

# Programm

## 3.

### Philharmonisches Konzert

Mi 6./Do 7. November 2013, 20.00 Uhr  
Theater am Marientor

**Giordano Bellincampi** Dirigent  
**Till Fellner** Klavier

#### **Johannes Brahms**


Akademische Festouvertüre  
c-Moll op. 80

#### **Ludwig van Beethoven**

Konzert für Klavier und Orchester  
Nr. 4 G-Dur op. 58

#### **Hector Berlioz**

Symphonie fantastique op. 14

Mit freundlicher Unterstützung von  **ALTANA**

**duisburger  
philharmoniker**

Kulturpartner

**WDR 3**

Generalmusikdirektor Giordano Bellincampi

---

### 3. Philharmonisches Konzert

Mittwoch, 6. November 2013, 20.00 Uhr  
Donnerstag, 7. November 2013, 20.00 Uhr  
Theater am Marientor

**Till Fellner** Klavier

**Duisburger Philharmoniker**  
**Giordano Bellincampi**  
Leitung

#### Programm

**Johannes Brahms** (1833-1897)  
Akademische Festouvertüre  
c-Moll op. 80 (1880)

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)  
Konzert für Klavier und Orchester  
Nr. 4 G-Dur op. 58 (1805/06)  
I. Allegro moderato  
II. Andante con moto  
III. Rondo. Vivace


Pause

**Hector Berlioz** (1803-1869)  
Symphonie fantastique op. 14 (1830)  
I. Rêveries – Passions (Träume – Leidenschaften;  
Largo – Allegro agitato e appassionato assai)  
II. Un bal (Ein Ball; Valse. Allegro non troppo)  
III. Scène aux Champs  
(Szene auf dem Lande. Adagio)  
IV. Marche au Supplice  
(Gang zum Richtplatz; Allegretto non troppo)  
V. Songe d'une Nuit de Sabbat  
(Traum einer Sabbatnacht;  
Larghetto – Allegro – Allegro assai – Alegro)

„Konzertführer live“ mit Martin Fratz um 19.00 Uhr  
im Großen Saal des Theaters am Marientor.

Das Konzert endet um ca. 22.00 Uhr.

---



Wir stimmen  
uns gerne auf Ihre  
Wünsche ein.

 **Sparkasse  
Duisburg**

Was auch gespielt wird: In der Musik wie bei Ihren finanziellen Einsätzen sind virtuose Leistungen und perfekte Harmonie entscheidend. Ob Sparen oder Geldanlage, Vermögens- oder Vorsorgeplanung, große oder kleine Pläne: Wir stimmen uns ganz auf Ihre Wünsche ein und sorgen für das richtige Arrangement. Lassen Sie doch gleich von sich hören!  
**Wenn's um Geld geht - Sparkasse.**

---

## Nach Beethoven...

„Wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?“, so fragte Franz Schubert entmutigt, und Johannes Brahms näherte sich auf vielfachen Umwegen der durch das große Vorbild belasteten Form der Sinfonie und sagte dem Dirigenten Hermann Levi: „Ich werde nie eine Symphonie komponieren! Du hast keinen Begriff davon, wie es unsereinem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen hinter sich marschieren hört.“

Tatsächlich sollten sich auf dem Gebiet der mehrsätzigen Orchesterkomposition zwei auseinanderführende Wege herauskristallisieren. Der eine führte zur programmatischen Sinfonie. Der Franzose Hector Berlioz legte mit seiner „Symphonie fantastique“ ein stets aufs Neue faszinierendes Meisterwerk vor und wurde damit zum Wegbereiter der Sinfonischen Dichtung, wie sie sich im Kreis um Franz Liszt etablierte. Allerdings hatte sich auch Berlioz nicht vollständig vom Vorbild Beethovens gelöst. Sicher: Er hatte die absolute Form der Sinfonie mit einem kühnen Programm aufgeladen, doch sind Anlehnungen an Beethovens „Pastoral“-Sinfonie geblieben. „Pastorale“ und „Symphonie fantastique“ haben fünf Sätze, die „Szene am Bach“ korrespondiert namentlich mit der „Szene auf dem Lande“, und Beethovens Gewitter ist auf ein geheimnisvolles Donnernrollen bei Berlioz zurückgedrängt. Neu ist jedoch, dass die Musik mit einem detaillierten Programm aufwartete.

Wenngleich es auch bei Beethoven programmatische Andeutungen gibt und der Mittelsatz des vierten Klavierkonzerts mit einer antiken Szene verglichen wurde, hielten Komponisten wie Johannes Brahms an der tradierten Form der Sinfonie fest und legten Beiträge vor, die nicht primär dramatisch konzipiert waren, sondern als Beispiele absoluter Musik gelten konnten. Vielfach zeichnen sich solche Kompositionen durch Ernsthaftigkeit und Strenge aus, doch mit einem Werk wie der „Akademischen Festouvertüre“ verstand Johannes Brahms die hohen Erwartungen augenzwinkernd zu durchkreuzen.

---

## -Ruf

Unseren Konzertbesuchern bieten wir einen besonderen Service an: Vor dem Konzert und in der Pause können Sie bei unseren Mitarbeitern an einem speziell gekennzeichneten Tisch im Foyer des Theaters am Marienort für den Heimweg Ihr Taxi bestellen.

---

## Johannes Brahms

### Akademische Festouvertüre c-Moll op. 80

Im März 1879 war dem 46-jährigen Johannes Brahms die Ehrendoktorwürde der Universität Breslau verliehen worden. „*Artis musicae severioris in Germania nunc princeps*“: So zeichnete die Ernennungsurkunde der Universität Breslau den Komponisten Johannes Brahms aus und nannte ihn den „in der ernsteren Musik in Deutschland den an erster Stelle Stehenden.“ Bereits nach einer Woche bat der mit dem Komponisten befreundete Breslauer Musikdirektor Bernhard Scholz: „*Willst Du uns nicht eine Doktor-Symphonie für Breslau schreiben? Einen feierlichen Gesang erwarten wir mindestens.*“ Johannes Brahms ließ sich jedoch Zeit und schrieb auch keine „Doktor-Symphonie“, sondern vollendete im folgenden Jahr während des Sommerurlaubs in Bad Ischl die „Akademische Festouvertüre“.

