



cpo

Carl Maria von Weber Complete Overtures

WDR Sinfonieorchester
Howard Griffiths

WDR

• THE COLOGNE
• BROADCASTS



Carl Maria von Weber (Bild von Caroline Bardua, 1821)

Carl Maria von Weber (1786–1826)

Complete Overtures

1	Der Beherrscher der Geister	5'14
2	Peter Schmoll	8'19
3	Abu Hassan	3'35
4	Oberon	8'49
5	Preciosa	7'53
6	Der Freischütz	9'04
7	Silvana	5'44
8	Euryanthe	7'58
9	Turandot	3'49
10	Jubelouvertüre	7'36

T.T.: 69'00

WDR Sinfonieorchester Köln
Howard Griffiths

Webers Ouvertüren – Summe des ganzen Werks

Carl Maria von Weber (1786–1826) Ouvertüren, seine [bis auf die *Jubel-Ouvertüre* WeV M.6] aus den verschiedenen Bühnenwerken stammenden Vorspiele, umfassen das gesamte Œuvre des Komponisten: sie schlagen einerseits einen Bogen über ein knapp 40-jähriges Künstlerleben (von den kompositorischen Anfängen des Jugendlichen um die Jahrhundertwende über die Werke der mittleren, durch seinen Lehrer Abbé Vogler geprägten, Schaffensperiode bis zum Personalstil des gereiften Meisters) und bilden andererseits, da deren Gestalt „als geistvoller und sinniger Index“ (*Wiener Allgemeine Theaterzeitung* 1821, S. 536) sich meist aus den jeweiligen Motiven der dazugehörigen Opern zusammensetzt, eine Art instrumentale Quintessenz seines musikdramatischen Schaffens.

Abgesehen von der Ouvertüre zu Webers *Waldmädchen* WeV C. 2 (1800), dessen in der Musikbibliothek des St. Petersburger Mariinski-Theaters lagernde Partitur bisher der allgemeinen internationalen Forschung entzogen wurde, sind auf der vorliegenden CD sämtliche zehn überlieferten Ouvertüren eingespielt.

Webers ältestes Bühnenwerk nach dem verschollenen *Die Macht der Liebe und des Weins* von 1799 und dem schon genannten *Waldmädchen* ist das Singspiel *Peter Schmall und seine Nachbarn* WeV C.3 (1801), welches auf einem zweiktätigen Libretto von Joseph Türk nach dem gleichnamigen Roman von Carl Gottlob Cramer (1798–99) beruht und vermutlich 1803 in Augsburg uraufgeführt wurde. Bereits in diesem Frühwerk, dem Webers ehemaliger Lehrer Michael Haydn in Salzburg das Lob „mannhaft und vollkommen nach den wahren Regeln des Kontrapunkts bearbeitet“ bescheinigte (*Gerbners Tonkünstlerlexikon* 1814, 4. Teil, Sp.

525), zeigt sich die Instrumentierung als wesentliches Ausdrucksmittel der Weberschen Tonsprache im Experimentieren mit ungewöhnlichen Klangkombinationen, z. B. zwei Blockflöten und zwei Bassethörnern in Nr. 14, und der besonderen Vorliebe für Bläser- und tiefe Streicher-Soli. Weber selbst verwarf das Werk allerdings bis auf die 1807 umgearbeitete Ouvertüre *Grande Ouverture à Plusieurs Instruments* WeV M.4, die im Werkverzeichnis von Friedrich Wilhelm Jähns (*Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichnis seiner sämtlichen Compositionen*, Berlin 1871) als JV 54 eingeordnet ist und als ein effektvolles Konzertstück, aber in Stil und Ausdruck noch ganz der Klassik verhaftet, die Zeiten überdauert hat.

Zu Webers nächstem Opernprojekt, dem *Rübezahl* WeV C.4 (1804/05), auf ein Libretto von Johann Gottlieb Rhode, sind nur wenige Nummern entstanden (spätere Pläne der Komplettierung mit Franz Carl Hiemer wurden nicht umgesetzt) und die 1811 umgearbeitete Ouvertüre *Der Beherrscher der Geister* WeV M.5, die Weber nach deren erfolgreicher Aufführung im königlichen Konzert in München als „das kraftvollste und klarste was ich geschrieben habe“ bezeichnete (Brief an G. Weber vom 15. November 1811). Tempo, Charme und kontrapunktische Gewandtheit machen die Umarbeitung in der Tat zu einem Glanzstück für Orchester, welches durch ein rasches Geigen thema, das mit drei langsameren Bläserthemen abwechselt, und einen eigenartigen Mittelteil (ein choralartig von Blech und Pauken vorgeleitetes Thema, von Weber scherzhaft „Artillerie-Park“ genannt) besticht. Webers Namensvetter Gottfried Weber beschrieb den Beginn der Ouvertüre folgendermaßen: „Die herkömmliche langsame Introduction verschmähend, kündigt der Componist gleich mit der imponierenden Gewalt des, hier durch sechs, in der Folge aber durch nicht weniger, als neun

Blechinstrumente gehobnen Orchesters, die höhere Kraft der Geisterwelt an: und erst nach einer, auf obige coordinirte, breite Rhythmen folgenden Fermate kommen mildere Geister an die Ordnung des Vortrags: Ein wortreicher Sprecher nimmt die Rede auf: und reisst bald den ganzen Geisterchor zum Einstimmen in analogen Formen mit sich fort.“ (*Allgemeine musikalische Zeitung* 1813, Sp. 625f.)

Bei der anfangs mit den Attributen *romantisch* und *heroisch-komisch* bezeichneten Weberischen Oper *Silvana* WeV C.5 handelt es sich um die Neubearbeitung von Steinsbergs Libretto *Das Waldmädchen* von 1800 durch den Stuttgarter Beamten und Theaterdichter Franz Carl Hiemer, zu deren Komposition sich Weber von seinem Freund, dem dort ansässigen Kapellmeister Franz Danzi anregen ließ. Ihre Entstehung erstreckte sich über einen längeren Zeitraum von Juli 1808 bis Februar 1810, die Uraufführung der Oper fand in Frankfurt/Main, am 16. September 1810 statt. In der Geschichte von der verborgenen lebenden vermeintlich stummen Waldbewohnerin, die durch Liebe wieder in ihre adelige Familie zurückgeführt wird, finden sich bereits Andeutungen auf die ritterliche Welt der *Euryanthe*; außerdem zeigt sich Webers Begabung für Naturschilderung mittels genialer Orchestrierung, die er im *Freischütz* dann perfektionierte. Weber taste sich im Sinne der Philosophie Schellings, für den Natur und Geist Bestandteile der sogenannten Weltseele waren, „vor zur romantischen Identifizierung von subjektiver Gemüthsmitte mit Naturserscheinung“ (John Warrack, C. M. v. Weber, Leipzig 1986, S. 97f.) Die Ouvertüre zur *Silvana*, die, wie ein Rezensent urtheilte, viel versprache „wiewohl sie mehr brillant als im großen Styl gehalten ist“ (*Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* Nr. 86, 1812), bildet eine Ausnahme in Webers Schaffen. Da sie vor den übrigen musikalischen Nummern komponiert wurde

(Weber überarbeitete einfach die ältere *Waldmädchen*-Vorlage), finden sich in ihr keine Themen aus der Oper, sondern werden umgekehrt motivische Bezüge in den einzelnen Nummern hergestellt.

