





Aaron Copland (1900-1990)  
*Fanfare for the Common Man*

Ludwig van Beethoven (1770-1827)  
Sinfonie Nr. 1 C-Dur op. 21

1. Adagio molto - Allegro con brio
2. Andante cantabile con moto
3. Menuetto. Allegro molto e vivace - Trio
4. Finale. Adagio - Allegro molto e vivace

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)  
*Exsultate, jubilate* KV 165 (158a)

Allegro [- Recitativo]  
Andante  
Allegro

Pause

Joan Tower (\* 1938)  
*Fanfare for the Uncommon Woman* Nr. 1

Sergej Rachmaninow (1873-1943)  
*Sinfonische Tänze* op. 45

1. Allegro
2. Andante con moto. Tempo di Valse
3. Lento assai - Tempo vivace

Gabriel Venzago - Dirigent  
Alexandra Samouilidou - Sopran

Philharmonisches Staatsorchester Mainz

12. und 13. September 2025, 20 Uhr  
Großes Haus

## TÖNENDE ERBAUUNG

Aaron Copland gilt heute als einer der wichtigsten Exponenten eines klassisch US-amerikanischen Stils – den es in dieser Form noch gar nicht gab, als Copland seine musikalische Laufbahn begann. Von seinem Studium bei Nadia Boulanger in Paris Anfang der 1920er Jahre kehrte Copland mit zahlreichen Einflüssen zurück, die eher der europäischen Avantgarde zuzurechnen waren. Nach ersten Erfolgen setzte in den 1930ern bei ihm eine ästhetische Wende ein, die ihn auf dem Weg zu einem US-amerikanischen Pendant zu den verschiedenen nationalen musikalischen Stilen zeigte, die er in Europa kennengelernt hatte – und Werke wie das Ballett *Appalachian Spring* oder die *Fanfare for the Common Man* waren es, die mit einer als genuin amerikanisch empfundenen, zugänglichen Klangsprache nicht nur seine größten Erfolge begründeten, sondern dem Komponisten einen festen Platz im Repertoire des 20. Jahrhunderts sicherten.

Für Copland, der als Sohn litauisch-jüdischer Eltern selbst erst US-Amerikaner erster Generation war, bedeutete der Kriegseintritt der USA im Dezember 1942 mit völliger Selbstverständlichkeit, dass auch er seinen Beitrag dazu leisten wollte, sein Heimatland in diesen Zeiten nach Kräften zu unterstützen. Der verheerende Angriff Japans auf Pearl Harbor traf die Vereinigten Staaten völlig überraschend; weder

militärisch noch wirtschaftlich war das Land auf einen Kriegseintritt vorbereitet. In einem ungeheuren gesellschaftlichen Kraftakt wurde die (Kriegs-)Industrie hochgefahren und die Bevölkerung auf schwere Zeiten eingeschworen. US-Vizepräsident Henry Wallace rief im Mai 1942 – wie der historische Zufall manchmal spielt, auf den Tag genau drei Jahre vor Kriegsende – in einer berühmt gewordenen Rede das „century of the common man“ aus: Statt wie andere Figuren des öffentlichen Lebens in den USA eine Zukunft zu beschwören, die maßgeblich von einer Dominanz ihres Landes ausging, malte Wallace eine Zukunft aus, die von weltweiter Wohlstandsvermehrung, Bildung und einem friedlichen, demokratischen Miteinander geprägt sein würde: „Keine Nation wird das gottgegebene Recht besitzen, andere Nationen auszubeuten.“

Als künstlerisches Zeichen, sich der Erbauung des Landes anzuschließen, trat Eugene Goossens, Chefdirigent des Cincinnati Symphony Orchestra von 1931 bis 1946, an eine Reihe von Komponisten mit der Bitte heran, für die Sinfoniekonzerte seines Orchesters eine knappe Eröffnungsfanfare zu schreiben. Insgesamt 18 Fanfaren, die verschiedenen Abteilungen des Militärs oder verbündeten Kriegsmächten gewidmet waren, kamen zwischen Oktober 1942 und April 1943 zur Aufführung. Copland entschied sich nach einigen Überlegungen für einen Titel, der Wallace' rasch zu

