

**STAATSKAPELLE
BERLIN
1570**

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

**ABONNEMENT-
KONZERT
V**

**MANFRED
HONECK**

DIRIGENT

**LANG
LANG**

KLAVIER

STAATSKAPELLE BERLIN

Mo 11. März 2024 19.00

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

Di 12. März 2024 20.00

PHILHARMONIE

PROGRAMM

Antonín Dvořák (1841–1904) OUVERTÜRE »KARNEVAL« OP. 92

Camille Saint-Saëns (1835–1921) KLAVIERKONZERT NR. 2 G-MOLL OP. 22

I. Andante sostenuto

II. Allegro scherzando

III. Presto

PAUSE

Antonín Dvořák SINFONIE NR. 9 E-MOLL OP. 95

»AUS DER NEUEN WELT«

I. Adagio – Allegro molto

II. Largo

III. Scherzo, molto vivace

IV. Allegro con fuoco

Konzerteinführung jeweils 45 Minuten vor Beginn

»
ES HAT MIR
DEN ANSCHEIN, DASS DER
AMERIKANISCHE BODEN
AUF MICH SEGENSREICH
WIRKEN WIRD,
UND FAST MÖCHTE
ICH SAGEN,
DASS SCHON IN DIESER
NEUEN SYMPHONIE
ETWAS DERARTIGES
ZU HÖREN IST.

«

Antonín Dvořák
während seiner Arbeit an der 9. Sinfonie

EINE NEUE WELT

TEXT VON Rebecca Graitl

Der Durchbruch in der Karriere von Antonín Dvořák kam 1878 mit der Veröffentlichung seiner »Slawischen Tänze«: Innerhalb kürzester Zeit wurde der 37-jährige Komponist weit über die Grenzen seiner Heimat hinweg berühmt. Ganz Europa interessierte sich auf einmal für Dvořák, der als Sohn eines Gastwirts und Metzgers in einem kleinen böhmischen Dorf aufgewachsen war. Bald folgten zahlreiche Kompositionsaufträge und Einladungen zu Konzertreisen, die ihn mehrmals nach London sowie nach Moskau und Sankt Petersburg führten. Nachdem er 1890 die Ehrendoktorwürde der University of Cambridge erhalten hatte, zeichnete ihn die Prager Karlsuniversität 1891 mit der gleichen Ehrung aus. Im selben Jahr erhielt er das Angebot, als künstlerischer Direktor an das National Conservatory of Music nach New York zu übersiedeln. Nach längeren Verhandlungen entschloss sich Dvořák schließlich, den Vertrag anzunehmen und für die nächsten Jahre in den USA zu wirken. Doch vor der Abreise verabschiedete er sich am 28. April 1892 mit einem Konzert im Rudolfinum von seinem Prager Publikum. Der Komponist stand dabei nicht nur selbst am Dirigentenpult, auf dem Programm fand sich auch die Uraufführung eines neuen Werkes von ihm: Ein Zyklus dreier Konzertouvertüren mit dem Titel »Natur, Leben und Liebe«.

Allerdings hatte der Komponist bereits während der Entstehungsphase in einem Briefwechsel mit seinem Verleger Fritz Simrock darauf hingewiesen, dass die Ouvertüren »jede auch für sich gespielt werden« könnten. Als Ende 1893 über die Drucklegung der Kompositionen verhandelt wurde, war Dvořák einverstanden, jede der Ouvertüre mit einer eige-

nen Opuszahl zu veröffentlichen – für den Verleger sicherlich die ökonomischere Variante. In diesem Zuge änderte der Komponist die Einzeltitel zu »In der Natur«, »Karneval« und »Othello«. Auch wenn den Overtüren kein ausformuliertes Programm zugrunde liegt, so lassen sich aus der Betitelung und der Komposition – Dvořák verknüpfte die drei Stücke musikalisch-thematisch – doch einige Rückschlüsse ziehen: Thematisiert die erste Overtüre das Glück des Menschen in der Natur, handelt »Karneval« von der Lebensfreude in einem gesellschaftlichen Zusammenhang. »Othello« schließlich widmet sich der brutalen, destruktiven Seite der menschlichen Natur. Nur noch selten werden die drei Overtüren gemeinsam als Zyklus aufgeführt; das populärste der Werke ist bis heute die Overtüre Op. 92, »Karneval«.

