

5.

SSSSSSSSSSSSSS

IIIIIIIIIIIIIIIIII

NNNNNNNNNNNNNNNN

FFFFFFFFFFFFFFFF

OOOOOOOO

„Erstklassige  
B-Noten“

NNNNN

Dirigentin:  
Ruth Reinhardt

IIIIII

EEEEEEEEEE

KKKKKKKKKKKK

OOOOOOOOOO

NNNNN

ZZZZZZZZZZZZ

EEEEEEEEEEEEEEEE

RRRRRRRR

TTTTTT

Klavier:  
Alessio Bax

Philharmonisches  
Staatsorchester Mainz

Staatstheater  
Mainz



Ludwig van Beethoven (1770–1827)  
Ouvertüre zur Oper *Fidelio* op. 72 (1814)

Béla Bartók (1881–1945)  
*Konzert für Orchester* Sz 116, BB 123 (1944)

- I. Introduzione
- II. Giuoco delle coppie
- III. Elegia
- IV. Intermezzo interrotto
- V. Finale

Pause

Johannes Brahms (1833–1897)  
Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 d-Moll op. 15 (1859)

- I. Maestoso – Poco più moderato
- II. Adagio
- III. Rondo: Allegro non troppo

Alessio Bax – Klavier  
Ruth Reinhardt – Dirigat  
Philharmonisches Staatsorchester Mainz

9. und 10. Januar 2026, 20 Uhr  
Großes Haus

## ALLER ANFANG IST SCHWER

Ludwig van Beethovens einzige Oper *Fidelio* erzählt vom mutigen Kampf einer Frau für Freiheit und Gerechtigkeit: Leonore gibt sich als Fidelio aus, um ihren Mann Florestan aus dem Gefängnis zu befreien, in dem dieser zu Unrecht gefangen gehalten wird.

Ihre Suche nach Florestan in den düsteren Kerkern ist dabei ähnlich beschwerlich wie es der Kompositionsprozess für den Komponisten war. Ganze viermal überarbeitete Beethoven die gesamte Oper und schrieb für jede neue Version eine eigene Ouvertüre.

Die beiden chronologisch ersten Ouvertüren – *Leonore*-Ouvertüre Nr. 2 (1805) und Nr. 3 (1806) – zitieren zentrale musikalische Motive der zunächst mit *Leonore* betitelten Oper und zeichnen die wichtigsten Stationen der Handlung nach. Insbesondere das Trompetensignal, das in der Oper die entscheidende Handlungswende einleitet, spielt in beiden Ouvertüren eine zentrale Rolle. In der etwas später für eine geplante, aber nicht zustande gekommene Aufführung in Prag komponierten *Leonore*-Ouvertüre Nr. 1 (1807) ist das Trompetensignal verschwunden, es klingen jedoch noch Motive aus Florestans Kerker-Arie an.

Ganz ohne direkte musikalische Zitate kommt schließlich die *Fidelio*-Ouvertüre (1814) aus, die Beethoven innerhalb kurzer Zeit für die Uraufführung der überarbeiteten und nun in *Fidelio* umbenannten Oper

komponierte. Mittels zweier rhythmisch unterschiedlicher Motive kreiert er darin Kontrast und dynamische Energie, die der bewegenden Oper den passenden atmosphärischen Boden bereitet, ohne zu viel von der Handlung vorwegzunehmen – wenn auch die jubelnde Coda als Hinweis auf einen glücklichen Ausgang der Geschichte gedeutet werden kann.

## UTOPIE EINER BEFREIUNG

Von Sorgen überschattet waren die letzten Jahre im Leben von Béla Bartók. In seiner Heimat Ungarn ein angesehener Komponist, war er 1940 vor den Nationalsozialisten nach New York geflohen, wo ihn gesundheitliche Probleme belasteten und er beruflich kaum Fuß fassen konnte. Von den amerikanischen Orchestern fühlte er sich regelrecht boykottiert und betrachtete seine kompositorische Laufbahn als „sozusagen beendet“. Seine Schöpferkraft wäre vielleicht vollständig versiegt, hätten ihm nicht zwei prominente Landsleute, der Dirigent Fritz Reiner und der Geiger Joseph Szigeti, Anfang des Jahres 1943 den Auftrag für ein großes Orchesterwerk bei Serge Koussevitzky, dem Leiter des Bostoner Symphony Orchestra, vermittelt. Ein Aufenthalt in einem Erholungsort brachte Bartók eine vorübergehende Besserung seines Gesundheitszustandes – die Diagnose Leukämie wurde ihm vorenthalten – und ermöglichte

ihm, die Arbeit am *Konzert für Orchester* aufzunehmen und sie innerhalb von nur acht Wochen abzuschließen.