Während der Aufführungsvorbereitungen zur *Silvana* entwickelte Weber bereits seine nächste Oper, deren Sujet aus dem 9. Bd. der „Erzählungen aus Tausendund-einer Nacht“ (*Les Mille et Une Nuits, Conte Arabes traduits en Français*) von 1712 von Antoine Galland stammte: die Geschichte von Abu el-Hasan dem Schalk oder dem erwachten Schläfer. Das wiederum von Hiemer verfertigte Libretto zum *Abu Hassan* WeV C.6 hatte Weber im März 1810 erhalten, mit der Ouvertüre (gewöhnlich das letzte Stück im Schaffensprozess) schloss er am 12. Januar 1811 die Komposition ab. Türkische Opern waren allseits beliebt und die Nähe zu Mozarts *Entführung aus dem Serail* ist kaum zu überhören. Mit großem Erfolg wurde Webers Einakter am 4. Juni 1811 an der Münchner Hofbühne aufgeführt, einzig seine Kürze ist dafür verantwortlich zu machen, dass er sich so wenig im allgemeinen Bühnenrepertoire verankert hat. Trotz türkischem Kolorit verwendete Weber exotische Effekte nur sparsam und setzte das dafür typische Schlagwerk, wie große und kleine Trommel sowie Triangel und Becken, sehr zurückhaltend ein. Das kurze Vorspiel, in dem sich alle Vorzüge des Werkes, eine lebhaft Melodik und eine, zugunsten von Tempo und leichten Gefühlsäußerungen, vergleichsweise einfache Harmonik, finden, war für die Zeitgenossen trotzdem ungewöhnlich, was folgende Kritik bestätigt: „Die Ouvertüre ist charakteristisch, mit türkischer Musik, nur zu oft durch gesuchte frappante Modulationen barock und zu reich an vielen Gedanken, von denen nur das Anfangsthema durchgeführt ist.“ (*Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* Nr. 92, 1813).

Bis zu den drei späteren Opern, mit denen Weber seinen Ruhm als romantischer Opernkomponist letzten Ende begründete, gingen nach dem erfolgversprechenden *Abu Hassan* zehn Jahre ins Land, wofür in der Weberschen Biographik verschiedene Ursachen verantwortlich gemacht wurden. Ob nun die existenziellen Unsicherheiten der Reisejahre 1810–13, die später zeitraubenden Dirigentenposten in Prag (1813–16) und Dresden ab 1817 oder schlichtweg der Mangel an guten Textbüchern die lange Pause begünstigten, sei dahingestellt, diese theoretische Lücke füllte Weber praktisch durch andere bedeutende Kompositionen wie z. B. seine Instrumentalkonzerte oder seine Kammermusik. An dieser Stelle als Zäsur einige Worte zu den drei Musikstücken der CD, die nicht in das Opern-Genre passen: die Ouvertüren aus den Schauspielmusiken *Turandot* WeV F.1 und *Preciosa* WeV F.22, die beide entsprechend ihrer inhaltlichen Thematik in musikalisch fremdländischer Couleur umgesetzt sind, sowie die zum 50. Regierungsjubiläum von König Friedrich August I. von Sachsen am 20. September 1818 komponierte *Jubel-Ouvertüre* WeV M.6.

Die Entstehung der Bühnenmusik zu Friedrich Schillers Schauspiel in fünf Akten *Turandot* fällt noch in Webers Stuttgarter Periode. Sie umfasst sechs Nummern und die Ouvertüre. Für diese überarbeitete Weber die bereits 1804 in Breslau geschriebene, heute verschollene, *Overtura chinesa*, die auf einer Melodie, der „air chinois“, aus Bd. 2 von J. J. Rousseaus *Dictionnaire de Musique* (1768) basiert. Weber selbst stand seiner Komposition der Ouvertüre eher kritisch gegenüber: „[...] Trommel und Pfeifen tragen die seltsame, bizarre Melodie vor, die dann, vom Orchester ergriffen, in verschiedenen Formen, Figuren und Modulationen festgehalten und ausgeführt wird. Gefälligen Eindruck kann es, ohne sich ganz an die Tendenz der Sache zu halten, nicht

hervorbringen, doch muß es als ein ehrenwert gedachtes Charakterstück anerkannt werden.“ (K. K. *privilegitre Prager Zeitung*, Nr. 119, 1816, S. 475).

Webers bedeutendere Bühnenmusik war die zu dem Schauspiel *Preciosa* des Goethe-Schülers Pius Alexander Wolff, einem von Weber bewunderten Schauspieler und Dramatiker. Dessen Schauspiel von 1811 nach *La Gitanilla* (*Novelas Exemplares*) von Cervantes (1613) war in der Prosa-Version bereits mehrfach mit diverser Musik versetzt worden, ein Jahrzehnt später beauftragte der Intendant der Kgl. Schauspiele, Carl Graf von Brühl, Weber damit, die neu hergestellte Fassung des Stückes musikalisch zu illustrieren. Innerhalb weniger Wochen (25. Mai bis 15. Juli 1820) widmete sich Weber diesem Wunsche und im Vorfeld seiner *Freischütz*-Premiere fand die Uraufführung auf der Kgl. Hofbühne am 14. März 1821 statt. In einem in der Staatsbibliothek Berlin überlieferten Briefentwurf vom 13. Juli 1820 umschrieb Weber dem Dichter die einzelnen von ihm komponierten Nummern, u. a.: „Die Ouvertüre beginnt mit einem die Spanische Nationalität bezeichnenden Sätze. Der Zigeuner Marsch nach einer ächten Melodie geformt, schließt sich ihm an, woraus sich ein feurig strömendes Allegro entwickelt, den frühlichen Sätz bezeichnend, und größtentheils Preziosens und Spaniens Eigenthümlichkeit vereind.“

Die *Jubel-Ouvertüre* zählt zu den Huldigungsmusiken, die der Hofbeamte Weber von Zeit zu Zeit den höfischen Festlichkeiten beisteuern musste, und ist ein in E-Dur gehaltenes, feierliches Adagio, welches in ein Presto überleitet und mit der Königshymne (besser bekannt als englische Nationalhymne *God save the king*) schließt.