Ruhm gekommenen Ausdruck aufgriff und gleichzeitig Coplands musikalisches Idiom treffend charakterisierte. Die energisch-optimistische Fanfare wurde nicht nur bei ihrer Uraufführung im März 1943 gefeiert, sondern gewann auch außerhalb des Konzertsaals rasch einen festen Platz in der Kulturgeschichte der USA – als Hymne bei Sportveranstaltungen oder militärischen Anlässen sowie in der Pop- und Filmmusik ist Coplands *Fanfare for the Common Man* bis heute allgegenwärtig.

## UNWIDERSTEHLICHER AUFBRUCHSGEIST

Einlassungen über Beethovens Sinfonien beginnen nicht selten mit der alles überragenden Stellung, die Beethovens Gattungsbeiträge für nachfolgende Komponistengenerationen innehatten: Wie ein alles überragender Schatten legten sie sich über das lange 19. Jahrhundert, führten bei so manchem Komponisten zu erheblichen Zweifeln am eigenen Können angesichts der scheinbar unerreichbaren Vorgängerwerke und manchmal sogar zu einer (glücklicherweise in der Regel nur vorübergehenden) Lähmung der kompositorischen Aktivitäten in dieser Gattung. Doch allen Gigantenvergleichen zum Trotz gibt es nicht nur eine sehr fruchtbare Gattungsgeschichte der Sinfonie nach Beethoven, sondern es wird oft auch vernachlässigt, dass Beethoven

anfangs seine eigenen sinfonischen „Titanen“ Mozart und Haydn im Nacken hatte – zumindest in der Sichtweise der Zeitgenossen.

Mozart war bereits neun Jahre zuvor verstorben, Haydn hatte zwar noch neun Jahre Lebenszeit vor sich, aber sein sinfonisches Œuvre bereits abgeschlossen, als Beethoven in seinem ersten Akademiekonzert am 2. April 1800 im Hoftheater Wien (dem heutigen Burgtheater) seine 1. Sinfonie aus der Taufe hob. Wie es typisch für die Akademien war, bot der Abend ein umfangreiches Programm, in dem auch Werke von Mozart und Haydn zu hören waren. Für Beethoven nicht zuletzt wegen der großen öffentlichen Aufmerksamkeit wichtiger waren aber natürlich die (Ur-)Aufführungen seiner eigenen Werke: Als Komponist von Klavier- und Kammermusik hatte er bereits in Wien reüssiert, nun präsentierte er sich im Alter von 30 Jahren erstmals als Sinfoniker.

Bei Publikum und Presse traf Beethovens Sinfonie auf großen Zuspruch: „die interessanteste Akademie seit langer Zeit“, hieß es in einer Rezension; bei einer späteren Aufführung der 1. Sinfonie nannte ein Rezensent das Werk „eine herrliche Kunstschöpfung“. Beethovens sinfonischer Erstling lässt in vielen formalen Setzungen noch die Vorbilder Mozart und Haydn erkennen und findet doch von Beginn an zu einem dezidiert eigenen Tonfall, der an manchen Stellen schon durchschimmern lässt, zu welchen Neuerungen der

Komponist diese Gattung führen sollte. Der Eröffnungssatz hebt mit einer langsamen Einleitung an: kein ungewöhnliches kompositorisches Vorgehen, das dem Publikum zumal aus Haydns Sinfonien bestens vertraut war, aber Beethoven unterläuft die Hörerwartung in harmonischer Hinsicht. Beginnend mit einem Septakkord werden verschiedene Harmonien präsentiert, die Grundtonart C-Dur jedoch nicht wirklich etabliert, eher wie zufällig im Vorübergehen gestreift. Erst mit Beginn des munteren Allegro wird C-Dur als Tonart bekräftigt – nur um sie gleich wieder mit einem harmonischen Vexierspiel aus den Angeln zu heben, das sich ganz organisch aus der (für Beethoven so typischen) unpräzisen, stark rhythmisch geprägten motivisch-thematischen Struktur entwickelt. Ein sanglicher Nebensatz wird durch verschiedene Instrumentengruppen gereicht, bis nach der wiederholten Exposition ein unvermittelter A-Dur-Akkord sofort ankündigt, dass die Durchführung harmonisch auch entlegenere Regionen durchmessen wird. Eine energisch gesetzte Rückkehr zu C-Dur markiert den Beginn der Reprise, die mit einer (wiederum typisch Beethoven'schen) Bekräftigung der Grundtonart in einer strahlend ausladenden Schlussformel schließt.