Mit einer Spieldauer von etwa vierzig Minuten zählt Bartóks letzte vollendete Komposition zu seinen umfangreichsten und heute populärsten Instrumentalkompositionen. Es scheint, als hätte sich all seine angestaute kreative Energie in diesem Werk entladen, das die Gattungen der Sinfonie und des Konzerts eng miteinander verschränkt. So kann man das *Konzert für Orchester* als Sinfonie in fünf Sätzen deuten: Um den langsamen dritten Satz gruppieren sich symmetrisch die Intermezzi der Sätze zwei und vier sowie die großen Tuttisätze eins und fünf. Wie der Titel jedoch verrät, handelt es sich zugleich um ein Konzert, da Bartók die einzelnen Instrumente und Instrumentengruppen über weite Strecken konzertierend oder solistisch auftreten lässt.

Ein düsteres Quartethema der Bässe und verhaltene Streichertremoli erzeugen zu Beginn des ersten Satzes eine geheimnisvolle Atmosphäre, die an den Anfang von Bartóks Oper *Herzog Blaubarts Burg* erinnert. Auf die langsame Einleitung folgt ein bewegter Sonatenabschnitt, der ein energisches, fanfarenartiges Hauptthema und ein ruhigeres, zunächst nur zwei Töne umkreisendes Seitenthema verarbeitet.

Der Bezeichnung des Werks als „Konzert“ wird der zweite Satz besonders gerecht: Je zwei Fagotte, zwei Oboen, zwei Flöten und zwei

Trompeten finden sich nacheinander zu konzertierenden Soli zusammen. Nach einer ruhigen, choralartigen Passage der Blechbläser kehren die konzertierenden Instrumente, nun zu Dreier- und Viererkonstellationen erweitert, wieder.

Als „herzzerreißendes Klagelied“ hat Bartók seinen langsamen dritten Satz bezeichnet, der das Zentrum des Werks bildet. Über einem geheimnisvollen Klanggewebe aus Harfenlissandi und Holzbläserfiguren, das Bartók der Tränensee-Episode aus seiner *Blaubart*-Oper entlehnt hat, wiederholt die Piccoloflöte immer wieder den gleichen Ton. Der Mittelteil verdichtet thematisches Material der Einleitung des ersten Satzes zu einer eindringlichen Klage, die in mehreren heftigen Akkorden des vollen Orchesters kulminiert.

Der vierte Satz ist mit „Intermezzo interrotto“ (unterbrochenes Zwischenspiel) überschrieben, denn drei sehr verschiedenartige Themen stoßen darin unvermittelt zusammen und unterbrechen einander: Ein der rumänischen Volksmusik entlehntes Serenadenthema der Oboe wird von einer schwärmerischen Melodie abgelöst, die das zu dieser Zeit populäre Operettenlied *Schön, wunderschön bist du, Ungarland* persifliert. Das wiederkehrende Oboenthema wird ein zweites Mal unterbrochen von einer stellenweise bedrohliche Züge annehmenden Polka, die Bartók aus Schostakowitschs 7. Sinfonie zitiert. Den Kerngedanken des vierten Satzes erläutert er folgendermaßen: „Der

Komponist bekennt die Liebe zu seiner Heimat, doch wird die Serenade von roher Gewalt plötzlich unterbrochen. Derb bestiefelte Männer überfallen ihn und zerbrechen sogar sein Instrument.“ Am Ende findet der Satz zwar zur Serenade zurück, jedoch sind nur noch Bruchstücke ihrer einstigen Gestalt geblieben.