Im August 1880 schrieb Brahms an Bernhard Scholz: „*Damit Du Dich nicht allzu sehr mit Deinem Gaste blamierst, habe ich für den 4. Januar eine ‚Akademische Fest-Ouvertüre‘ geschrieben. Der Name gefällt mir nicht grade, fällt Dir ein anderer ein?*“ Scholz fand den Namen „*verflucht akademisch und langweilig*“ und schlug den Titel „*Viadrana*“ vor, doch weil Brahms den lateinischen Namen für die Oder „*für gar so unbekannt*“ hielt, behielt der erste Vorschlag seine Gültigkeit.

Die „Akademische Festouvertüre“ führt nach einem fast schon zu düsteren Beginn und einem schnellen Hauptteil zu einer strahlenden Maestoso-Coda mit Trommel-, Becken- und Triangelschlägen, dazu umrauscht von lebhaften Streicherpassagen. Im Verlauf der Komposition erklingen vier Studentenlieder, die Brahms dem „*Commerz-Buch für den deutschen Studenten*“ von 1861 entnommen hatte. Bei der Verarbeitung dieser Zitate spielt nicht zuletzt die Instrumentierung eine wichtige Rolle. Zunächst intonieren die Trompeten leise über einem verhaltenen Paukenwirbel eine ganze Strophe des Liedes „*Wir hatten gebauet ein stattliches Haus*“. Der Text der ersten Strophe lautet: „*Wir hatten gebauet / ein stattliches Haus / und drin auf Gott vertrauet / trotz Wetter, Sturm und Graus.*“ Das Lied war nach der Auflösung der Jenaer Burschenschaft und der Durchsetzung der Karlsbader Beschlüsse im Jahr 1819 entstanden, und was einst nicht ohne politische Brisanz gewesen war, dürfte nach der Reichsgründung von 1871 in ganz anderem Licht erschienen sein. Von dem „*Weihelied*“, das auch „*Der Landesvater*“ genannt wird, zitiert Brahms anschließend dagegen nur einen Ausschnitt. Hier sind es die Streicher, die die Passage „*Hört, ich sing das Lied der Lieder, hört es, meine deutschen Brüder, hall' es wieder, froher Chor*“ überleitend vortragen. Das so genannte „*Fuchs-*



lied“ („Was kommt dort von der Höh“) trägt bei Brahms eindeutig humoristische Züge und wird zunächst von den Fagotten und den Oboen vorgelesen. In der Coda lässt Brahms dann strahlend das „*Gaudeamus igitur*“, ein Lobpreis auf Genuss und Lebensfreude aus dem 13. Jahrhundert, als berühmtestes Studentenlied erklingen. Dass ein Coda-Thema, das für die Komposition zuvor noch keinerlei Bedeutung gehabt hatte, plötzlich so markant hervortritt, war für das Schaffen von Johannes Brahms äußerst ungewöhnlich. Die „*Akademische Festouvertüre*“ nimmt auch deshalb in seinem Schaffen eine Sonderstellung ein. Beschäftigt man sich mit der „*Akademischen Festouvertüre*“, so muss auch die „*Tragische Ouvertüre*“ op. 81 angesprochen werden. Brahms komponierte sie ausdrücklich als Gegenentwurf, und an Theodor Billroth schrieb er in gewohnt launiger Weise: „Die ‚Akademische‘ hat mich noch zu einer zweiten Ouvertüre verführt, die ich nur eine ‚Dramatische‘ zu nennen weiß – was mir wieder nicht gefällt. Früher gefiel mir bloß meine Musik nicht, jetzt auch die Titel nicht, das ist am Ende Eitelkeit –?“ Solche Gegenentwürfe als die Lösung eines bestimmten Problems von verschiedenen Seiten aus finden sich bei Brahms nicht selten. „Die eine lacht, die andere weint“, diese Worte schrieb er deshalb an Carl Reinecke zur Charakterisierung. Immer wieder wurde versucht, die zweite Ouvertüre mit bestimmten Schauspielstoffen in Verbindung zu bringen. Fest steht aber, dass Johannes Brahms gerade in diesem Falle die Bezeichnung „*Sinfonische Dichtung*“ mied, was ihn von den „*Neudeutschen*“ abgrenzte und mehr als den legitimen Erben Ludwig van Beethovens auswies. Die „*Akademische Festouvertüre*“ und die „*Tragische Ouvertüre*“ sind selbständige Einzelwerke. Johannes Brahms dirigierte sie beide am 4. Januar 1881 in Breslau. Die „*Akademische Festouvertüre*“ erklang bei dieser Gelegenheit zum ersten Mal, die „*Tragische Ouvertüre*“ war bereits wenige Tage zuvor unter der Leitung von Hans Richter in Wien gespielt worden.

## Ludwig van Beethoven

### Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4 G-Dur op. 58

Ludwig van Beethovens Benefizkonzert am 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien war eine denkwürdige Veranstaltung: Auf dem Programm standen neben der Sinfonie Nr. 5 c-Moll op. 67 und der „*Pastoral*“-Sinfonie Nr. 6 F-Dur op. 68 sowie dem Klavierkonzert G-Dur op. 58 auch die Chorfantasie c-Moll op. 80, Teile der Messe C-Dur op. 86 und die Konzertarie „*Ah! perfido*“. Am Konzerttag herrschten in Wien eisige Temperaturen, und die Veranstaltung dauerte nicht weniger als vier Stunden. Die Qualität der Wiedergabe war offenbar nicht immer mustergültig, denn Chor und Orchester waren bunt zusammengestellt, und zumindest in der Chorfantasie brach an einer Stelle alles zusammen. Der Komponist und Musikschriftsteller Johann Friedrich Reichardt war Zeuge dieser Veranstaltung und formulierte anschließend folgenden Stoßseufzer: „*Da haben wir denn auch in der bittersten Kälte von halb sieben bis halb elf ausgehalten und die Erfahrung bewährt gefunden, daß man auch des Guten – und mehr noch, des Starken – leicht zuviel haben kann.*“