„Er erforscht die Seele der einzelnen Instrumente und legt sie mit behutsamer Hand bloß. Sie offenbaren sich ihm und geben ihm mehr, als er gefordert hatte.

Auch bewahren seine kühnsten Klangkombinationen, wenn er absichtlich symphonisch wird, noch die individuelle Klangfarbe, die den einzelnen ursprünglich war, so wie Farben, die übereinander gemalt sind und sich nicht vermischen und in ihrer gegenseitigen Wirkung ihre Individualität eher noch verstärken als vernichten.“ Debussys Worte galten der Weberschen Instrumentation (Zitat nach Warrack s.o., S. 298), die sich in seiner erfolgreichsten Oper *Der Freischütz* WeV C.7 (UA am 18. Juni 1821) zu einer Meisterschaft entfaltet hatte und bei der die Instrumente, wie Warrack sinnt, „eine individuelle dramatische Ausdruckskraft“ gewinnen wie „lebendige Operngestalten mit eigener vielschichtiger Psychologie“. *Der Freischütz* auf ein Libretto des Dresdner Juristen und Liederkreis-Dichters Friedrich Kind ist neben Mozarts *Zauberflöte* eine der am häufigsten aufgeführten deutschen Opern, in zahlreiche Sprachen übersetzt, ihre Melodien wurden auf den Straßen geträllert – die *Freischütz*-Ouvertüre gehört wohl zu den meist gespielten Ouvertüren überhaupt. Sie schildert das Drama der Oper, den Kampf zwischen den guten und bösen Mächten, den Verlauf vom Fall in die Dunkelheit zum Aufstieg ins Licht in schönstem C-Dur: „Die Elemente erster Bedeutung, tief-einfachen Gefühls, schauerlicher Einwirkung, wilden Frevels, andächtiger Erhebung und siegender Klarheit, finden sich in der Ouvertüre ausgesprochen und lassen uns ahnen, welch’ wunderliches Wesen sich vor uns begeben und zum befriedigenden reinen Eindruck lösen soll. Die Introduktion im Grave, der sanfte Hörnersatz, die stürzenden und tremulierenden Saiten-Instrumente und die jubelnden Geigen-tutti, im glänzenden Schlußsatz, sind die Hauptpunkte aus denen sich jene Elemente entwickeln.“ (*Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* 1821, Nr. 77)

Nach dem sensationellen Erfolg des *Freischütz* ließen neue Aufträge von außerhalb nicht lange auf sich warten. Am 11. November 1821 erhielt Weber einen Brief des Intendanten des Wiener Kärntnertheaters Domenico Barbaia mit dem Auftrag einer Opernkomposition für die Spielzeit 1822/23. Er begann die Komposition dann erst im Mai 1822, die er im August 1823 vollendete. Die Ouvertüre zur *Euryanthe* WeV C.9 komponierte er allerdings erst vor Ort, lt. Tagebuch am

19. Oktober dieses Jahres. Obwohl die Uraufführung sechs Tage später eigentlich recht wohlwollend von der Kritik aufgenommen wurde, blieb die durchkomponierte Oper im Schatten ihres so erfolgreichen Vorgängers, was meist auf ihre komplizierte Handlung und das spröde Libretto der Theaterdichterin Helmina von Chezy zurückgeführt wird. Nachweisbar wurde das Textbuch mehrfach auf Vorschlag Webers hin umgearbeitet, was teilweise dessen Unverständlichkeit aber leider noch erhöhte. Die Harmonik der ganzen Oper beruht grundsätzlich auf dem Kontrast zwischen der einfachen Diatonik für die ritterliche Welt des Guten und einer hochentwickelten Chromatik für die Welt des Übernatürlichen und Bösen, wobei die Auflösung der Tonalität von Weber nicht bloß angedeutet, sondern weit vorangetrieben ist, was von der Fachwelt durchaus honoriert wurde und was sich spätere Komponisten u. a. Wagner zum Vorbild nahmen. Das Vorspiel in Es-Dur umschreibt nicht wie beim *Freischütz* das dramatische Geschehen, sondern nimmt zwei Themen aus Adorlars Partie: „Ich bau’ auf Gott und meine Euryanth“ und „O Seligkeit“ als erstes und zweites Thema, welches dann nach einem Einschub der Geistermusik fugentechnisch verarbeitet wird.

Die letzte der Weberschen Ouvertüren stammt aus seinem „Schwanengesang“, dem *Oberon* WeV C.10, der letzten Oper des allzu früh verstorbenen

Komponisten, die im Auftrag für das Covent Garden Theatre in London entstand und dort unter Webers Leitung am 12. April 1826, wenige Wochen vor seinem Tod, uraufgeführt wurde. Drei Tage vor der Uraufführung hatte Weber das Vorspiel komponiert zu seinem letzten Bühnenwerk, das auf einem (nach Wielands gleichnamigen Epos von 1780/85 verfertigten) Libretto des englischen Bühnenautors James Robinson Planché beruht und das sämtliche Opern-Ingredienzien Webers miteinander kombiniert: die Ritterwelt der *Silvana* und *Euryanthe*, den Orient aus *Abu Hassan* und das Übernatürliche eines *Rübezahl* und *Freischütz*. Dessen Anlage war einer anderen Konvention unterworfenen Bühnentradition geschuldet, an das sprachlastige *melodrama with songs* angelehnt, das durch häufigen Szenen- und Dekorationswechsel, hohen Personalaufwand und farbenprächtige Tableaus Revue-Charakter besitzt. Webers Kunstgriff bestand nun darin, mit einprägsam lebendiger Einfallskraft innerhalb weniger Takte die verschiedenen Welten in der Oper musikalisch identifizierbar zu machen, d. h. atmosphärische Stimmungsbilder zu schaffen, was ihm durch seine meisterhafte orchestrale Behandlung und mit Hilfe der systematischen Verwendung von Erinnerungsmotiven gelang, die natürlich auch in der Ouvertüre auftaucht. Manch einer der Zeitgenossen empfand diese Kunst „als Mittel zur Poetisierung der Komposition, zur Erstellung eines gedanklichen Zusammenhangs“, die Weber der *Opera comique* der Revolutionszeit abgesehen hatte und „auf operngeschichtlich bedeutsame Weise“ weiterentwickelte (*Handbuch zu Oper und Musikdrama*, S. 6), nicht maßvoll genug angewandt: „Sie steht mit der Oper in einem innigen Zusammenhange, wie alle Ouvertüren Webers; vielleicht aber ist er in der Häufung musikalischer Bedeutungen zu weit gegangen. Sie wirken mächtig, tief ergreifend, wenn sie selten, aber an der rechten Stelle erscheinen; sie enthalten ein