Eine selbstbewusste Hörerfanfare leitet den letzten Satz ein. Energiegeladene Läufe der Streicher münden in ein prägnantes Thema, das wie eine Befreiung anmutet und die vorangegangene Düsternis und Erschütterung hinter sich lässt. Dieses brillante, lebensbejahende Finale lässt vermuten, dass Bartók während der Komposition wieder neue Kraft und Hoffnung auf eine Besserung seiner Lage geschöpft haben könnte. Möglicherweise ist es als seine Antwort auf das Schicksal Ungarns unter dem ihm verhassten Faschismus zu verstehen – die Utopie einer Befreiung seiner Heimat, die er schweren Herzens verlassen musste.

#### RINGEN MIT DEM RIESEN UND DEM EIGENEN ZWEIFEL

Wie ein die eigene Schaffenskraft lähmender Riese soll Johannes Brahms seinen Komponistenkollegen Beethoven empfunden haben. Der zu Selbstzweifeln und zum ständigen Überarbeiten und Verwerfen seiner kompositorischen Ideen neigende Brahms konzentrierte sich zu Beginn seiner Karriere zunächst

auf kürzere musikalische Formen wie Klaviersonaten oder Lieder und konnte damit erste bedeutende Erfolge erzielen. Dass sich darin auch Brahms' Begabung für größere Formen andeutete, erkannte kein geringerer als Robert Schumann, der die Klaviermusik des jungen Kollegen 1853 in seiner Neuen Zeitschrift für Musik rühmte: „Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und laut jubelnden Stimmen machte. [...] Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geisterwelt bevor.“

Ermutigt durch Schumanns verheißungsvolle Worte, begann Brahms, sich an ein größeres Projekt zu wagen: Er formte den ersten Satz einer Sonate für zwei Klaviere in den Beginn einer Sinfonie um. Bald kamen ihm jedoch wieder die bekannten Zweifel und die Arbeit geriet ins Stocken. In solch unsicheren Momenten war der namhafte Geiger und Dirigent Joseph Joachim Brahms ein wichtiger Berater und Freund. Er ermutigte ihn zur Weiterarbeit und so überarbeitete Brahms seine bisherigen Ideen erneut, aus dem ersten Satz einer Sinfonie wurde nun der erste Satz eines Klavierkonzerts. Er ergänzte außerdem zwei völlig neue Sätze und konnte sein erstes Konzert für Klavier und Orchester 1859 zum Abschluss bringen.

Was Brahms komponiert hatte, war mit das Anspruchsvollste, was Pianist\*innen der damaligen Zeit abverlangt wurde – fast durchgängige Terz- und Sextparallelen, schnelle Dezimsprünge im Bass, synkopische und hemiolische Bindungen –, doch die pianistischen Schwierigkeiten traten weniger offensichtlich zutage als dies in den virtuosen Solokonzerten der Zeit der Fall war. Brahms hatte bewusst auf die oberflächliche Zurschaustellung von pianistischem Können verzichtet und stattdessen eine Art Synthese aus Klavierkonzert und Sinfonie geschaffen. Das Publikum der Uraufführung am 22. Januar 1859 in Hannover reagierte merklich verwundert, die Aufführung unter Leitung von Joseph Joachim wurde nicht mehr als ein Achtungserfolg, der mehr dem selbst mitwirkenden Pianisten Brahms als dem Komponisten galt. Erst als gegen Ende der 1880er Jahre Brahms' Popularität weiter wuchs, setzte sich das Werk in den Konzertsälen durch.

Eine gewichtige Introduction des vollen Orchesters leitet den ersten Satz ein, dem eine sinfonische Konzeption zugrunde liegt. Die brodelnden Trillerketten, düsteren Paukenwirbel und energischen Tonsprünge des Kopftemas erinnern an Beethovens Klangsprache, der Brahms sich hier selbstbewusst zu stellen scheint. Mit denkbar größtem Kontrast schaltet sich dann das Klavier ein und intoniert allein das lyrische Seitenthema. Im Durchführungsteil prallen die

gegensätzlichen Themen aufeinander und das Klavier übernimmt die viel pianistische Kraft erfordernden Trillerketten.

Deutlich versöhnlicher nimmt sich der zweite Satz aus. Nicht der Gegensatz von Klavier und Orchester bestimmt hier das Geschehen, sondern deren Verschmelzung. Zudem trägt der innige Charakter des im ruhigen 6/4-Takt dahinfließenden Anfangsthemas zur Beruhigung der aufgewühlten Stimmung bei. „Benedictus, qui venit in nomine Domini“ stand ursprünglich über dem Adagio – eine versteckte Huldigung an Robert Schumann, den Brahms mit „Mynheer Domine“ anzureden pflegte.