Karneval, das Fest der Entgrenzung und Verkleidung: eine kurzzeitige Verkehrung der Welt und ihrer Hierarchien. Im böhmischen Karneval feiert man vor allem das Ende des Winters und das sich erneuernde Leben im Frühling. Die Atmosphäre eines lebensfrohen Getümmels wird ab dem ersten Takt von Dvořáks Overtüre greifbar: Das energiegeladene Hauptthema in A-Dur wird unmittelbar vorgestellt – der tänzerische Rhythmus trägt dazu bei, dass sich die Musik wie ein wirbelnder Sog entfaltet. Im Tutti des groß besetzten Orchesters finden sich auch Tamburin, Triangel und Becken, die die Atmosphäre eines Volksfestes heraufbeschwören. Der wilde Trubel wird unterbrochen durch das sehnsüchtig schwelgerische Seitenthema in den Streichern. Statt der Durchführung fügt Dvořák nun ein Intermezzo ein, das thematisch an die Overtüre »In der Natur« anknüpft: Die Klarinette greift deren Naturmotiv auf, das sich an der Kuckucksterz orientiert. Der Kontrast zum stürmischen Anfang könnte hier kaum größer sein. Die ruhig fließende Musik wirkt fast entrückt, die pastorale Stimmung wird durch den Einsatz von Englischhorn und Flöte noch verstärkt. Doch die Rückbesinnung auf die Natur ist nur

Antonín Dvořák OUVERTÜRE »KARNEVAL« OP. 92

ENTSTEHUNG Juli bis September 1891

URAUFFÜHRUNG 28. April 1892 in Prag

Dirigent: Antonín Dvořák

Orchester des Prager Nationaltheaters

BESETZUNG 2 Flöten, Piccolo, 2 Oboen, Englischhorn,

2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten,

3 Posaunen, Tuba, Pauken, Triangel, Becken,

Tamburin, Harfe, Streicher

von kurzer Dauer, der Rhythmus des Tamburins schleicht sich schon bald hinein und leitet erneut über in das bunte, aufgedrehte Treiben der Durchführung. Nach der Reprise setzt eine rasante und pompöse Coda ein, die die Zuhörenden mit einem Gefühl zwischen Taumel und Überwältigung aus dem Karnevalsrausch entlässt.

Die drei Konzertouvertüren, mit denen er sich von Tschechien verabschiedet hatte, begleiteten Dvořák auch in die neue Wahlheimat: Bei seinem Antrittskonzert im Oktober 1892 in der New Yorker Carnegie Hall setzte der Komponist neben der Uraufführung seines »Te Deum« den Zyklus »Natur, Leben und Liebe« erneut auf das Konzertprogramm. Vor Beginn des Konzerts hielt der Musikmäzen Thomas Wentworth Higginson eine Rede: »Zwei Neue Welten – Die Neue Welt des Kolumbus und die Neue Welt der Musik«. Darin brachte er seine Hoffnung zum Ausdruck, dass Antonín Dvořák die Entwicklung der amerikanischen Kunstmusik voranbringen möge.