gewisses Element des Wunderbaren, ahnungsreiche Beziehung zwischen Tönen und Geschehnissen; sie können ganze Zeiträume aneinander rücken, ganze Reihen von Gemüthszuständen in wenig Augenblicken an uns vorüberführen. Aber eben darum darf man dieses Mittel nicht durch den zu häufigen Gebrauch abschwächen; Wunder die täglich geschehn, sind keine mehr in der Empfindung des Menschen; ein Geist, der oft erscheint, wird uns vertraut und bekannt.“ (*Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 1828, S. 456–458) Den Gebrauch von Bratschen und Celli über zwei Klarinetten im tiefsten Register in der Ouvertüre empfand auch Berlioz als „neuf et saisissant“ (*Grand Traité d'Instrumentation* 1843, S. 49).

Melodische Anregungen holte Weber sich aus Carsten Niebuhrs *Reisebeschreibungen nach Arabien* (1774) und aus dem *Essai sur la musique ancienne et moderne* von de Laborde (1780), woraus er auch die charakteristischen Züge der steigenden und fallenden Terz im berühmten Hornruf Oberons zu Beginn der Ouvertüre extrahierte. „Wenn das Horn ertönt, dann sehen und hören wir, als ob der Raum zerronnen sei; und alles wird ungemein klar und winzig, weil die ungeheure Entfernung diejenige unserer eigenen innersten Seele ist.“ (D. F. Tovey aus *Essays in Musical Analysis*, Zitat nach Warrack S. 460).

Solveig Schreiter

WDR Sinfonieorchester Köln

In den 65 Jahren seines Bestehens hat sich das WDR Sinfonieorchester als Orchester von Weltformat in und für Nordrhein-Westfalen etabliert. In Zusammenarbeit mit großen Dirigenten, Solisten und Komponisten und in regelmäßiger Partnerschaft mit den wichtigsten Konzerthäusern und Festivals prägt und repräsentiert das WDR Sinfonieorchester die Musiklandschaft im Sendegebiet des WDR in besonderer Weise. Darüber hinaus ist das WDR Sinfonieorchester Köln nicht nur regelmäßig auf internationalen Podien zu Gast, sondern macht im Hörfunk und Fernsehen des WDR große Klassik einem breiten Publikum zugänglich. Zudem leistet es mit vielfältigen Projekten im Bereich der Musikvermittlung einen wichtigen Beitrag zur kulturellen Bildung.

Herausragende Produktionen der Sinfonik des 19. Jahrhunderts entstanden unter der Leitung Gary Bertinis, der dem WDR Sinfonieorchester von 1983–1991 als Chefdirigent vorstand und das Orchester zu einem führenden Interpreten der Sinfonien Gustav Mahlers machte. Weiter geschärft wurde das Profil des WDR Sinfonieorchesters Köln durch die Zusammenarbeit mit Semyon Bychkov, der als Chefdirigent zwischen 1997 und 2010 zahlreiche preisgekrönte und hoch gelobte Produktionen mit Werken von Dmitrij Schostakowitsch, Richard Strauss, Sergej Rachmaninow, Giuseppe Verdi und Richard Wagner vorlegte. Erfolgreiche gemeinsame Tourneen in Europa, nach Amerika und Asien haben zu einer beträchtlichen Steigerung des internationalen Renommées des WDR Sinfonieorchesters beigetragen. Mit zahlreichen Uraufführungen von Auftragswerken des WDR sowie der Zusammenarbeit mit herausragenden Komponisten unserer Zeit hat das WDR Sinfonieorchester einen wichtigen Beitrag zur Musikgeschichte und zur Pflege der zeitgenössischen Musik geleistet. Luciano

Berio, Hans Werner Henze, Mauricio Kagel, Krzysztof Penderecki, Igor Strawinskij, Karlheinz Stockhausen und Bernd Alois Zimmermann gehören zu den Komponisten, die ihre Werke mit dem WDR Sinfonieorchester Köln aufführten. Darüber hinaus dokumentiert die große Anzahl ausgezeichnete Produktionen zeitgenössischer Musik den besonderen Rang des WDR Sinfonieorchesters. Seit Beginn der Saison 2010/2011 ist Jukka-Pekka Saraste Chefdirigent des WDR Sinfonieorchesters. Die gemeinsame Aufführung der 9. Sinfonie Gustav Mahlers in der Kölner Philharmonie im November 2009 wurde von der Presse als „Ankündigung einer großen Ära“ gefeiert. Dies bestätigen auch die Auszeichnungen durch die Deutsche Schallplattenkritik und die Zeitschrift Gramophone, die Dirigent und Orchester für die Veröffentlichung dieses Konzertes auf CD erhalten haben. Weitere gemeinsame CD-Veröffentlichungen mit Werken von Igor Strawinskij, Arnold Schönberg und Johannes Brahms sowie Einladungen zu bedeutenden Festivals und Konzerthäusern in Europa dokumentieren den künstlerischen Erfolg der Zusammenarbeit.

Howard Griffiths

Howard Griffiths wurde in England geboren und studierte am Royal College of Music in London. Seit 1981 lebt er in der Schweiz. Seit der Saison 2007/08 ist Howard Griffiths Generalmusikdirektor des Brandenburgischen Staatsorchesters und hat 2013 seinen Vertrag bereits zum dritten Mal bis 2018 verlängert.

Von 1996 bis 2006 war Howard Griffiths Künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Zürcher Kammerorchesters, dessen lange und ausgezeichnete Tradition er in jeder Beziehung erfolgreich weiter geführt hat. Dazu gehörten auch ausgedehnte Tourneen in Europa, den USA und China. Publikum und Presse haben auf diese Zusammenarbeit sowohl in der Schweiz wie auch im Ausland begeistert reagiert.

