne". Dieser musikalische Einfall sollte zwei Jahre später den exakten Anfang des **American in Paris** werden, und in der verbalen Verbindung von Englisch und Französisch liegt eigentlich auch schon die ganze diesem „tone poem for orchestra" zugrundeliegende musikalische Idee.

Als Gershwin im Januar 1928 endlich die Arbeit an dem Stück aufnahm, war er sich lange Zeit nicht recht im Klaren darüber, was er aus dem zwei Jahre zuvor skizzierten Motiv machen sollte. Die Lösung lag schließlich sozusagen nicht im Wort „parisienne", sondern im englischen „very": Der Geistesblitz kam Gershwin, als er an seine amerikanische Heimat New York und den Hudson River dachte „Ich liebe diesen Fluss und ich dachte daran, wie oft ich schon Heimweh danach hatte ihn zu sehen, und dann fiel es mir urplötzlich ein: Ein Amerikaner in Paris, Heimweh, der Blues." Damit nahm das Programm des Stücks Gestalt an: Gershwin erklärte später, die Musik beschreibe „den Besuch eines Amerikaners in der fröhlichen und wunderschönen Stadt Paris. Wir sehen ihn entlang der Champs-Élysées schlendern, einen Spazierstock in der Hand, mit einem Strohhut schief auf dem Kopf und einem Drink zwischen den Sehenswürdigkeiten. Wir werden Zeuge, wie der französische Wein Heimweh nach Amerika auslöst. Und genau da fängt der Blues an. Als er wieder aus dieser Starre erwacht, realisiert er aufs Neue, dass er im fröhlichen ‚Paree' ist, hört die Taxihupen, den Lärm der Boulevards und die Musik des Can-Can und denkt: Zu Hause ist es toll! Aber hier ist nun einmal Paris – also los geht's!"

Dieses sehr einfache Programm sollte nicht den Blick darauf verstellen, dass Gershwins Partitur eine vollgültige sinfonische Dichtung ist, in der wiederum durch thematische Arbeit eine musikalische Handlung geschildert wird. Das

George Gershwin, Schlagzeuger James Rosenberg und Tenor Richard Crooks mit den Original-Taxihupen für **An American in Paris** (Februar 1929).
Mit freundlicher Genehmigung des Ira and Leonore Gershwin Trust.

verbale Programm beschreibt lediglich die Kernidee viel komplexerer musikalischer Abläufe, eignet sich als grobe Orientierung beim Hören allerdings bestens. Das Stück ist dreiteilig, nach dem Prinzip: A – B – veränderte Wiederholung von A, erweitert um Elemente von B. „A" entspricht dabei den Eindrücken von Paris mit Taxihupen und (französischer) Tanzmusik. Gershwin hat sogar ein authentisches Zitat des französischen Dance-Hall-Schlagers **La Mattchiche** von Charles Borel-Clerc in den Part der Posaunen integriert. Ganz zu Anfang dieses Teils erklingt das sogenannte „walking theme", das Gershwin auf der Postkarte notiert hatte. Mit dem frechen kurzen Vorschlag klingt es tatsächlich wie eine Melodie, die jemand fröhlich beim Spazierengehen vor sich hin pfeift. Der Teil B ist dem Heimweh nach New York zugeordnet und stellt den Bezug über musikalische Verweise auf Jazz und Blues her. Im letzten Teil werden beide virtuos und klangprächtig miteinander kombiniert – und mit diesem hell strahlenden Schluss wünscht die BADISCHE STAATSKAPELLE Ihnen viel Schwung fürs neue Jahr!

LIBOR SIMA

SAXOFON

Mit zwanzig Jahren wurde Libor Sima Fagottist beim Radiosinfonieorchester des SWR in Stuttgart, 2001 dann dort Solofagottist. Bereits seit seiner Kindheit fühlt er sich eng mit dem Jazz verbunden. Als Saxofonist, Komponist und Arrangeur genießt er internationale Anerkennung. So spielt er immer wieder mit renommierten Jazzmusikern wie Chaka Khan, den Pointer Sisters, Kenny Wheeler, Eberhard Weber, Joe Lovano und anderen zusammen. Schon während seines Studiums hat er als Preisträger beim Kompositionswettbewerb Musica Nova und als Komponist auf sich aufmerksam gemacht. Neben diversen kammermusikalischen Werken fand seine Jazzsuite **Stuttgarter Plätze**, eine Auftragskomposition der Stadt Stuttgart, Beachtung. Sein **Double Concerto**, eine Auftragskomposition des Stuttgarter Kammerorchesters, wurde im Jahr 2005 unter der Leitung von Dennis Russell Davies uraufgeführt. Für die Bühnen-Produktionen **Als ich ein kleiner Junge war**, **Vom Kleinmaleins des Seins** und **AHAB** hat er ebenfalls die Kompositionen geschrieben. Der Fagottist und Saxofonist ist nicht nur Mitglied der Band in the BIX und der Formation TRI, sondern beehrt beispielsweise auch immer wieder die Soul Diamonds bei ihren Auftritten mit seinem grandiosen Können.