Bei dieser Gelegenheit spielte es keine Rolle, dass das Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58 bereits im März 1807 halböffentlich im Palais des Fürsten Lobkowitz aufgeführt worden war. Das Klavierkonzert war ohnehin das älteste der im Dezember 1808 vorgestellten Werke. Entstanden ist es in den Jahren 1805 und 1806, nachdem die „*Eroica-Sinfonie*“ zur Uraufführung gelangt war und Beethoven sich mit der Überarbeitung seiner Oper „*Leonore*“ beschäftigte. Es fällt auf, dass Ludwig van Beethoven sich in allen genannten Werken mit Fragen der Humanität beschäftigte. Bei der dritten und der fünften Sinfonie ist dies ebenso offensichtlich wie bei der Oper „*Leonore*“ oder „*Fidelio*“, dem älteren Ballett „*Die Geschöpfe des Prometheus*“ und wenig später bei der Musik zu Johann Wolfgang von Goethes Trauerspiel „*Egmont*“, von Spätwerken wie der neunten Sinfonie und der „*Missa solennis*“ gar nicht erst zu reden. Die Frage ist aber, wie solches in einem Klavierkonzert möglich war, dessen Absicht doch eher auf die virtuose Selbstdarstellung eines Solisten zielte. Die Spur führt zum langsamen Mittelsatz, bei dem die gewöhnlichen Begriffe wie Liedform oder Variationenform in keiner Weise greifen können. Bereits der Beethoven-Schüler Carl Czerny hatte den szenischen Charakter dieser Musik erkannt: „*Bei diesem Satze (...) kann man nicht umhin, sich eine antike dramatisch-tragische Scene zu denken, und der Spieler muss fühlen, mit welchem rührend klagenden Ausdruck sein Solo vorzutragen ist, um mit den harten und kräftigen, aber nach und nach sich gleichsam*



Ludwig van Beethoven,  
Gemälde von Christian Hornemann, 1803

*entfernenden Orchestersätzen zu kontrastieren.*“ Wenig später war es dann der Musikgelehrte und Musikschriftsteller Adolph Bernhard Marx, der in dem Konzertsatz eine Verbindung mit dem Orpheus-Mythos entdeckte. Weil sie so plausibel erscheint, zieht sich diese Assoziation fortan durch die weitere Beethoven-Literatur. Mag Beethoven aber wirklich an den Orpheus-Mythos gedacht haben (was sich heute nicht mehr beweisen lässt), so hätte er zumindest nirgends einen Hinweis auf ein verborgenes Programm gegeben.

Von allen fünf Beethoven-Klavierkonzerten ist das Konzert Nr. 4 G-Dur op. 58 das lyrischste, diesbezüglich allenfalls vergleichbar mit dem Violinkonzert D-Dur op. 61. Noch einmal soll der bereits zitierte Carl Czerny der Gewährsmann sein, wenn er über den Kopfsatz schreibt: *„Einfach, ruhig, heiter und gemüthlich, beinahe im pastoralen Style ist der Charakter dieses ersten eben so schönen als originellen Satzes.“* Damit kontrastiert diese Musik in auffallender Weise mit dem ebenfalls dem Erzherzog Rudolph gewidmeten heroischen Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur op. 73.

So verschieden die Klavierkonzerte G-Dur und Es-Dur auch sein mögen, so rückte Ludwig van Beethoven beide Ma-

le das Soloinstrument an den Beginn. Doch wenn er sich experimentierend mit der traditionellen Konzertform auseinandersetzte, so kam er beide Male zu ganz anderen Lösungen. Im G-Dur-Konzert ist der Solist in den ersten fünf Takten des quasi versonnen und improvisierend wirkenden Beginns wirklich allein. Das Orchester greift das vorgegebene Material sodann gleich auf, beginnt jedoch in der entlegenen Tonart H-Dur. Es ist sodann eine Rückführung zur Grundtonart G-Dur vonnöten, die jedoch sehr organisch wirkt und dem von Carl Czerny apostrophierten Charakter der Einfachheit gar nicht einmal widerspricht. Bei dem Es-Dur-Klavierkonzert ist alles anders: Da sind die rauschenden Arpeggien des Soloinstruments in die mächtigen Akkordschläge des Orchesters gefasst, und sehr gefestigt kann sich sodann die Themenexposition entwickeln. Es zeigt sich, dass Beethoven mit der tradierten Konzertform zu ringen begann. Hinweise auf Wolfgang Amadeus Mozarts *„Jeunehomme-Konzert“* Es-Dur KV 271 von 1777 greifen da wenig, denn obwohl das Soloinstrument dort bereits im zweiten Takt einsetzt, wird das Problem des ersten Klaviereinsatzes bei Mozart auf eine wieder andere Art gelöst.

Von besonderer Bedeutung für Ludwig van Beethovens Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58 ist ferner die Verbindung von Soloinstrument und Orchester. Bereits Carl Czerny hatte bemerkt, dass *„die Clavierstimme mit dem Orchester sehr genau verflochten“* ist. Hieraus entsteht eine der großen Herausforderungen an die Interpreten. Der lyrische Charakter lässt sich übrigens leicht durch das Schweigen der Trompeten und Pauken im groß angelegten Kopfsatz erklären. Überhaupt ist aber Gelegenheit zur Reflexion gegeben, wenn Ludwig van Beethoven einerseits auf eine Verbindung von Soloinstrument und Orchester zielt, andererseits aber den ersten Satz allein vom Klavier eröffnen lässt.