Howard Griffiths tritt weltweit als Gastdirigent mit vielen führenden Orchestern auf. Dazu gehören das Royal Philharmonic Orchestra London, das Orchestre National de France, das Tschaikowsky Sinfonieorchester des Moskauer Radios, das Israel Philharmonic Orchestra, das Orchestra of the Age of Enlightenment, die Warschauer Philharmonie, das Sinfonieorchester Basel, die London Mozart Players, das Orquesta Nacional de España sowie das WDR Sinfonieorchester und verschiedene andere Rundfunkorchester in Deutschland.

Howard Griffiths lässt sich neben den Dirigaten im Hauptrepertoire auch immer wieder für spezielle Projekte begeistern. Mit verschiedenen Orchestern zusammen entstanden erfolgreiche Crossover-Projekte etwa mit Giora Feidman, Roby Lakatos, Burhan Öcal oder Abdullah Ibrahim; mit grossem Erfolg dirigierte er mit dem ZKO die Original-Musik zu Filmen von Charles Chaplin live zur Film-Projektion auf Grossleinwand.

Ebenso begeistert setzt sich Howard Griffiths immer wieder mit der Musikförderung von Kindern und

Jugendlichen auseinander; so entstanden in Zusammenarbeit mit dem Brandenburgischen Staatsorchester Frankfurt bereits mehrere Education Projekte, im Jahr 2013 stand die Aufführung von Carl Orffs „Carmina Burana“ mit Schülern aus Frankfurt und Slubice auf dem Programm. Im Jahr 2012 erschien das Kinderbuch „Die Hexe und der Maestro“, welches von den Kritikern mit grosser Begeisterung aufgenommen und für verschiedene Preise nominiert wurde. Die englische Version erschien als „The Witch and the Maestro“ ein Jahr später.

Seine Tätigkeit bei der Orpheum Stiftung, deren künstlerischer Leiter er seit 2000 ist, sowie sein regelmässiges Engagement bei jungen Orchestern wie dem Bundesjugendorchester, dem Schweizer Jugendorchester zeugen von seinem grossen Engagement in der Unterstützung junger Musikerinnen und Musiker.

Rund 100 CD-Aufnahmen bei verschiedenen Labels (Warner, Universal, **cpo**, Sony, Koch u.a.) zeugen von Howard Griffiths' breitem künstlerischen Spektrum. Sie enthalten zum Beispiel Werke von zeitgenössischen schweizerischen und türkischen Komponisten sowie Ersteinstrumentalisten von wieder entdeckter Musik aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Seine Aufnahmen aller acht Sinfonien des Beethoven-Schülers Ferdinand Ries haben von der Kritik weltweit grosses Lob erhalten.

Howard Griffiths misziert mit zahlreichen renommierten Künstlerinnen und Künstlern, wie unter anderem mit Maurice André, Kathleen Battle, Joshua Bell, Rudolf Buchbinder, Augustin Dumay, Sir James Galway, Bruno Leonardo Gelber, Evelyn Glennie, Edita Gruberova, Mischa Malsky, Olli Mustonen, Güher und Süher Pekinel, Mikhail Pletnev, Julian Rachlin, Vadim Repin, Maria João Pires, Fazil Say, Gil Shaham und Thomas Zehetmair.

In der jährlichen „New Year's Honours List“, die Queen Elizabeth II jeweils zum Neujahrstag bekannt

gibt, wurde Howard Griffiths 2006 wegen seiner Verdienste um das Musikleben in der Schweiz zum „Member of the British Empire“ (MBE) ernannt.

Weber's overtures – The summation of a creative life

The overtures of Carl Maria von Weber (1786–1826) span his entire oeuvre. All but one of them, the *Jubil-Ouverture* (Jubilee overture, WeV M.6), stem from his various stage works: not only do they cover an artistic career lasting almost four decades – from his fledgling juvenile efforts at the turn of the century to his middle period under the influence of his teacher Abbé Vogler to the distinctive style of his mature mastery – they also form a sort of instrumental quintessence of his theatrical output, since most were compiled from the motifs of their respective operas to create what Vienna's *Allgemeine Theaterzeitung* called 'an ingenious and sensible index' (1821, p. 536).

Apart from the overture to *Waldmädchen* (The maid of the woods, WeV C.2) of 1800, whose score has been withheld from the world's scholars in the music library of the Mariinsky Theatre in St Petersburg, all ten of Weber's surviving overtures appear on the present CD.

Weber's earliest stage work, after the lost *Die Macht der Liebe und des Weins* (The power of love and wine, 1799) and the aforementioned *Waldmädchen*, is the singspiel *Peter Schmoll und seine Nachbarn* (Peter Schmoll and his neighbours, WeV C.3, 1801). It is based on a two-act libretto by Joseph Türk after the like-named novel by Carl Gottlob Cramer (1798–99) and probably received its première in Augsburg in 1803. Even this early work, which Weber's teacher at the time, the Salzburg composer Michael Haydn, praised as being 'valiantly and consummately fashioned in accordance with the true rules of counterpoint' (*Gerbners Tonkünstlerlexikon*, 1814, pt. 4, col. 525), reveals that orchestration was already a major expressive resource in his tonal idiom. Here Weber experiments with unusual

combinations of sound (such as two recorders and two basset horns in No. 14) and a special predilection for solos for wind instruments and low strings. Weber himself rejected the work, however, apart from the overture, which he revised in 1807 to create the *Grande Ouverture à Plusieurs Instruments* (WeV M.4). This work, listed in Friedrich Wilhelm Jähn's thematic catalogue as JV 54, has come down through the ages as an effective concert piece, though in style and expression it is still fully beholden to the classical period.

Few numbers survive from Weber's next operatic project, *Rübezahl* (WeV C.4, 1804–05), on a libretto by Johann Gottlieb Rhode (his later plans to complete it with Franz Carl Hiemer came to naught). Among those numbers is the overture, which he reworked in 1811 to create *Der Beherrscher der Geister* (The commander of the spirits, WeV M.5). Following its successful performance during a royal concert in Munich, he called this overture 'the strongest and most lucid thing I have ever written' (letter of 15 November 1811 to Gottfried Weber). Indeed, its tempo, charm and deft counterpoint make the reworked version an orchestral *tour de force*; it captivates the ear with its quick theme in the violins alternating with three slower themes in the winds, and its strange middle section, a hymnic theme stated by the brass and percussion (Weber jokingly called it an 'artillery park'). Here is how his namesake Gottfried Weber described the opening of the overture in the pages of the *Allgemeine musikalische Zeitung*: 'Dispensing with the conventional slow introduction, the composer immediately announces the higher powers of the Spirit-World with impressive strength in an orchestra ennobled with six brass instruments, and later with no fewer than nine. Only after a fermata, following broad rhythms coordinated with the opening, do milder spirits enter the recitation: a voluble speaker takes up the line

of argument and soon rouses the entire chorus of spirits to join the fray in analogous forms' (1813, cols. 625f.).