Die Arbeit am dritten Satz war von ähnlichen Zweifeln geprägt wie die am ersten. In der ursprünglichen Anlage war er als sinfonisches Finale geplant, was jedoch der Form des Solokonzerts zuwiderlief, dessen letzter Satz traditionell dem Soloinstrument die Möglichkeit gibt, sein gesamtes Können in den Vordergrund zu rücken. So lässt Brahms das Klavier mit dem markant aufstrebenden Hauptthema beginnen und überlässt ihm auch das liedhaft-hymnische zweite Thema sowie die virtuose Umspielung beider Themen, die wie kurze Kadenz anmuten. Transparenz im Orchestersatz schaffen Fugati einzelner Instrumentengruppen, bevor sich ein energisches Wechselspiel zwischen Klavier und Orchester entspinnt. Eine Kadenz des Klaviers leitet zur Coda über, die das Werk spielfreudig beendet.

ALESSIO BAX  
Klavier

Mit seiner tiefgründigen Musikalität und vollendeten Technik zählt Alessio Bax zu „den bemerkenswertesten jungen Pianisten der Gegenwart“ (Gramophone). Er erlangte Berühmtheit durch Erste Preise bei den internationalen Klavierwettbewerben in Leeds und Hamamatsu und ist heute sowohl als Konzertpianist als auch als Kammermusiker renommiert. Als Konzertsolist trat er bereits mit über 150 Orchestern auf.

In der aktuellen Saison 2025/26 ist Bax beim BBC Scottish Symphony Orchestra zu Gast und gibt sein Debüt mit dem Gulbenkian Orchestra. Zu seinen Auftritten in den USA zählen Konzerte mit dem Tuscon Symphony Orchestra, Oregon Symphony Orchestra, Sarasota Symphony Orchestra, Nashville Symphony, Orlando Philharmonic Orchestra, Rhode Island Philharmonic Orchestra, Jacksonville Symphony und Minnesota Symphony Orchestra.

In den USA genießt Alessio Bax große Bekanntheit und konzertierte bereits mit Orchestern wie New York Philharmonic, Dallas Symphony, St. Louis Symphony, Boston Symphony, Baltimore Symphony Orchestra, Pacific Symphony, Milwaukee Symphony Orchestra, Wichita Falls Symphony Orchestra, Plano Symphony Orchestra, North Carolina Symphony Orchestra, Utah Symphony Orchestra, Boulder Phil und Cleveland Orchestra. In Europa trat er u. a. mit den Berliner

Philharmonikern, Helsinki Philharmonic Orchestra, Philharmonie Südwestfalen, Ulster Orchestra Belfast, City of Birmingham Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, Szczecin Philharmonic und NHK Symphony Orchestra auf. Dabei arbeitete er mit renommierten Dirigent\*innen wie Marin Alsop, Sir Simon Rattle, Sir Andrew Davis, Fabio Luisi, Vladimir Ashkenazy, Jaap van Zweden, Jacek Kaspszyk und Jonathan Nott zusammen.

Als Kammermusiker tourte Bax mit dem Flötisten Emmanuel Pahud durch die USA und mit dem Geiger Daishin Kashimoto durch Japan und Taiwan.

Er ist künstlerischer Leiter des Festivals Incontri in Terra di Siena und tritt häufig auch selbst bei Festivals auf, wie etwa in Seattle, Salon-de-Provence, Great Lakes, Verbier, bei Le Pont, Ravinia und Music@Menlo.

Bax ist Steinway-Künstler und lebt mit seiner Frau, der Pianistin Lucille Chung, und ihrer gemeinsamen Tochter in New York City und unterrichtet am New England Conservatory in Boston.

RUTH REINHARDT  
Dirigentin

Die deutsche Dirigentin Ruth Reinhardt hat sich durch ihre ausgeprägte musikalische Intelligenz, ihre programmatische Fantasie und ihre eleganten Darbietungen einen Namen gemacht. Seit Beginn der Saison 2025/26 ist sie Musikdirektorin der Rhode Island Philharmonic. Zudem gibt sie in der aktuellen Saison wichtige Debüts u. a. beim Seoul Philharmonic Orchestra, São Paulo Symphony Orchestra, Philharmonia Orchestra London, Hong Kong Philharmonic Orchestra, der Staatskapelle Dresden und dem SWR Symphonieorchester. Außerdem kehrt sie u. a. zur Warschauer Philharmonie und dem New Jersey Symphony Orchestra zurück.