Gänzlich andere Gesetze gelten dann für den allein vom Klavier und den Streichern gestalteten Mittelsatz. Es ist der kürzeste Satz des Konzerts, doch deswegen zweifellos mehr als eine ausgedehnte Einleitung zum Finale. Es ist eine in sich abgeschlossene Szene, bei der die Streicher unisono ein rhythmisch scharf profiliertes Gebilde vorgeben, dem das Klavier sanft akkordisch antwortet. Im Verlaufe dieses Satzes wird das Streichermotiv ständig weiter zurückgedrängt und zu ständig weiter verkürzten Einlagen gezwungen, während bald auch das Klavier seine choralartig gebundenen Vorträge zugunsten einer weit ausgedehnten Klage aufgibt. Schließlich kommt es zu einer verzweifelten Entladung und zu Momenten größter Trost- und Hoffnungslosigkeit, bevor der Satz leise mit einem Seufzervorhalt endet. So schön der Vergleich mit dem Orpheus-Mythos auch ist, so wenig vermag er allerdings die Aufschreie dieser Musik zu

erklären. Doch muss diese Assoziation mit einem Fragezeichen versehen bleiben, so darf befestigt auf den archetypischen Charakter verwiesen werden: Vergleiche mit Christoph Willibald Glucks Ballett „Don Juan“ und der Oper „Orfeo ed Euridice“ – wieder also der Orpheus-Mythos! – wurden geäußert, aber auch Anspielungen auf Ludwig van Beethoven und sein Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus“.

Das „Andante con moto“ von Ludwig van Beethovens viertem Klavierkonzert steht singulär, und das Finale hat einen gänzlich anderen Charakter. Es scheint an den Kopfsatz anzuknüpfen, mit dem es dem Klavierkonzert einen großen Rahmen verleiht. Leichtigkeit und spielerischer Elan herrschen vor, aber man findet auch Anklänge an das Klopfmotiv des ersten Satzes. Wie das Orchester sich im ersten Satz nach der Soloeinleitung erst wieder den Weg zur Grundtonart bahnen muss, so beginnt das Rondo überraschend in der Subdominanttonart C-Dur und kann die Tonart G-Dur erst später befestigen. Schon Carl Czerny hat den Beginn des dritten Satzes „mysteriös“ genannt. Erst allmählich setzt sich der Eindruck einer spielerischen Heiterkeit durch, und auch liedhafte Themenbereiche werden berührt: Beethovens Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58 ist nicht nur ein Werk von unerhörter Raffinesse, sondern auch von außerordentlicher Schönheit.

## Elvira Bach

Skulpturen · Bilder · Graphik

Ausstellung vom  
16.11. bis 7.12.2013

### Kunsthandlung Kugel

Friedrich-Wilhelm-Straße 77-79 · 47051 Duisburg  
Telefon: 0203 299399

[www.kunsthandlung-kugel.de](http://www.kunsthandlung-kugel.de) · [info@kunsthandlung-kugel.de](mailto:info@kunsthandlung-kugel.de)

Mi. - Fr. 10 - 13 und 14 - 18 Uhr · Sa. 10 - 15 Uhr

## Hector Berlioz

### Symphonie fantastique op. 14

#### Auf dem Weg zur Programmsinfonie

Mit der „Symphonie fantastique“ gelang Hector Berlioz im Alter von 27 Jahren der künstlerische Durchbruch. Wenige bedeutende Werke hatte er bis dahin geschrieben: einige Kantaten zur Teilnahme am Rompreis-Wettbewerb, eine Messe – kaum genug, um einen eigenen Stil herauszubilden. Dass dies gelungen ist, hat verschiedene Ursachen, die auf einzigartige Weise zusammenspielten.

Nur widerwillig hatte Hector Berlioz in Paris ein Medizinstudium begonnen, um anschließend den Beruf seines Vaters, der ein angesehenen Arzt in einer Provinzstadt zwischen Grenoble und Lyon war, zu ergreifen. Dem Wunsch des Sohnes, die Musikerlaufbahn einzuschlagen, hatte sich der Vater widersetzt, weil er keine Verdienstmöglichkeiten sah. In seiner Kindheit hatte Hector Berlioz zwar Flöte und Gitarre gespielt, aber das Klavier war ihm zeitlebens fremd geblieben. Doch diese Beeinträchtigung legte der Komponist später sogar als Vorteil aus: *„Ich kann dem Zufall danken, der mich in die Notwendigkeit versetzt hat, still und frei komponieren zu lernen. Er hat mich vor der für den Gedanken so gefährlichen Tyrannei der Fingergewohnheiten bewahrt.“*

Als Schlüsselerlebnis sah der 18-jährige Student 1821 in Paris den Besuch von Aufführungen der Opern von Christoph Willibald Gluck, Antonio Salieri und Gasparo Spontini an. Berlioz entschied sich nun endgültig für die Musikerlaufbahn, und ein dramatischer Grundzug, wie er ihn in den Opern der älteren Meister studiert hatte, zeichnete fortan sogar seine eigenen Instrumentalwerke aus. Ein weiteres Schlüsselerlebnis bedeuteten die Shakespeare-Aufführungen einer englischen Theatertruppe. Berlioz begeisterte sich für die scheinbar der Rationalität widerstrebenden Dramatik des englischen Bühnenschriftstellers, und er verliebte sich unsterblich in die Shakespeare-Darstellerin Harriet Smithson, die fünf Jahre später als Henriette Smithson seine Ehefrau wurde. (Die Ehe war unglücklich, wurde aber bis zum Tod der Schauspielerin im Jahr 1854 aufrecht erhalten.) Die leidenschaftliche Liebe zu deiner angebeteten Frau ist dann auch Gegenstand der „Symphonie fantastique“ eines nur scheinbar noch unerfahrenen Komponisten: Mit diesem Orchesterwerk begründete Hector Berlioz seinen Weltruhm.