TRIO TIRANTES

BAND

Xiaoyin Feng (Bass), Marco Dalbon (Schlagzeug) und Johannes Willig (Klavier) bilden seit 2017 das „Trio Tirantes". Namentlich dazu verpflichtet, bei jedem Auftritt Hosenträger anzulegen, frönen die drei Musiker neben ihrer Tätigkeit in und mit der BADISCHEN STAATSKAPELLE KARLSRUHE der Leidenschaft für Jazzmusik aller Art. Xiaoyin, ausgebildet in Karlsruhe bei Prof. Wolfgang Guettler und in Freiburg bei Prof. Bozo Paradzik, greift dabei gerne auch zum E-Bass; ein Instrument, welches bei seinen Einsätzen als Mitglied der Jungen Deutschen Philharmonie oder als stellvertretender Solo-Kontrabassist der BADISCHEN STAATSKAPELLE seit 2009 ein Schattendasein führt. Marco, in Italien geboren und dort sowie in Mannheim ausgebildet, hat während seiner Tätigkeit am Saarländischen Staatstheater, am Nationaltheater Mannheim oder in der Arena di Verona ein offensichtliches Defizit an lateinamerikanischen Rhythmen erlitten, weshalb der Solo-Schlagzeuger der BADISCHEN STAATSKAPELLE (seit 2016/2017) unablässig versucht, seine Trio-Kollegen dafür zu begeistern. Der gebürtige Freiburger Johannes, in Wien zum Dirigenten ausgebildet und seit 2011 Taktstock schwingendes Ensemblemitglied des BADISCHEN STAATSTHEATERS, erinnert sich gerne, dass ihm außer zwei Armen auch noch zehn Finger zur freien musikalischen Verfügung stehen. Vorläufiger Höhepunkt des Trios war der Auftritt beim 300jährigen Jubiläum des BADISCHEN STAATSTHEATERS im Januar 2019.

DIE BADISCHE STAATSKAPELLE

1662 als Hofkapelle des damals noch in Durlach residierenden badischen Fürstenhofes gegründet, entwickelte sich die BADISCHE STAATSKAPELLE zu einem Klangkörper mit großer nationaler und internationaler Ausstrahlung. Berühmte Hofkapellmeister wie Franz Danzi, Hermann Levi, Otto Dessoff und Felix Mottl leiteten zahlreiche Ur- und Erstaufführungen, z. B. von Hector Berlioz, Johannes Brahms und Béla Bartók. Daneben standen Richard Wagner und Richard Strauss gleich mehrfach am Pult der Hofkapelle. Hermann Levi führte in den 1860er Jahren die ersten regelmäßigen Abonnementkonzerte des damaligen Hoforchesters ein, die bis heute als **Sinfoniekonzerte** der BADISCHEN STAATSKAPELLE weiterleben.

Generalmusikdirektoren wie Joseph Keilberth, Christof Prick, Günther Neuhold und Kazushi Ono führten das Orchester trotz Kriegen und Finanznöten in die Neuzeit, ohne die Säulen des Repertoires zu vernachlässigen Die BADISCHE STAATSKAPELLE zeigt sich auch heute noch mit einer kompletten Spannweite zwischen Repertoirepflege und Präsentation zukunftsweisender Zeitgenossen, exemplarisch hierfür der Name Wolfgang Rihm.

Justin Brown legte als Generalmusikdirektor von 2008 bis 2020 einen Schwerpunkt auf die Pflege der Werke Wagners, Berlioz', Verdis und Strauss' und gestaltete abwechslungsreiche Konzertspielpläne, für die er zusammen mit seinem Team die Auszeichnung „Bestes Konzertprogramm 2012/13" vom Deutschen Musikverlegerverband erlangte.

Mit der Spielzeit 2020/21 übernahm Georg Fritzsch das Amt des Generalmusikdirektors. Zum Beethoven-Jahr 2020 führte er zusammen mit dem Klaviervirtuosen Gerhard Oppitz alle fünf Beethoven-Klavierkonzerte als Marathon an einem Abend auf.