An zweiter Stelle folgt nicht der für das zeitgenössische Publikum zu erwartende langsame Satz, sondern – folgt man Beethovens

Metronomzahl – ein menuettartiger Satz mit einem sanft schwingenden Thema im 3/8-Takt; der dritte Satz wiederum, obwohl Menuett überschrieben, fegt in rasantem Tempo über den Tanzcharakter älterer Menuettsätze wie ein Wirbelsturm hinweg. Hier blitzt schon der Scherzo-Gestus späterer Beethoven-Sinfonien durch, ebenso eine auf die Spitze getriebene thematische Ökonomie mit einem Gebilde im Trio, das im Prinzip nur aus Tonrepetitionen und begleitenden Girlanden besteht und dennoch nicht nach einem Stillstand in der musikalischen Entwicklung dieses Satzes klingt.

Der Finalsatz beginnt mit einer großen Eröffnungsgeste, die jedoch nicht sofort eingelöst wird: Zunächst wird sie von einer vorsichtig tastenden Tonfolge in den ersten Violinen beantwortet, die sich allmählich nach oben schraubt, um sich dann mit umso größerem Schwung in das quirlige Hauptthema zu entladen. Einen schwung- und humorvollen Ausklang schreibt Beethoven seinem sinfonischen Erstlingswerk ein – im Gestus an den fröhlichen Kehraus einer Haydn-Sinfonie erinnernd und doch mit jeder Note den Geist des neuen sinfonischen Jahrhunderts atmend, zu dem der Komponist mit diesem Werk das Tor aufstößt.

## HIMMLISCHES JAUCHZEN

„Ohne Reisen ist man wohl ein armseliges Geschöpf“, schrieb Wolfgang Amadeus Mozart seinem Vater Leopold im Herbst 1778 aus Paris. Schon in jüngsten Jahren hatte der Vater seinen Sohn mit Wunderkind-Status durch halb Europa geschickt, zum einen, um dem Knaben die bestmögliche Ausbildung zu ermöglichen und ihn mit möglichst vielen verschiedenen Einflüssen in Kontakt zu bringen, aber auch, um das Staunen der europäischen Kulturszene – die damals so gut wie ausschließlich über adlige oder kirchliche Arbeitgeber gesteuert wurde – in ein Anstellungsverhältnis oder zumindest Kompositionsaufträge zu verwandeln.

In dieser Hinsicht war Mozarts dritte und letzte Italienreise von Oktober 1772 bis März 1773 weniger ertragreich als erhofft. Wobei es schon fast als Erfolg gelten konnte, dass die Reise überhaupt stattfinden konnte: Das Bistum Salzburg hatte kurz zuvor sein Oberhaupt verloren und während der alte Bischof sich bis zu seinem Tod als großzügiger Förderer Mozarts hervorgetan und auch die Reisetätigkeit des ebenso jungen wie bereits berühmten Sohnes der Stadt nach Kräften unterstützt hatte, zeigte sich sein Nachfolger da deutlich sparsamer; zudem war die kurz zuvor von Mozart angetretene Stelle als Hofkapellmeister weder für ihn noch für seinen Vater wirklich zufriedenstellend.