Noch ein weiteres Erlebnis war von maßgeblicher Bedeutung für die Entfaltung von Berlioz' kompositorischem Genie: In Paris führte François Habeneck als Leiter der Konservatoriumskonzerte in damals bislang ungeahnter Präzision die Sinfonien Ludwig



Hector Berlioz,  
Gemälde von Émile  
Signol, 1832

van Beethovens auf. Hector Berlioz wurde selbst einer der bedeutendsten Sinfoniker nach Beethoven, und der Franzose stellte dann wiederum die Weichen für andere Entwicklungen, beispielsweise die Sinfonischen Dichtungen Franz Liszts. Der Deutsche gehörte zu den frühesten Berlioz-Bewunderern. Liszt brachte sogar auf eigene Kosten ein Klavierarrangement der „*Symphonie fantastique*“ heraus, und Berlioz leitete in Weimar die Uraufführung von dessen erstem Klavierkonzert, während der gefeierte Pianist den Solopart gestaltete.

Die „*Symphonie fantastique*“ gilt als eine der herausragenden Programmsinfonien überhaupt. Sicher: Berlioz war nicht der Erfinder der Programmmusik, aber er erhob sich haushoch über die Kompositionen eines Carl Ditters von Dittersdorf (Sinfonien nach Ovids „*Metamorphosen*“), und er schlug einen völlig anderen Weg als Ludwig van Beethoven ein. Hatte der Klassiker in der „*Pastoral*“-Sinfonie zwar den Bereich absoluter Musik aufgegeben, so hielt er dennoch an dem Grundsatz „*Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei*“ fest. Berlioz legte seinem Werk dagegen ein regelrechtes Handlungsgerüst zugrunde, und in späteren Werken hat er das Verhältnis von Musik und Text immer wieder neu beleuchtet.

In die bislang „*objektive, absolute*“ Gattung der Sinfonie ließ Hector Berlioz mit seiner „*Symphonie fantastique*“ autobiographische und literarische Erfahrungen einfließen. Er schildert jedoch keine realistische Handlung, sondern eine literarisch überhöhte Vision. Für die fünfsätzige Komposition hat der Komponist das Programm mehrmals schriftlich niedergelegt. Sagte er

einmal, die Kenntnis dieses Programms sei für das „*vollständige Verständnis des dramatischen Plans des Werkes*“ unerlässlich, so befand er an anderer Stelle: „*Der Verfasser schmeichelt sich mit der Hoffnung, dass die Sinfonie an und für sich und abgesehen von aller dramatischen Absicht ein musikalisches Interesse beanspruchen darf.*“ Dass das Programm eines Orchesterwerkes schriftlich niedergelegt werden sollte, war völlig ungewöhnlich und forderte auch die Kritik heraus. In Deutschland etwa stand Robert Schumann dieser Praxis verständnislos gegenüber: „*Soweit das Programm. Ganz Deutschland schenkt es ihm: solche Wegweiser haben immer etwas Unwürdiges und Charlatanmäßiges. Jedenfalls hätten die fünf Hauptüberschriften genügt...*“

### Das Programm der „*Symphonie fantastique*“

Mit folgenden Erläuterungen versuchte Hector Berlioz das Publikum an seinen Visionen teilhaben zu lassen:

*„Ziel des Komponisten war es, verschiedene Situationen im Leben eines Künstlers zu schildern, soweit diese musikalisch darstellbar sind. Da dieses Instrumental-Drama durch keinen Worttext unterstützt wird, bedarf sein Plan einer vorherigen Erklärung. Das folgende Programm ist daher wie der gesprochene Text einer Oper zu behandeln, der in die einzelnen Sätze der Musik einführt und ihren Charakter und ihre Aussage erklärt.*

#### **Erster Satz. Träume – Leidenschaften**

*Der Komponist stellt sich vor, dass ein junger Musiker, der unter dem Einfluss jenes seelischen Leidens steht, das ein berühmter Schriftsteller als le vague des passions bezeichnet, zum ersten Male eine Frau sieht, die in sich alle Reize des Idealwesens vereinigt, das er sich in seiner Vorstellung erträumt hat, und dass er sich sterblich in sie verliebt. Eigentümlicherweise zeigt sich das geliebte Bild dem geistigen Auge des Künstlers nie, ohne mit einem musikalischen Gedanken verbunden zu sein, in welchem er einen gewissen leidenschaftlichen, aber noblen und schüchternen Charakter erkennt, wie er ihn auch dem geliebten Wesen zuschreibt. Dieses musikalische Bild und dessen Vorbild verfolgen ihn unaufhörlich wie eine doppelte idée fixe. Dies ist der Grund, warum das Anfangsmotiv des ersten allegro konstant in allen Sätzen der Sinfonie wiedererscheint. Der Übergang aus dem Zustand melancholischen Träumens, unterbrochen durch einige Anwandlungen zielloser Freude, zu jenem einer verzückten Leidenschaft mit ihren Regungen von Zorn und Eifersucht, ihren Rückfällen in Zärtlichkeit, ihren Tränen, ihrem Streben nach religiösen Tröstungen – dies ist der Gegenstand des ersten Satzes.*

## Zweiter Satz. Ein Ball

*Der Künstler ist in die verschiedensten Lebensumstände versetzt: mitten in den Tumult eines Festes, in friedvolle Betrachtung der Schönheiten der Natur; aber überall, in der Stadt, auf dem Lande, erscheint das teure Bild vor seinem Auge und versetzt seine Seele in Unruhe.*

## Dritter Satz. Szene auf dem Lande

*Eines Abends auf dem Lande hört er in der Ferne zwei Hirten, die zusammen einen ranz de vaches (Kuhreigen) spielen; dieses ländliche Duo, der Ort des Geschehens, das leise Rauschen der sanft vom Wind bewegten Bäume, gelegentliche Anflüge neu aufkeimender Hoffnung – all dies bringt seinem Herzen einen ungewohnten Frieden und stimmt seine Gedanken freudiger. Er sinnt über seine Einsamkeit nach: er hofft, bald nicht mehr allein zu sein... Doch wie, wenn sie ihn täuschte... Diese Mischung von Hoffnung und Furcht, diese Gedanken von Glück, durch dunkle Vorahnungen gestört, bilden den Gegenstand des adagio. Am Schluss wiederholt einer der Hirten den ranz de vaches; der andere antwortet nicht mehr... Fernes Donnergerollen... Einsamkeit... Stille...*