Ruth Reinhardts Interesse gilt vor allem dem zeitgenössischen Repertoire, mit besonderem Schwerpunkt auf Werken von Komponistinnen des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts. Ihre Programme stellen vielen Orchestern oft neue Namen vor, darunter Grażyna Bacewicz, Kaija Saariaho und Dai Fujikura, um nur einige der bekannteren zu nennen, und kombinieren sie mit stilistisch kontrastierenden Stücken, seien es Meisterwerke des 19. Jahrhunderts oder der „klassischen Moderne“ wie Werke von Bartók, Strawinsky, Lutosławski oder Hindemith.

Ruth Reinhardt arbeitet regelmäßig mit derzeit führenden Instrumentalist\*innen wie Emanuel Ax, Daniil Trifonov, Augustin Hadelich,

Vadim Gluzman, Jean-Guihen Queyras und Stefan Dohr zusammen.

In den vergangenen Spielzeiten trat sie mit vielen großen nordamerikanischen Orchestern auf und gab in der vergangenen Saison ihr Debüt beim St. Louis Symphony Orchestra. Zuvor dirigierte sie die New York Philharmonic, das Cleveland Orchestra, National Symphony Orchestra und die Sinfonieorchester von San Francisco, Detroit, Houston, Seattle und Baltimore. In Europa war sie u. a. beim Residentie Orkestra Den Haag, Netherlands Radio Philharmonic in Amsterdam, Orchestre National de France, Frankfurter Rundfunk-Sinfonieorchester, RSO Berlin, Stockholm Philharmonic und dem Tonkünstler-Orchester Wien zu Gast.

Von 2018–2020 war Ruth Reinhardt unter Jaap van Zweden als stellvertretende Dirigentin des Dallas Symphony Orchestra tätig. 2017 schloss sie ihr Masterstudium im Fach Dirigieren an der Juilliard School of Music in New York ab. Sie war Dudamel-Stipendiatin des Los Angeles Philharmonic (2017–2018), Dirigierstipendiatin beim Seattle Symphony (2015–2016) und am Tanglewood Music Center (2015) sowie stellvertretende Dirigierstipendiatin bei Taki Concordia (2015–2017).

Derzeit lebt sie in der Schweiz.

ANKÜNDIGUNG  
6. SINFONIEKONZERT

Mieczysław Weinberg  
*Polnische Weisen* op. 47, Nr. 2

Mieczysław Weinberg  
Konzert für Violoncello und Orchester  
c-Moll op. 43

Antonín Dvořák  
Sinfonie Nr. 8 G-Dur op. 88

Friedrich Thiele - Violoncello  
Paweł Kapuła - Dirigent

Freitag, 20. März 2026  
Samstag, 21. März 2026  
20 Uhr, Großes Haus  
Konzerteinführung *Auftakt* jeweils um 19 Uhr  
Konzertteaser *Reingehört* am 20. März um 13 Uhr

Das Philharmonische Staatsorchester Mainz ist  
Mitglied im Orchester des Wandels e.V.



NACHWEISE  
Die Texte sind Originalbeiträge für dieses  
Programmheft von Elena Garcia Fernandez.

BILDER  
S. 2 Béla Bartók: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:B%C3%A9la\\_Bart%C3%B3k\\_1943.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:B%C3%A9la_Bart%C3%B3k_1943.jpg)  
S. 11 Johannes Brahms: <http://deacademic.com/dic.nsf/dewiki/703052>

PHILHARMONISCHES STAATS  
**ORCHESTER MAINZ**

IMPRESSUM

Spielzeit 2025/2026

Herausgeber  
Staatstheater Mainz  
[www.staatstheater-mainz.com](http://www.staatstheater-mainz.com)