Mit einer neuen Anstellung in Mailand oder weiteren großen Kompositionsaufträgen wurde diese Italienreise nicht belohnt. Wie immer nutzte Mozart aber die Gelegenheit, Werke für Sänger\*innen zu komponieren, denen er auf diesen Reisen begegnete. Den Sopran-kastraten Venanzio Rauzzini hatte Mozart bei der Uraufführung seines *Lucio Silla* im Dezember 1772 in Mailand erlebt und komponierte ihm kurz darauf die hochvirtuose Kantate *Exsultate, jubilate*. Die behändigen Koloraturen und die raschen Wechsel der stimmlichen Register in teils weit ausgreifenden Sprüngen waren den stimmlichen Mitteln des Mailänder „primo uomo“ auf den vokalen Leib geschneidert – und wäre nicht der Text, könnte *Exsultate, jubilate* genauso gut einer Mozart-Oper entstammen.

Der erste Allegro-Abschnitt (endend mit „psallant aethera cum me“), ein freundlich-zugewandter Aufruf, in den Jubel einzustimmen, geht in ein kurzes Rezitativ über, das die Überwindung eines furchteinflößenden Dunkels, einer nicht näher genannten Bedrohung als Anlass der sich Bahn brechenden Freude benennt. Ein zurückgenommener Mittelteil richtet sich an die Jungfrau Maria, die „Krone der Jungfrauen“, mit der zärtlich geäußerten Bitte um Frieden von äußerlichen Leidenschaften; den Abschluss bildet ein raumgreifend jubelndes Allegro, das den Lobpreis Gottes in jauchzende Koloraturen gießt.

## EXSULTATE, JUBILATE

Exsultate, jubilate,  
o vos animae beatae,  
dulcia cantica canendo,  
cantui vestro respondendo,  
psallant aethera cum me.

Fulget amica dies,  
iam fugere et nubila et procellae;  
exortus est justis  
inexpectata quies.  
Undique obscura regnabat nox;  
surgite tandem laeti,  
qui timuistis adhuc,  
et iucundi aurorae fortunatae

frondes dextera plena et lilia date.

Tu virginum corona,  
tu nobis pacem dona,  
tu consolare affectus,  
unde suspirat cor.

Alleluja.

Freut euch, jubelt,  
o ihr glücklichen Seelen,  
singt süße Lieder.  
Als Antwort auf eure Lieder  
sollen die Himmel Psalmen mit mir  
anstimmen.

Der freundliche Tag leuchtet,  
Wolken und Stürme fliehen bereits.  
Den Gerechten  
wird unerwartete Ruhe zuteil.  
Überall regierte die dunkle Nacht,  
erhebt euch nun voller Freude,  
die ihr bis jetzt fürchten mussetet,  
und überreicht der glücklichen  
Morgendämmerung  
freudig die Lilien aus euren Händen.

Du, Krone der Jungfrauen,  
gib du uns Frieden,  
stille du die Leidenschaften,  
die das Herz seufzen machen.

Alleluja.

## HÖRBARE SICHTBARKEIT

Die 1938 im Bundesstaat New York geborene Komponistin Joan Tower entstammt einer sehr musikalischen Familie, doch die Entscheidung, Komponistin zu werden, war keineswegs selbstverständlich: „Als ich aufwuchs, wusste ich nicht, dass es [lebende] Komponisten gibt [...] Bis ich 18 war, spielte ich ausschließlich Musik

toter, weißer, europäischer Männer.“ Towers Vater förderte ihr Talent nach Kräften und trug auch Sorge, dass sie weiterhin musikalisch ausgebildet wurde, als die Familie nach Bolivien übersiedelte, weil der Vater dort eine Anstellung gefunden hatte. Tower kehrte für ihr Musikstudium – u. a. an der Columbia University – in ihr Heimatland zurück und gründete 1969 das Da Capo Chamber Players Kammerorchester,

in dem sie als Pianistin wirkte, aber auch eigene Kompositionen zur Uraufführung brachte. Und obwohl sie ihr Kompositionsstudium im Jahr zuvor mit einem Dokortitel abgeschlossen hatte und ihre Werke immer häufiger und erfolgreich zur Aufführung kamen, wandelte sich Towers Selbstverständnis erst allmählich von „Pianistin, die auch komponiert“ zu „Komponistin“.