## Vierter Satz. Gang zum Richtplatz

*In der sicheren Erkenntnis, dass seine Liebe missachtet wurde, vergiftet sich der Künstler mit Opium. Die Dosis des Narkotikums ist zwar zu schwach, um ihm den Tod zu geben, versenkt ihn aber in einen von schrecklichsten Visionen begleiteten Schlaf. Er träumt, er habe die Frau, die er liebte, getötet, er sei zum Tode verurteilt, werde zum Richtplatz geführt und helfe bei seiner eigenen Hinrichtung. Der Zug nähert sich unter den Klängen eines bald düsteren und wilden, bald prächtigen und feierlichen Marsches, in dem das dumpfe Geräusch schwerer Marschritte ohne Übergang auf Ausbrüche von größter Lautstärke erfolgt. Am Ende des Marsches erscheinen die ersten vier Takte der idée fixe wieder wie ein letzter Gedanke der Liebe, unterbrochen durch den tödlichen Schlag.*

## Fünfter Satz. Traum einer Sabbatnacht

*Er sieht sich beim Hexensabbat inmitten einer abscheulichen Schar von Geistern, Hexen und Ungeheuern aller Arten, die sich zu einer Totenfeier versammelt haben. Seltsame Geräusche, Stöhnen, schallendes Gelächter, ferne Schreie, auf die andere Schreie zu antworten scheinen. Das Motiv seiner Liebe erscheint noch einmal, doch es hat seinen noblen und schüchternen Charakter verloren; es ist nichts mehr als ein gemeines Tanzlied, trivial und grotesk; sie ist es, die zum Sabbat gekommen ist... Freudengebrüll begrüßt ihre Ankunft... Sie mischt sich unter das teuflische Treiben... Totenglocken, burleske Parodie des Dies irae, Sabbat-Tanz. Der Sabbat-Tanz und das Dies irae zusammen.*

## Die Musik der „Symphonie fantastique“

Der schon bald einsetzende Siegeszug der „*Symphonie fantastique*“ von Hector Berlioz ist verständlich, zumal wenn man bei diesem Werk die Originalität des Klanges und der Form berücksichtigt. Unverkennbar bezog der Komponist bislang ungeahnte Elemente in die Instrumentalmusik ein. Bindeglied der fünf im Charakter äußerst kontrastierenden Sätze ist die so genannte „*idée fixe*“, die das Bild der Geliebten repräsentiert. Diese *idée fixe*, die allmählich immer größere Verzerrungen erfährt und zuletzt in grotesker Umwandlung erscheint, ist anscheinend vom „*Erinnerungsmotiv*“ der Oper abgeleitet. Diese Art des Erinnerungsmotivs war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der deutschen und französischen Oper bekannt. Sie wurde von Berlioz auf die nicht länger absolut gebliebene Instrumentalmusik übertragen und damit für die Entwicklung der programmatischen Sinfonie nutzbar gemacht. Übrigens hat Berlioz die *idée fixe* als eine direkte Übernahme aus der Kantate „*Herminie*“ entlehnt – auch dies bereits eine dramatische und nicht absolute Komposition. In der „*Symphonie fantastique*“ gibt es noch mindestens einen weiteren Rückgriff auf ältere Kompositionen. Der „*Gang zum Richtplatz*“ wurde aus der fragmentarisch ausgearbeiteten Oper „*Les Francs-Juges*“ („*Die Femerichter*“) übernommen.

Doch dies sind nicht die einzigen Anleihen an der dramatischen Form der Oper: Die „*Symphonie fantastique*“ weist nämlich auch in ihrer Klanglichkeit – Berlioz besaß grandiose Fähigkeiten auf dem Gebiet der Instrumentation – opernhafte Gepräge auf. Glocken, die im Finalsatz das „*Dies irae*“-Thema ankündigen, hatten bislang in der absoluten Instrumentalmusik nichts zu suchen. Das gilt auch für die große Trommel und das Beckenpaar, die in den beiden Schlusssätzen auftauchen. Auch die Harfe hat in der klassischen



Hector Berlioz als  
Dirigent eigener  
Werke, satirische  
Darstellung von  
1846





Hector Berlioz  
als Chordirigent,  
Zeichnung von  
Gustave Doré, 1850

Sinfonie gewöhnlich keinen Platz. An die Oper dürfte auch der Effekt des Violinspiels am Steg erinnern, was im Finale einen unerhörten klanglichen Eindruck macht, schließlich auch das Donnerrollen in der „Szene auf dem Lande“, wobei die geheimnisvollen Paukenakkorde zu den bemerkenswertesten Einfällen von Hector Berlioz gehören.

Formal ist die „Symphonie fantastique“ ebenfalls neuartig. So will der langsame Teil des ersten Satzes nicht als langsame Einleitung dienen, die mit dem Erreichen des Hauptteils vergessen ist, sondern ist vielmehr integraler Bestandteil der Komposition. Und das Finale enthält so viele Abschnitte, dass eine Zusammenfassung unter dem Begriff Sonatenhauptsatzform so nicht mehr möglich ist. Wolfgang Dömling, der sich intensiv mit dem Schaffen von Hector Berlioz beschäftigte, kommt zu folgendem Urteil: *„Auffallend an der Symphonie fantastique, legt man die Maßstäbe traditioneller Formbegriffe an, ist nicht nur die Ausdehnung der Ecksätze, sondern vor allem ihre Unübersichtlichkeit. Beide Sätze breiten vor dem Hörer eine Fülle an musikalischen Charakteren aus, an Kontrasten, an assoziativen Bildern; sie haben etwas überreich Erzählerisches, das von fern schon an Mahlerische Symphonien gemahnt. Dieser neue Reichtum, der der Musik zuwuchs – und es ist nicht übertrieben, in der Symphonie fantastique ein epochales Werk zu sehen –, wurde nicht zuletzt dadurch ermöglicht, daß die semantische Dimension die Aufgabe des Zusammenhalts zu einem wesentlichen Teil übernahm. Obwohl durch ein verbales Programm dem Komponierten bloß beigegeben, stellt sie einen unabdingbaren Bestandteil des Werkes dar, kein unterhaltsames Akzidens, das auch entfallen könnte, oder eine Deutung, die nach Belieben der Komposition übergestülpt werden könnte.“*