BADISCHE STAATS KAPELLE KARLSRUHE

29,00 EURO
184 SEITEN
INKL. AUDIO-CD
ÜBER 170 FOTOS & ABBILDUNGEN

JETZT IM WEBSHOP UND IM KARTENSERVICE AM K. ERHÄLTLICH!

Badische Staatskapelle & Generalmusikdirektor Georg Fritzsch

BILDNACHWEISE

UMSCHLAG	akg-images
S. 4	akg-images
S. 5	akg-images
S. 11	akg-images
S. 13	Ira and Leonore Gershwin Trust
S. 14–15	Privat
S. 16–17	Marco Dalbon
S. 20–21	Arno Kohlem

TEXTNACHWEISE

S. 4–13 Originalbeitrag von Dr. Ulrich Wilker

Sollten wir Rechteinhaber*innen übersehen haben, bitten wir um Nachricht.

BADISCHES STAATSTHEATER KARLSRUHE
Spielzeit 2022/23
Programmheft Nr. 694
Stand 20.12.2022

www.staatstheater.karlsruhe.de

IMPRESSUM

HERAUSGEBER
BADISCHES STAATSTHEATER KARLSRUHE

INTENDANT
Dr. Ulrich Peters

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR
Johannes Graf-Hauber

KÜNSTLERISCHE BETRIEBSDIREKTORIN
Uta-Christine Deppermann

ORCHESTERDIREKTORIN
Dorothea Becker

CHEFDRAMATURGIN
Sonja Walter

REDAKTION
Dr. Ulrich Wilker

KONZEPT
DOUBLE STANDARDS Berlin

GESTALTUNG
Madeleine Poole

DRUCK
medialogik GmbH, Karlsruhe

Folgen Sie uns auf Facebook!
@badischestaatskapelle

TICKETS 0721 933 333
ONLINE-TICKETS WWW.STAATSTHEATER.KARLSRUHE.DE

DIE NÄCHSTEN KONZERTE 22/23

2. KAMMERKONZERT – TRIO MAL ANDERS!

Felix Mendelssohn Bartholdy Trio c-Moll für Klavier, Violine und Viola | **Justus Weinreich** Serenade D-Dur für Violine und Viola | **Rebecca Clarke** Dumka. Duo Concertante for Violin and Viola, with Piano | **Max Reger** Trio h-Moll für Violine, Viola und Klavier op. 2

Eine Geige, ein Cello und ein Klavier – so kennen viele die Besetzung eines Klaviertrios. Im **2. Kammerkonzert** erleben sie vier Trios in der ungewöhnlichen Besetzung mit Geige, Bratsche und Klavier. Neben einem Frühwerk von Felix Mendelssohn Bartholdy, der melancholischen **Dumka** von Rebecca Clarke und der **Serenade** des Karlsruher Hofmusikers Justus Weinreich steht das **Trio in h-Moll op. 2** vom Jubilar Max Reger auf dem Programm, der am 19. März 2023 150 Jahre alt geworden wäre.

Viola Schmitz Violine
Christoph Klein Viola
Alessandro Praticò a. G. Klavier
22.1.23 11.30 STEPHANSAAL
ca. 1 ½ Stunden, eine Pause

4. SINFONIEKONZERT

Max Reger Eine romantische Suite op. 125
Wolfgang Amadeus Mozart Konzert für Violine und Orchester G-Dur KV 216
Max Reger Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart op. 132

Der 150. Geburtstag von Max Reger hat für Karlsruhe eine besondere Bedeutung, denn das Max-Reger-Institut hat seinen Sitz in der Fächerstadt. Die **Romantische Suite** und die **Mozart-Variationen** über das berühmte Thema der **Klaviersonate A-Dur KV 331** zeigen Reger als (spät-) romantischen Orchesterzauberer. „Wir brauchen nötigst viel, viel Mozart!!!" notierte er 1914 während der Arbeit an den Variationen. Das lässt sich getrost auch heute unterschreiben, besonders wenn Mozart so kongenial interpretiert wird wie von Geigen-Shooting-Star Noa Wildschut.

Noa Wildschut Violine
Georg Fritzsch Dirigent
BADISCHE STAATSKAPELLE
29.1.23 11.00 GROSSES HAUS
30.1.23 20.00 GROSSES HAUS
ca. 2 Stunden, eine Pause

BADISCHES
STAATS KARLSRUHE
THEATER