Die Jugendjahre in Südamerika prägten Towers Stil maßgeblich: „Manchmal drückte man mir ein Schlaginstrument in die Hand, Maracas oder Klanghölzer, und ich tanzte auch. Dadurch habe ich eine Liebe zum Rhythmus entwickelt, der später zur Basis meiner Musik wurde“, erinnert sich die Komponistin in einem Mitte der 1990er Jahre veröffentlichten Interview. Ihre Musik beschreibt Tower gut gelaunt selbstbewusst als „dramatisch, laut und vor allem sehr rhythmisch“. Sie möchte ihr Publikum direkt ansprechen, mit einer Musik, die nicht nur im Auditorium auf großen Zuspruch trifft: Als erste Frau überhaupt erhielt sie den renommierten Grawemeyer Award für Komposition und unter den vielen weiteren Auszeichnungen ragt der „Gold Baton“ der Vereinigung der amerikanischen Orchester heraus.

In den Vereinigten Staaten gilt Joan Tower als Grande Dame des klassischen Musikbetriebs. Und sie nutzt diese Stellung immer wieder, um darauf aufmerksam zu machen, dass gerade in den

Bereichen Komposition und Dirigieren Frauen – allen schon gemachten Fortschritten zum Trotz – massiv unterrepräsentiert sind. Ihr bekanntestes Werk weist darauf schon im Titel hin: Jede der insgesamt sechs zwischen 1987 und 2014 entstandenen *Fanfare for the Uncommon Woman* ist einer herausragenden Musikerin gewidmet; die erste, entstanden im Auftrag des Houston Symphony Orchestra, der Dirigentin Marin Alsop. Die augenzwinkernde Umdeutung von Coplands Titel lässt auch durchscheinen, dass – im Sinne von Simone de Beauvoirs Definition der Frau als „Anderes“ – die männliche Präsenz lange als der nicht näher bezeichnete „Normalfall“ galt, dessen Ausnahme Frauen (von anderen geschlechtlichen Identitäten ganz zu schweigen) waren.

Tower erweitert für ihre erste *Fanfare for the Uncommon Woman* das Copland-Instrumentarium um ein paar wenige Schlaginstrumente für eine energische Fanfare, die mühelos schafft, beides zu sein: große Kunst und wichtiger gesellschaftlicher Appell. Die Verbindung der Fanfaren von Copland und Tower ist in den USA übrigens so präsent, dass man bei einer Ausgabe der beliebten Quizsendung *Jeopardy!* mit dieser Information mehrere Hundert US-Dollar gewinnen konnte – was gleichzeitig zeigt, wie tief verankert das Wirken dieser beiden Künstler\*innen in der Gesellschaft ihres Heimatlandes ist.

## SPÄTE RÜCKSCHAU

Als Rachmaninow 1909 zum ersten Mal in die Vereinigten Staaten reiste, schienen die Sterne günstig zu stehen. Das 3. Klavierkonzert, das er dort zur umjubelten Uraufführung brachte, hatte er gerade noch rechtzeitig fertiggestellt und seine erste USA-Tournee wurde auch deshalb ein voller Erfolg, da ein Werk seinem Schöpfer schon vorausgeeilt war: Rachmaninows c-Moll-Präludium hatte die Herzen der amerikanischen Musikliebhaber\*innen noch vor der Jahrhundertwende erobert, als der Pianist Alexander Siloti es bei einer Konzerttournee im Programm hatte. Dieses Präludium wurde so beliebt, dass das Publikum bei Rachmaninows Konzerten statt „Zugabe“ nur noch die Tonart des Werkes skandierte, um eine Darbietung einzufordern.

Zum zweiten Mal kam Rachmaninow in die USA, nachdem er mit seiner Familie in den Nachwehen der Oktoberrevolution seine russische Heimat verlassen hatte. Sein Ruhm als Pianist ermöglichte ihm zwar, im Exil ein Auskommen für sich und seine Familie zu erzielen, doch nicht zuletzt die immens hohe Zahl an Konzertengagements führte ihn in eine kompositorische Krise, die erst mit der Übersiedlung in die Schweiz 1930 endete. Dort aber war ihm nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs keine dauerhafte Bleibe vergönnt, die Rückkehr nach

Russland unter Stalin ohnehin undenkbar – und so emigrierten die Rachmaninows erneut in die USA.