Foto: Gert Weigelt



BALLET AM RHEIN  
DÜSSELDORF DUISBURG

**AFTERNOON  
OF A FAUN**  
JEROME  
ROBBINS  
**WITHOUT  
WORDS**  
HANS VAN  
MANEN  
**NACHT  
UMSTELLT**  
MARTIN  
SCHLÄPFER

b.16

**THEATER DUISBURG**

21.11.–28.12.2013

**INFOS & KARTEN**

Opernshop Duisburg  
Düsseldorfer Str. 5–7  
47051 Duisburg  
Tel. 0203.940 77 77  
[www.ballettamrhein.de](http://www.ballettamrhein.de)

---

## Der Solist des Konzerts



Foto: Ben Ealovega

**Till Fellner** (Klavier), dessen internationale Karriere 1993 mit dem ersten Preis beim renommierten Clara Haskil-Wettbewerb im schweizerischen Vevey begann, ist seit nunmehr zwanzig Jahren ein gefragter Gast bei den wichtigen Orchestern und in den großen Musikzentren Europas, in den USA und in Japan sowie bei zahlreichen bedeutenden Festivals.

2012 zog der österreichische Pianist sich für ein Jahr vom Konzertbetrieb zurück, um sich dem Studium neuen Repertoires zu widmen und seine Kenntnisse in den Bereichen Komposition, Literatur und Film zu vertiefen. Unter anderem entstand in dieser Zeit ein Aufsatz über die Musik in den Filmen von Luis Buñuel.

Till Fellner studierte in seiner Heimatstadt Wien Klavier bei Helene Sedo-Stadler. Weitere Studien führten ihn zu Alfred Brendel, von dem er, wie er selbst sagt, entscheidende musikalische Anregungen erhielt. Studien führten ihn auch zu Meira Farkas, Oleg Maisenberg und Claus-Christian Schuster.

In den letzten Jahren widmete sich Till Fellner intensiv zwei Meilensteinen des Klavierrepertoires: dem „Wohltemperierten Klavier“ von Johann Sebastian Bach und den zweiunddreißig Klaviersonaten Ludwig van Beethovens. Diesen Beethoven-Zyklus spielte er von 2008 bis 2010 in New York, Washington, Tokio, London, Paris und Wien.

---

Zu den Dirigenten, mit denen der Pianist zusammengearbeitet hat, zählen Claudio Abbado, Vladimir Ashkenazy, Herbert Blomstedt, Christoph von Dohnányi, Bernard Haitink, Nikolaus Harnoncourt, Sir Charles Mackerras, Kurt Masur, Kent Nagano, Jonathan Nott, Claudius Traunfellner und Hans Zender.

Im Bereich der Kammermusik verbindet Till Fellner eine regelmäßige Zusammenarbeit mit dem britischen Tenor Mark Padmore. Im Trio mit Lisa Batiashvili und Adrian Brendel war er zuletzt bei den Salzburger Festspielen und bei der Schubertiade in Schwarzenberg zu hören.

Einen Repertoireschwerpunkt bilden für Till Fellner die Musik der Wiener Klassik und das Umfeld Franz Liszts. Mit den Soloprogrammen der kommenden Jahre konzentriert er sich nun auf die vier Komponisten Johann Sebastian Bach, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Robert Schumann. Aber auch zeitgenössische Musik zählt er zu seinem festen Repertoire, darunter Werke von Harrison Birtwistle ebenso wie das Klavierkonzert des Österreicher Thomas Larcher.

Zahlreiche CD-Einspielungen des Künstlers liegen vor. Beim Label ECM, für das Till Fellner seit einigen Jahren exklusiv aufnimmt, erschienen unter anderem der erste Band des „Wohltemperierten Klaviers“ und die zwei- und dreistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach sowie das vierte und fünfte Klavierkonzert von Ludwig van Beethoven mit dem Orchestre Symphonique de Montréal unter der Leitung von Kent Nagano.

In der Konzertsaison 2013/2014 wird Till Fellner als „Artist in Residence“ mehrfach mit den Bamberger Symphonikern auftreten. Weitere Höhepunkte bilden Konzerte mit den Münchner Philharmonikern unter Kent Nagano, dem Pittsburgh Symphony Orchestra unter Manfred Honeck und dem NHK-Sinfonieorchester Tokio unter Sir Neville Marriner. Seine Konzerttätigkeit führt ihn unter anderem nach Malaysia, Japan und in die USA.

Ab Herbst 2013 wird Till Fellner an der Zürcher Hochschule der Künste einen kleinen Kreis von Studenten unterrichten.

---

## Und nach dem Konzert...

Liebe Gäste der Philharmonischen Konzerte,  
liebe Freunde von SEVEN GASTRO,

gerne sind wir auch nach dem Konzert für Sie da. Lassen Sie den Abend bei einem Glas Wein oder Sekt Revue passieren. Wir freuen uns auf Ihren Besuch.

Ihr SEVEN GASTRO Team **SEVEN** GASTRO®

Mittwoch, 27. November 2013, 20.00 Uhr  
Donnerstag, 28. November 2013, 20.00 Uhr  
Theater am Marientor