Jeannette Thurber, die ein Musikstudium in Paris absolviert hatte, gründete 1885 das National Conservatory of Music in New York mit der Absicht, ein Konservatorium nach europäischem Vorbild zu errichten. Bei der Suche nach einer herausragenden Musikerpersönlichkeit, die der Institution vorstehen sollte, interessierte sie sich zunächst für Jean Sibelius. Schließlich fiel ihre Wahl auf Antonín Dvořák, der sich jedoch anfangs nicht durchringen konnte, seine Heimat für mehrere Jahre zu verlassen. Überzeugen ließ er sich von der lukrativen Gage, die ihm die wohlhabende Mäzenin Thurber anbot. Für ihn und seine Familie bedeutete das Angebot eine langfristige finanzielle Unabhängigkeit. Dvořák war sich bewusst, dass seine Anstellung in New York nicht nur die Direktion des National Conservatory of Music und die Professur für Komposition umfasste. Bereits zu Beginn seines Aufenthalts schrieb er in die Heimat: »Die Amerikaner erwarten große Dinge von mir, vor allem soll ich ihnen den Weg in das Reich der neuen, selbständigen Kunst weisen, kurz, eine nationale Musik schaffen!«

Die kulturelle Bedeutung einer »nationalen Musik« war dem Böhmen Dvořák natürlich vertraut; schließlich lebte er in einer Zeit, in der sich die tschechische Nationalbewegung formierte und für die Gleichberechtigung der tschechischsprachigen Bevölkerung im Habsburgerreich kämpfte. Die Stärkung des nationalen Bewusstseins drückte sich auch in der Kultur aus: So wurde das neugebaute Nationaltheater in Prag zu einem nationalen Symbol, und besonders die Musik wurde als identitätsstiftend wahrgenommen. In den USA allerdings war die Frage nach einer nationalen Identität angesichts der heterogenen Bevölkerungsgruppen hochkomplex. Die verschiedenen Generationen von Einwander:innen aus Europa waren oft noch stark mit der Kultur ihrer Herkunftsländer verbunden. Doch nicht nur unterschiedliche kulturelle Hintergründe, auch soziale Spannungen trennten die Bevölkerungsgruppen am Ende des 19. Jahrhunderts:

Antonín Dvořák SINFONIE NR. 9 E-MOLL OP. 95
»AUS DER NEUEN WELT«

ENTSTEHUNG Januar bis Mai 1893
URAUFFÜHRUNG 16. Dezember 1893 in New York
Dirigent: Anton Seidl
New Yorker Philharmoniker

BESETZUNG 2 Flöten (2. auch Piccoloflöte),
2 Oboen (2. auch Englischhorn), 2 Klarinetten, 2 Fagotte,
4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken,
Triangel, Becken, Streicher

Die indigene Bevölkerung war durch Vertreibung, eingeschleppte Krankheiten und Kriege stark dezimiert und lebte fast ausschließlich in Reservaten, während die formale Befreiung der afroamerikanischen Bevölkerung aus der Sklaverei in den Südstaaten erst 1865 erfolgt war. Jeannette Thurber legte allerdings Wert darauf, besonders begabten Musiker:innen unabhängig von Geschlecht, Hautfarbe oder finanziellen Möglichkeiten eine Ausbildung in ihrem National Conservatory zu ermöglichen. So studierten hier auch einige Afroamerikaner, darunter Harry T. Burleigh, der Dvořáks Assistent wurde.

So wie Dvořák bei vielen seiner Kompositionen Elemente der böhmischen und mährischen Volksmusik aufgriff, so bemühte er sich nun, eine ursprüngliche amerikanische Musik zu erkunden. Diese meinte er in der Musik der afroamerikanischen und indigenen Bevölkerung zu finden. Besonders angetan war er von den Spirituals und

den Plantagenliedern, die ihm Harry T. Burleigh vorsang. In einem Zeitungsinterview im Mai 1893 erklärte Dvořák: »Diese schönen und mannigfaltigen Themen sind ein Produkt dieses Bodens, sind amerikanisch [...] Es sind die Volkslieder Amerikas, und eure Komponisten müssen sich ihnen zuwenden. [...] Alle großen Musiker haben aus den Liedern des einfachen Volkes geschöpft.« Seine Beschäftigung mit indigenen Melodien bestand im Wesentlichen aus dem Studium von Transkriptionen.