Wieder dominierten zahlreiche Konzerte und Aufnahmen Rachmaninows künstlerisches Leben, ein letztes Werk sollte in den USA aber noch entstehen: die *Sinfonischen Tänze* op. 45, komponiert 1940 auf Long Island. Vertrauten gegenüber äußerte Rachmaninow, dass die *Sinfonischen Tänze* wohl seine letzte Komposition bleiben würden. Er bietet nicht nur ein üppig groß besetztes Orchester auf, sondern lässt in seinem harmonisch irisierenden Spätstil, der das Düstere ebenso kennt wie die große romantisch ausholende Geste, auch sein Komponistenleben mit Zitaten aus früheren Werken Revue passieren.

Der Beginn des ersten Satzes erinnert, grundiert von einem unablässig fortschreitenden Achtelpuls, zunächst eher an einen Marsch als an einen Tanz. Eine herbe Folge von Staccato-Akkorden wird als erstes, ein mit markant rhythmisierten absteigenden Dreiklängen beginnendes Motiv als zweites Thema vorgestellt. Die hohe Wiedererkennbarkeit dieses zweiten Themas wird zu ausgedehnten Fortspinnungen genutzt, die immer wieder mit dem drängenden Achtelpuls unterlegt werden. Erst als dieser endgültig verklingt, wird Raum geöffnet für den lyrisch geprägten Mittelteil des Satzes, der geradezu exemplarisch Rachmaninows über ein ganzes Komponistenleben gereifte Fähigkeiten in der Instrumentationskunst

hörbar werden lässt. Oboe, Klarinette, schließlich (zum ersten Mal in Rachmaninows Werken) ein Altsaxofon leiten zu einem sehnd-elegischen Gestus über. Abgelöst werden die Bläser von einem typisch Rachmaninow'schen Thema: ein schwärmerisches Streichermotiv, das sich seiner großen Emotion hingebungsvoll überlässt und gleichzeitig für diejenigen Zeitgenossen ein geradezu beispielhaftes rotes Tuch war, die Rachmaninows immer im weitesten Sinne tonal gebundene, gelegentlich spätromantisch ausholende Tonsprache ablehnten – dabei hat die geradezu glühende Emotionalität dieses Themas eigentlich das Potenzial, noch dem überzeugtesten Avantgardisten ein leises Seufzen zu entlocken.

Eine etwas nassforschende Linie in der Bassklarinette setzt dem gefühlvollen Mittelteil ein unvermitteltes Ende und führt zurück zum Gestus des ersten Satzteils. Doch der lyrische Ausbruch bleibt nicht folgenlos: Aus dem allgemeinen Trubel schält sich eine weitgespannte Linie in den Streichern heraus, die den ruhigen Gestus des Mittelteils aufgreift und mit motivischen Fragmenten des Beginns kombiniert, und so den ersten der drei Tänze zu einem versöhnlichen Ausklang führt.

Der Walzerschwung, den der zweite Tanz qua Überschrift erwarten lässt, wird von Beginn an in Frage gestellt: Eine markante Blechbläserfanfare eröffnet den Tanz und drängt sich immer wieder zwischen die Walzerklänge, die zudem durch

stetige Taktwechsel subtil destabilisiert werden. Selbst als sich der Walzer mit einem sehnsuchtsvollen Thema, das zuerst im Englischhorn erklingt, allmählich durchzusetzen scheint, bleibt er auch in den intensiven Steigerungen wie verschattet – und tritt mit der finalen Klimax gar ganz in den Hintergrund, als hätte die vom Orchester heraufbeschworene Tanzfläche sich längst geleert.