Weber's *Silvana* (WeV C.5), an opera initially given the generic attributes 'romantic' and 'herioco-comical', is a fresh reworking of Steinsberg's *Waldmädchen* libretto of 1800. The new version, by the Stuttgart civil servant and dramatist Franz Carl Hiemer, was set to music by Weber at the suggestion of his friend, the local conductor Franz Danzi. After a relatively long gestation from July 1808 to February 1810, the première took place in Frankfurt am Main on 16 September 1810. The plot, dealing with an allegedly mute maiden who lives in woodland seclusion and is restored to her noble family through love, already foreshadows the knightly world of *Euryanthe*. The score also reveals Weber's gifts for depicting nature with brilliant orchestration – a gift he would raise to a pinnacle of perfection in *Der Freischütz*. Following the philosophy of Schelling, who held that both nature and spirit formed parts of the so-called World-Soul, Weber was 'feeling his way towards the Romantic identification of personal mood and natural phenomena' (John Warrack, *Carl Maria von Weber*, Cambridge University Press, 21976, p. 82). The overture to *Silvana*, to quote a contemporary critic, 'promises a great deal although it is more brilliant than grand in style' (*Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*, no. 86, 1812). It forms an exception in Weber's output: as it was composed before the opera's other numbers (Weber simply reworked the earlier *Waldmädchen* material) it does not contain any themes from the opera itself. On the contrary, motivic ties to it were established *ex post facto* in the individual numbers.

While preparing the performance of *Silvana* Weber was already busily at work on his next opera, *Abu Hassan* (WeV C.6). It is based on a subject from volume

9 of Antoine Galland's *Les Mille et Une Nuits: Conte Arabes traduits en Français* (1712), namely, the 'Tale of Abu al-Hasan the Wag or The Sleeper Awakened'. The libretto, once again supplied by Hiemer, was in Weber's hands by March 1810, and he completed the score on 12 January 1811 with the overture, usually the last item in the creative process. Turkish operas were highly popular at the time, and the proximity to Mozart's *Abduction from the Seraglio* is plain to hear. Weber's one-act opera was performed to great effect at the Munich Court Opera on 4 June 1811; only its brevity explains why it has not found a firm place in the standard repertoire. Despite its Turkish tinge, Weber was sparing of exotic effects and exercised great restraint in his use of the percussion instruments typical of the genre: bass drum, side drum, triangle and cymbals. All the work's virtues are found in its brief prelude: lively melodies and comparatively simple harmonies in favour of tempo and easy expression of feeling. Weber's contemporaries, however, thought these virtues unusual, as witness the following review: 'The overture is characteristic, with music in the Turkish style, but too often baroque in its striking *recherché* modulations and too rich in ideas, of which only the opening theme is developed' (*Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*, no. 92, 1813).

After the promising *Abu Hassan*, ten years were to pass until Weber's three late operas ultimately established his fame as a composer of romantic opera. His biographers have advanced various explanations for this. Whether the financial insecurities of his years of travel (1810–13), his time-consuming conductor's duties in Prague (1813–16) and Dresden (from 1817) or simply the lack of a good libretto led to this long hiatus is a matter of conjecture. In any event he filled this putative blank space in practical terms by producing such other

major creations as his instrumental concertos and chamber music. At this point we can fill the hiatus with a few words on the three pieces on our CD that do not fit into the operatic genre: the overtures from the incidental music to *Turandot* (WeV F.1) and *Preciosa* (WeV F.22), both of which employ musical local colour in keeping with their subjects, and the *Jubilee Overture* (WeV M.6), honouring the 50th anniversary of the accession of King Frederick August I of Saxony on 20 September 1818. The incidental music to Friedrich Schiller's five-act play *Turandot*, consisting of six numbers and an overture, originated during Weber's Stuttgart period. For the overture he recast the lost *Overture chinesa* he had written for Breslau as early as 1804, a work based on an '*air chinois*' from volume 2 of J. J. Rousseau's *Dictionnaire de musique* (1768). Weber himself viewed the overture with a critical eye: 'Drums and fifes present this strange and bizarre melody, which is then seized by the orchestra and held fast and executed in various forms, figures and modulations. Though incapable of bringing forth a pleasing impression without devoting itself wholly to the propensities of its material, it deserves recognition as an honourably conceived character piece' (*K. K. privilegierte Prager Zeitung*, no. 119, 1816, p. 475).

A more important piece of incidental music was Weber's score for the play *Preciosa* by the Goethe pupil Pius Alexander Wolff, an actor and playwright much admired by the composer. Wolff's 1811 play *La Gitanilla*, after Cervantes's *Novelas Ejemplares* (1613), had already been set several times in its prose version; a decade later Carl Count von Brühl, director of the Royal Theatre, commissioned Weber to write illustrative music for the newly created verse version. Weber satisfied this request within a few weeks, from 25 May to 15 July 1820, and the first performance

duly took place in the Royal Theatre on 14 March 1821 just before the première of *Freischütz*. Writing to the poet in a draft letter of 13 July 1820, preserved in the Berlin Staatsbibliothek, he paraphrased the items in his score: 'The overture begins with a section that portrays the Spanish nationality. This is followed by the gypsy march, based on a genuine melody, which in turn gives rise to a fiery Allegro marking the joyful conclusion and, broadly speaking, uniting the characteristic features of Preziosa and Spain.'

The *Jubilee Overture* is one of the celebratory pieces that Weber, being a court employee, occasionally had to write for courtly festivities. It is a solemn and restrained Adagio in E major leading to a Presto and ending with the royal anthem, better known by its English title 'God save the king'.