#### **4. Philharmonisches Konzert 2013/2014**

**Giordano Bellincampi** Dirigent  
**Lynn Harrell** Violoncello  
**Luisa Fatyol** Sopran  
**Attila Fodre** Bariton



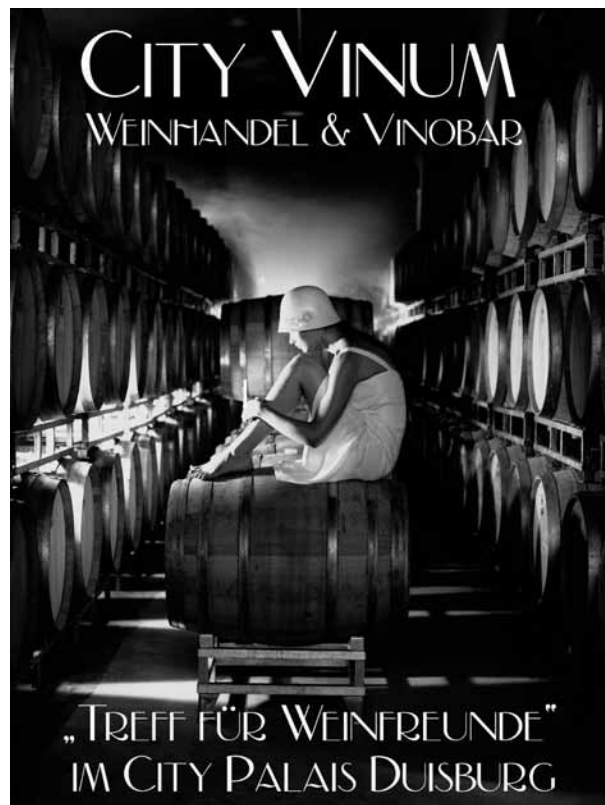
**Wolfgang Amadeus Mozart**  
Sinfonie Nr. 29 A-Dur KV 201

**Édouard Lalo**  
Konzert für Violoncello  
und Orchester d-Moll

**Carl Nielsen**  
Sinfonie Nr. 3 op. 27  
„Sinfonia espansiva“

**Achtung!**

„Konzertführer live“ mit Jörg Lengersdorf um 19.00 Uhr  
im Großen Saal des Theaters am Marientor



#### **City Vinum „Treff für Winfreunde“**

Eine große Weinauswahl, attraktive Preise und Freude am Weingenuss. Das ist unsere Philosophie.

City Vinum steht für den kompetenten aber unkomplizierten Umgang mit dem Thema Wein.

Wir führen über 300 Weine aus aller Welt. Davon sind wechselnd ca. 50 im Ausschank erhältlich. Ob Italien, Deutschland, Frankreich, Spanien oder Übersee: Bei uns findet der Genießer und jeder Winfreund den passenden Tropfen.

Entdecken Sie Ihre eigene Weinwelt in außergewöhnlicher Atmosphäre bei uns oder in aller Ruhe zu Hause.

Ein kleines und feines Angebot an weintypischen Häppchen ergänzt die auserlesene Weinauswahl.

Leicht zu erreichen, nicht zu verfehlen: Im CityPalais Duisburg direkt am Haupteingang des Casino's. Eingang an der Landfermannstraße.

Öffnungszeiten:

Montag bis Samstag 12.30 – 22.00 Uhr

Sonn- und Feiertags 16.00 – 21.00 Uhr

Bei Veranstaltungen Open End

Telefon: 0203/39377950

E-Mail: [j.zyta@cityvinum24.de](mailto:j.zyta@cityvinum24.de)

Herausgegeben von:  
Stadt Duisburg · Der Oberbürgermeister Sören Link  
Dezernat für Familie, Bildung und Kultur ·  
Dezernent der Stadt Duisburg Thomas Krützberg

Duisburger Philharmoniker · Intendant Dr. Alfred Wendel  
Neckarstr. 1  
47051 Duisburg  
Tel. 0203 | 3009 - 0  
philharmoniker@stadt-duisburg.de  
www.duisburger-philharmoniker.de  
Text & Layout: Michael Tegethoff

Abonnements und Einzelkarten  
Servicebüro im Theater Duisburg  
Neckarstr. 1, 47051 Duisburg  
Tel. 0203 | 3009 - 100  
Fax 0203 | 3009 - 210  
servicebuero@theater-duisburg.de  
Mo - Fr 10:00 - 18:30 Uhr  
Sa 10:00 - 13:00 Uhr

Karten erhalten Sie auch im Opernshop Duisburg  
Düsseldorfer Straße 5 - 7, 47051 Duisburg  
Tel. 0203 | 57 06 - 850  
Fax 0203 | 57 06 - 851  
shop-duisburg@operamrhein.de  
Mo - Fr 10:00 - 19:00 Uhr  
Sa 10:00 - 18:00 Uhr

Aus rechtlichen Gründen sind Bild- und Tonaufnahmen  
während des Konzertes nicht gestattet.

Die Programmhefte der Philharmonischen Konzerte  
finden Sie bereits fünf Tage vor dem Konzert unter  
[www.duisburger-philharmoniker.de](http://www.duisburger-philharmoniker.de) im Internet.



## 2. Profile-Konzert

So 08. Dezember 2013, 11.00 Uhr

Theater Duisburg, Opernfoyer

### Zum 50. Todestag von Paul Hindemith

**Andreas Oberaigner** Klarinette  
**Jens-Hinrich Thomsen** Fagott  
**David Barreda Tena** Horn  
**Nadine Sahebdel-Feger** Violine  
**Mathias Feger** Viola  
**Judith Bach** Viola  
**Anja Schröder** Violoncello  
**Francesco Savignano** Kontrabass

**Carl Nielsen**  
Serenata in vano

**Paul Hindemith**  
Oktett

**Franz Berwald**  
Septett B-Dur

**duisburger  
philharmoniker**

Gesellschaft der Freunde der  
Duisburger Philharmoniker e. V.

# 3. Kammerkonzert

So 17. November 2013, 19.00 Uhr

Theater am Marientor



## **Mandelring Quartett:**

**Sebastian Schmidt** Violine

**Nanette Schmidt** Violine

**Roland Glassl** Viola

**Bernhard Schmidt** Violoncello

**Claire-Marie Le Guay** Klavier

## **Ernö Dohnányi**

**Klavierquintett Nr. 1 c-Moll op. 1**

## **Dmitri Schostakowitsch**

**Streichquartett Nr. 11 f-Moll op. 122**

## **Robert Schumann**

**Klavierquintett Es-Dur op. 44**

Gefördert vom Ministerium für Familie,  
Kinder, Jugend, Kultur und Sport  
des Landes Nordrhein-Westfalen