Den letzten der drei Tänze leitet ein getragener Lento-Abschnitt ein, der trotz des langsamen Grundtempos mit scharf gesetzten Akzenten keine rechte Ruhe aufkommen lässt. Und so übernimmt bald schon ein rasches Allegro, das immer weiter vorwärts drängt und schließlich zu einem ersten musikalischen Höhepunkt mit so großer Schlusswirkung führt, dass der Tanz in einer erneuten Lento-Passage wie neu ansetzen muss. Aus schwirrenden Arabesken im Holz schält sich ein geheimnisvoll dunkler Gedanke in der Bassklarinette heraus, der bald von schwärmerischen Klängen abgelöst wird. Ein Oboenruf vollzieht die Rückkehr zum lebhaften Allegro; zunehmende Agitation breitet sich über den gesamten großen Orchesterapparat aus und führt diesmal tatsächlich zum Ende des letzten Tanzes – und gleichzeitig zum Schlusspunkt von Rachmaninows kompositorischem Œuvre.

GABRIEL VENZAGO  
Dirigent

Den neuen Mainzer Generalmusikdirektor Gabriel Venzago zeichnen unvergleichliches Engagement in künstlerischen und gesellschaftlichen Fragen sowie große Kreativität und Erfindungsreichtum aus. So machte er sich in vorherigen Positionen durch hochkarätige und fantasievolle Programmplanung, aber auch als glühender Fürsprecher und zugleich Erneuerer der Institutionen Konzert und Oper einen Namen.

Höhepunkte der Saison 2024/25 beinhalteten Engagements beim Luzerner Sinfonieorchester, Staatsorchester Rheinische Philharmonie Koblenz, Tiroler Sinfonieorchester und Orchester Theater Erfurt. Sie folgten auf Einladungen zum Aarhus Symphony Orchestra, Singapore Symphony Orchestra und den Bochumer Symphonikern. Daneben arbeitete Venzago mit den Münchner Philharmonikern, dem Mozarteumorchester Salzburg oder der NDR Radiophilharmonie Hannover zusammen.

Seit 2023 ist Gabriel Venzago Chefdirigent der Bodensee Philharmonie in Konstanz, wo er neue und vielfältige Konzertreihen ins Leben gerufen und u. a. die Gründung der „Jungen Bodensee Philharmonie“ initiiert hat.

Bis zum Ende der Spielzeit 2022/23 wirkte Gabriel Venzago als Erster Kapellmeister am Salzburger Landestheater, wo er mit

Neuproduktionen von Mozarts *Zauberflöte*, Bizets *Carmen*, experimentellen Theaterproduktionen und der Uraufführung der Oper *Cinderella* der Komponistin Alma Deutscher umfangreiche Opernerfahrung sammelte.

Große mediale Aufmerksamkeit erregte er außerdem mit seiner musikalischen Leitung der Oper *Zaide. Eine Flucht*, die einen integrativen Prozess mit jungen Geflüchteten beinhaltet.

Gabriel Venzago begann seine Karriere zunächst als Korrepetitor, Dirigent und Assistent von Generalmusikdirektor Florian Ziemer am Theater für Niedersachsen Hildesheim und wechselte dann als Kapellmeister an das Mecklenburgische Staatstheater Schwerin. Hier war er u. a. für die Neuinszenierung von *Neues vom Tage* von Paul Hindemith verantwortlich.

Der in Heidelberg geborene Dirigent studierte an der Hochschule für Musik und Theater in München und an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart. Bereits während des Studiums arbeitete er als Korrepetitor und musikalischer Assistent bei den Osterfestspielen Baden-Baden, erhielt ein Stipendium der Deutsche Bank Stiftung „Akademie Musiktheater heute“ und dirigierte seine ersten Opernaufführungen am Wilhelma Theater in Stuttgart. Seit 2017 wird er vom Dirigentenforum des Deutschen Musikrats im Programm „Maestros von morgen“ gefördert.

ALEXANDRA SAMOUILIDOU  
Sopran

Die griechische Koloratursopranistin nahm nach einer professionellen Tanzausbildung ein Gesangsstudium in ihrer Heimat auf, das sie an der Hochschule für Musik Mainz bei Frau Prof. Claudia Eder abschloss.