'He scrutinizes the soul of each instrument and exposes it with a gentle hand. Deferential to his resources they yield him more than he appears to demand. Also, the most daring combinations of his orchestra, when he makes himself most deliberately symphonic, have in particular the tone quality preserved in its original quality; such as colours superimposed without mingling and the mutual reactions of which enhance rather than abolish their individuality' (W)

These words, penned by Debussy, apply to the orchestration that Weber employed with supreme mastery in his most successful opera, *Der Freischütz* (WeV C.7), premièred on 18 June 1821. Here the instruments, Warrack continues, have acquired 'independent, dramatic personalities' and function 'as if they were live operatic characters, each with a complex psychology all its own'. Based on a libretto by the Dresden lawyer and poet Friedrich Kind, *Der Freischütz* stands alongside Mozart's *Magic Flute* as one of the most frequently staged German operas, its

words translated into many languages and its melodies sung in the streets. Indeed, the *Freischütz Overture* is one of the most frequently performed overtures altogether. It depicts the action of the opera, the struggle between good and evil powers, the progress from the descent into darkness to the rise to light in a radiant C major. To quote the critic of the *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* (no. 77, 1821): 'The elements of serious import, plain but profound sentiment, nightmarish effect, wild sacrilege, devout exaltation and victorious clarity: all are vividly stated in the overture, foretelling that a wondrous thing shall appear before us and redeem itself in an impression of satisfying purity. The introductory Grave, the gentle writing for horns, the plunging tremolo strings and the jubilant violin tutti in the brilliant conclusion: these are the main items from which the above elements are developed.'

After the sensational success of *Der Freischütz*, new commissions from abroad were not long in the offing. On 11 November 1821 Weber received a letter from Domenico Barbaia, the director of Vienna's Kärntnerter Theatre, commissioning him to write an opera for the 1822–23 season. He did not begin work on the new score until May 1822, completing it in August 1823. According to an entry in his diary, the overture to *Euryanthe* (WeV C.9) was only composed on location on 19 October of that year. Although the première six days later was actually warmly received by the critics, the through-composed opera remained in the shadow of its successful predecessor, a fact usually explained by its complicated plot and the stilled libretto by the playwright Helmina von Chezy. It is known that the libretto was altered many times at Weber's suggestion, though this may only have made it even more incomprehensible. In principle, the harmony throughout the opera is based on the contrast between simple diatonicism for the knightly

world of Good and a highly developed chromaticism for the supernatural world of Evil. Weber's dissolution of tonality is not merely suggested but far advanced, a fact recognized by contemporary musicians and taken as a model by such later composers as Wagner. Unlike *Freischütz*, the prelude, in E-flat major, does not describe the dramatic events; instead, it takes two themes from Adorlar's role – 'Ich bau' auf Gott und meine Euryanth' and 'O Seligkeit' – as its first and second themes, which are then, following an interpolation of the spirit music, developed into a fugal texture.

The last of Weber's overtures stems from his 'swan song' *Oberon* (WeV C. 10), the composer's final opera. It was written to satisfy a commission from Covent Garden in London, where it was premièred under Weber's baton on 12 April 1826, just a few weeks before his untimely death. Three days before the première he had written the prelude to his final stage work, based on a libretto by the English playwright James Robinson Planché after Wieland's like-named verse epic of 1780–85. The opera unites all the ingredients of Weber's operatic art: the knightly worlds of *Silvana* and *Euryanthe*, the orientalisms of *Abu Hassan* and the supernatural of *Rübezahl* and *Der Freischütz*. In its design it followed a theatrical tradition subject to wholly different conventions: the heavily verbal 'melodrama with songs', with its frequent changes of scene and décor, large number of characters and colourful tableaux reminiscent of a revue. Weber's stratagem was to make the opera's contrasting worlds musically identifiable within the space of a few bars through his memorable and lively powers of invention, that is, by creating atmospheric mood-paintings. He succeeded in doing so with his masterly treatment of the orchestra and his systematic use of reminiscence motifs, which, naturally enough, also crop up in the overture. Weber had adopted

this technique from *opéra comique* during the Age of Revolution as 'a means of poeticising the composition, of creating intellectual contexts', and further developed it 'in a manner of great importance to the history of opera' (*Handbuch zu Oper und Musikdrama*, p. 6). But to many contemporary observers his use of it was immoderate: 'Like all of Weber's overtures, it stands in close relation to the opera, but perhaps he has gone too far in the accumulation of musical references. They sound powerful and deeply moving when used rarely, but at the right place; they harbour a certain element of the wondrous and portentous bond between notes and destinies; they can bring together entire periods of time and make entire series of moods and feelings pass by in a few moments. But for this very reason they must not be diluted by frequent employment; miracles which happen every day are no longer felt as such in the human breast, and a spirit who appears too often becomes familiar and commonplace' [*Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, 1828, pp. 456–58]. The overture's combination of violas and cellos above two clarinets in the chalumeau register was, according to Berlioz, 'novel and arresting' (*Grand traité d'Instrumentation*, 1842, p. 49).

Weber also drew melodic inspiration from Carsten Niebuhr's Arabian travelogue, *Reisebeschreibungen nach Arabien* (1774), and de Laborde's *Essai sur la musique ancienne et moderne* (1780). From the latter he extracted the characteristic features of the rising and falling 3rd in Oberon's famous horn call at the opening of the overture. When the horn sounds, writes D. F. Tovey in his *Essays in Musical Analysis* (London, 1981, p. 560), 'we see and hear as if space were annihilated; and everything becomes exquisitely clear and tiny, because its immense remoteness is that of our own inmost soul'.

Solveig Schreier

Translated by J. Bradford Robinson

WDR Symphony Orchestra of Cologne

During the more than sixty years of its existence the WDR Symphony Orchestra of Cologne has established itself as one of Europe's most important radio orchestras. The special trademark of the WDR Symphony Orchestra is its stylistic diversity.

With Gary Bertini, who served as the orchestra's principal conductor during 1983–91, the WDR Symphony Orchestra of Cologne was involved in outstanding productions of the symphonic music of the nineteenth century and advanced to the status of a leading interpreter of the symphonies of Gustav Mahler. The profile of the WDR Symphony Orchestra was further sharpened during its work with Semyon Bychkov, who held the post of principal conductor during 1997–2010 and presented numerous prizewinning and highly acclaimed productions featuring works by Dimitri Shostakovich, Richard Strauss, Sergei Rachmaninov, Giuseppe Verdi, and Richard Wagner. Successful tours with Bychkov in Europe, America, and Asia contributed to a considerable broadening of the international renown of the WDR Symphony Orchestra.