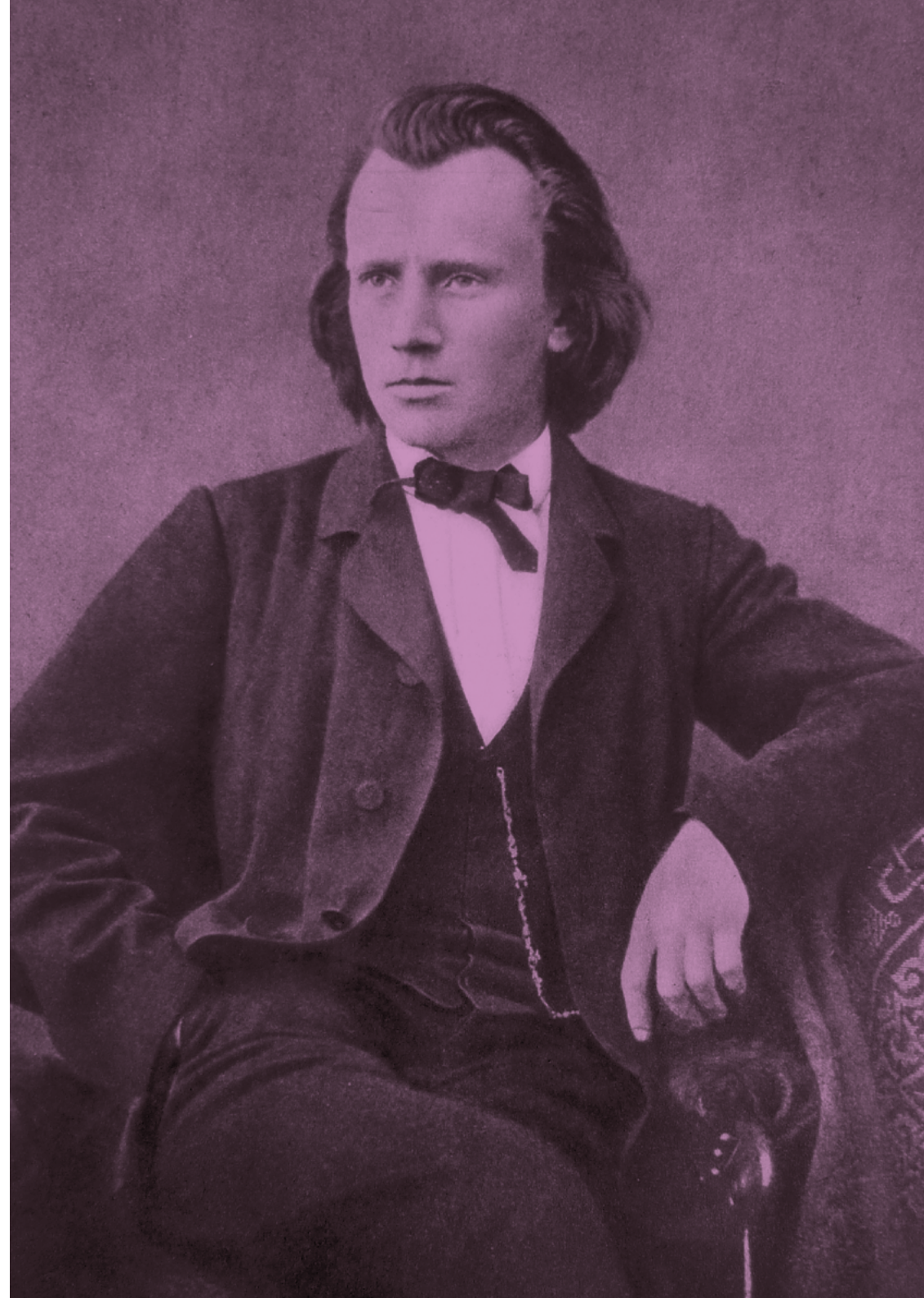
Intendant  
Markus Müller

Geschäftsführender Theaterdirektor  
Erik Raskopf

Redaktion  
Elena Garcia Fernandez

Druck  
Seltersdruck & Verlag Lehn GmbH &  
Co. KG, Selters

Visuelle Konzeption  
Neue Gestaltung, Berlin



Komm, Hoffnung, [...] erhell mein Ziel,  
sei's noch so fern,  
die Liebe, sie wird's erreichen!

Leonore in *Fidelio*



[www.staatstheater-  
mainz.com](http://www.staatstheater-mainz.com)