Sie ist Preisträgerin verschiedener Wettbewerbe, u. a. beim Meistersingerkurs-Wettbewerb in Neustadt an der Weinstraße (2009, 1. Preis und Publikumspreis) und beim Internationalen Wettbewerb der Kammeroper Schloss Rheinsberg (2010).

Im Konzertbereich arbeitete sie u. a. mit Paulus Christmann (2012/13 Händel, *Der Messias*, Brahms, *Ein Deutsches Requiem* – Alte Oper Frankfurt) und Michael Hofstetter (Eröffnungskonzert der Ludwigsburger Schlossfestspiele 2010) sowie mit dem Sinfonieorchester des Landkreises Kaiserslautern unter Alexander Mayer, der Deutschen Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz unter Peter Falk und den Thüringer Symphonikern Saalfeld-Rudolstadt unter Oliver Weder.

In der Saison 2013/14 wirkte sie unter der künstlerischen Leitung von Alexander Hülshoff bei der Mozartakademie der Villa Musica mit und im Juni 2014 bei dem Filmmusikkonzert *Die Passion der Jungfrau von Orleans* mit der Deutschen Staatsphilharmonie unter Frank Strobel.

Als Interpretin barocker Musik trat sie oft mit dem Neumeyer Consort in zahlreichen Konzerten, u. a. in Mainz, im Frankfurter Kaiser-saal, in Magdeburg (Telemann Sonntagsmusik) und in England (Norfolk Concerts) auf.

Seit 2015 ist sie Solistin im Mainzer Opernensemble und war u. a. als Olympia (*Hoffmanns Erzählungen*), Susanna (*Le nozze di Figaro*), Ninetta (*Die Liebe zu den drei Orangen*), Zerlina (*Don Giovanni*), Anne Trulove (*The Rake's Progress*), Musetta (*La Bohème*), Mabel (*Die Piraten von Penzance*), Sophie Scholl (*Die weiße Rose*) und Sophie (*Der Rosenkavalier*) zu erleben. Sie sang auch in zahlreichen zeitgenössischen Opern, darunter Nonos *Al gran sole carico d'amore*, Aperghis' *Avis de tempête*, Saariahos *Emilie* und Venables' *4.48 Psychose*.

Gastengagements führten sie zum ihrem Rollendebüt als Lulu nach Gießen, für die Uraufführung von Haas' *Bluthaus* zu den Schwetzingen SWR Festspielen sowie an die Deutsche Oper Berlin, das Theater Bonn, die Opéra de Monte-Carlo und zu den Ludwigsburger Festspielen.

In der aktuellen Spielzeit wird sie in Mainz als Königin der Nacht in *Die Zauberflöte* und Nannetta in *Falstaff* zu hören sein und die Titelpartie in *Das schlaue Füchlein* singen.

ANKÜNDIGUNG 2. SINFONIEKONZERT  
Fantastische Rituale

Mel Bonis  
*Le Songe de Cléopâtre* op. 180

Tan Dun  
*Fire Ritual*. Konzert für Violine und Orchester

Hector Berlioz  
*Symphonie fantastique* op. 14

Gabriel Venzago - Dirigent  
Eldbjørg Hemsing - Violine

Freitag, 24. Oktober 2025  
Samstag, 25. Oktober 2025  
20 Uhr, Großes Haus  
Konzerteinführung *Auftakt* jeweils um 19 Uhr

Neu ab dieser Spielzeit: Konzertteaser  
*Reingehört*  
Freitag, 24. Oktober 2025, 13 Uhr

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



NACHWEISE  
Die Texte sind Originalbeiträge für dieses  
Programmheft von Theresa Steinacker.

FOTOS  
S. 2 Aaron Copland [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/Aaron\\_Copland\\_in\\_1962.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/Aaron_Copland_in_1962.jpg)  
S. 15 Sergej Rachmaninow [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/Rachmaninoff\\_1900.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/Rachmaninoff_1900.jpg)

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  
Theresa Steinacker

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

Visuelle Konzeption  
Neue Gestaltung, Berlin



Den Fluss der Musik anzuhalten,  
schiene genauso wie das  
Anhalten der Zeit selbst:  
unglaublich und unvorstellbar.

Aaron Copland



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