The WDR Symphony Orchestra of Cologne has made an important contribution to music history and to the performance of contemporary music with its numerous premieres of works commissioned by the WDR as well as with its collaboration with outstanding composers of our times. Luciano Berio, Hans Werner Henze, Mauricio Kagel, Krzysztof Penderecki, Igor Stravinsky, Karlheinz Stockhausen, and Bernd Alois Zimmermann are among the composers who have performed their works with the WDR Symphony Orchestra. Moreover, the orchestra's special rank is documented by its large number of outstanding productions of contemporary music.

The WDR Symphony Orchestra of Cologne's expertise in the field of historically informed performance practice of works of the baroque and classical periods has led to regular cooperation with conductors such as Ton Koopman, Christopher Hogwood, and Reinhard Goebel.

Since the 2010/11 season Jukka-Pekka Saraste has been the principal conductor of the WDR Symphony Orchestra of Cologne. The orchestra and its new conductor already look back on many years of successful work together. The orchestra's performance of Gustav Mahler's Ninth Symphony with Saraste at Cologne's Philharmonic Hall in 2009 was celebrated by the press as the »proclamation of a great era« and has already been released on CD.

Howard Griffiths

Howard Griffiths was born in England and studied at the Royal College of Music in London. He has lived in Switzerland since 1981. Howard Griffiths was the Artistic Director of the Zurich Chamber Orchestra for ten years and has appeared as a guest conductor with many leading orchestras all over the world. These include the Royal Philharmonic Orchestra London, the Orchestre National de France, Radio Moscow's Tchaikovsky Symphony Orchestra, the Israel Philharmonic Orchestra, the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Warsaw Philharmonic, the Basle Symphony Orchestra, the London Mozart Players, the Orquesta Nacional de España, various radio orchestras in Germany (NDR, SWR and WDR), the Polish Chamber Orchestra, as well as the English Chamber Orchestra and the Northern Sinfonia.

Howard Griffiths was Artistic Director and Principal Conductor of the Zurich Chamber Orchestra from 1996 to 2006, and successfully continued its long tradition of excellence in every respect. His work with the orchestra also involved extended tours of Europe, the United States and China, which were enthusiastically received by audiences and critics alike, both in Switzerland and abroad.

Since the season 2007/08 he is Artistic Director of the Brandenburg Staatsorchester. His first concert of the season met with critical acclaim, and Howard Griffiths immediately made it clear which journey he would be embarking on with the Staatsorchester: a journey to lightness, ease and transparency. [...] Quite apart from all the emotional intensity and expressive simplicity, nuances and thematic developments that would otherwise have been submerged in the smooth sea of notes suddenly became audible. That makes us curious to hear more of Griffiths' revelatory performances of the

repertoire. [MOZ]. He renewed the contract in 2013 until 2018.

Howard Griffiths is also committed to regular performances of contemporary music. Examples include his direction of the Collegium Novum Zurich at the Swiss première performance of Hans Werner Henze's *Requiem* in the presence of the composer and his close collaboration with composers such as Sofia Gubaidulina, George Crumb, Arvo Pärt and Mauricio Kagel.

Howard Griffiths is always receptive to new, unconventional projects. Together with the Basle Symphony Orchestra, for example, he conducted Gustav Mahler's Eighth Symphony – the “Symphony of the Thousand” – with more than one thousand performers. With the Zurich Chamber Orchestra (ZKO), Howard Griffiths realised successful crossover projects, such as with Giora Feidman, Roby Lakatos, Burhan Ocal or Abdullah Ibrahim. Howard Griffiths also enjoyed great success with the ZKO conducting the original music for films by Charles Chaplin, which accompanied the films projected onto the big screen.

About 100 CD recordings with various labels (including Warner, Universal, **cpo**, Sony and Koch) bear witness to Howard Griffiths' broad artistic range. These recordings include works by contemporary Swiss and Turkish composers as well as première recordings of rediscovered music dating from the 18th and 19th centuries. Howard Griffiths' recordings of all the eight symphonies by Beethoven's pupil Ferdinand Ries met with worldwide critical acclaim. Readers of the British magazine *Classic CD* voted 'recording of works by Gerald Finzi "Classical CD of the Year" in this category.

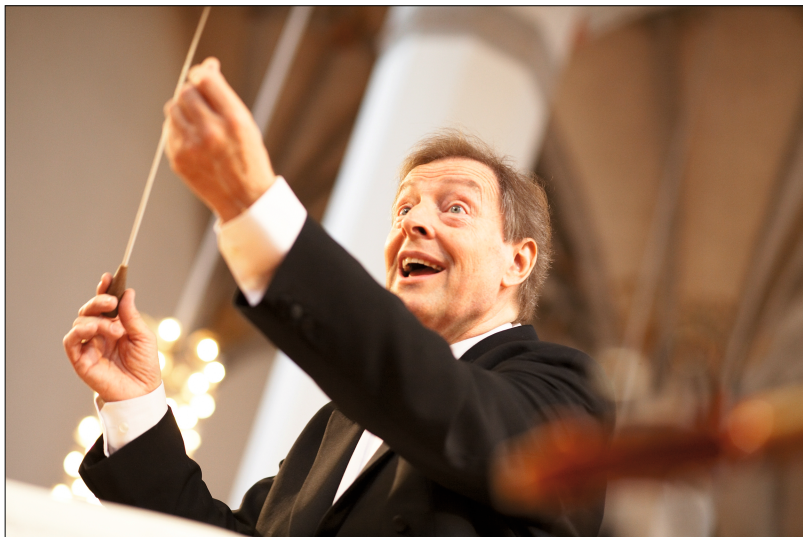
Howard Griffiths performs with numerous renowned artists, including Maurice André, Kathleen Battle, Joshua Bell, Rudolf Buchbinder, Augustin Dumay, Sir James Galway, Bruno Leonardo Gelber, Evelyn Glennie, Edita

Gruberova, Mischa Maisky, Olli Mustonen, Güher and Süher Pekinel, Mikhail Pletnev, Julian Rachlin, Vadim Repin, Maria João Pires, Fazıl Say, Gil Shaham and Thomas Zehetmair. Apart from his collaboration with renowned soloists and orchestras, Howard Griffiths is also extremely committed to supporting and promoting young musicians. This is reflected in his work for the Orpheum Foundation for the Advancement of Young Soloists, of which he has been Artistic Director since 2000.

In the annual New Year's Honours List, which is announced on New Year's Day by Queen Elizabeth II, Howard Griffiths was appointed a Member of the British Empire (MBE) in recognition of his services to musical life in Switzerland.



Howard Griffiths



Howard Griffiths

cpo 777 831-2