Mit der Arbeit an seiner 9. Sinfonie begann Dvořák schließlich im Januar 1893. Am 18. April teilte er seinem Freund Antonín Rus in einem Brief mit: »Jetzt beende ich soeben die neue Sinfonie e-Moll und freue mich sehr, dass sie wieder anders wird als die früheren. Sie wird vielleicht ein wenig amerikanisch!!!« Den Beinamen »Aus der Neuen Welt« erhielt die Sinfonie erst einige Monate später; der Komponist ergänzte ihn, kurz bevor er die Partitur an Anton Seidl, den Dirigenten der Uraufführung, schickte. »Wer eine ›Spürnase‹ hat, muss den Einfluss Amerikas erkennen« schrieb Dvořák – doch was genau meinte er damit? Die Analyse seiner Skizzen zur Sinfonie zeigt, dass er einige der von ihm notierten Themen nachträglich »amerikanisierte«, indem er sie beispielsweise mit charakteristischen Punktierungen bzw. Synkopierungen versah oder in eine pentatonische Tonleiter übertrug. Formal entfernte sich Dvořák in diesem Werk, das wohl bis heute sein bekanntestes ist, nicht von dem traditionellen Schema der viersätzigen Sinfonie.

Einer der zahlreichen Gründe für die Popularität von Dvořáks 9. Sinfonie liegt wohl in der großen Eingängigkeit der Themen. Über Dvořáks reiche melodische Erfindungsgabe soll sich Johannes Brahms einmal geäußert haben: »Der Kerl hat mehr Ideen als wir alle. Aus seinen Abfällen könnte sich jeder andere die Hauptthemen zusammenklauen.« Diese besondere Begabung zeigt sich bereits deutlich im ersten Satz der Sinfonie: Nach einer Adagio-Einleitung

werden in der Exposition drei Themen vorgestellt. Das eindruckliche Hauptthema, das an eine Fanfare erinnert, taucht zunächst in den Hörnern auf und erhält eine Antwort von den Holzbläsern. Diese zeichnet sich durch einen »Scotch Snap«-Rhythmus aus, bei dem eine kurze Note mit Akzent einer langen Note vorausgeht. Das zweite Thema in g-Moll wird von den Flöten und Oboen vorgestellt: Während es zunächst etwas monoton um sich selbst zu kreisen scheint, verändert sich sein Charakter später vollkommen zu einem beschwingten Tanz in den Streichern. Der Einfluss, den die afroamerikanischen Spirituals auf Dvořák hatten, lässt sich beim dritten Thema feststellen. Die Ähnlichkeit des zarten Flötenthemas zu »Swing Low, Sweet Chariot«, das ihm Harry T. Burleigh nahebrachte, ist unverkennbar. In der rasanten Coda schält sich aus dem Orchestertutti noch einmal der erste Teil des Hauptthemas in den Trompeten heraus. Außergewöhnlich ist, dass Dvořák dieses Thema – beinahe leitmotivartig – auch in den drei weiteren Sätzen der Sinfonie aufgreifen wird.

Fierliche Bläserakkorde leiten den zweiten Satz ein, bevor das berühmt gewordene Englischhorn-Motiv in Des-Dur über gedämpften Streichern erklingt: Wehmütig erscheint die einfache pentatonische Melodie. Ursprünglich hatte Dvořák das dreiteilige Largo mit »Legenda« überschrieben. In einem Zeitungsinterview erklärte er: »[Das Largo] ist in Wirklichkeit eine Studie oder eine Skizze zu einer längeren Komposition, entweder zu einer Kantate oder Oper, die ich nach Longfellows ›Hiawatha‹ schreiben möchte.« Von der Idee, das Versepos »Das Lied von Hiawatha« von Henry Wadsworth Longfellow als Vorlage für eine Oper zu verwenden, waren sowohl Jeannette Thurber als auch Dvořák selbst sehr angetan, allerdings wurde sie nicht in die Tat umgesetzt. Das Epos behandelt das Leben des legendären indigenen Häuptlings Hiawatha. Der Komponist hatte wohl schon einige thematische Ideen zu diesem Stoff gesammelt,

die er nun im dreiteiligen Largo der Sinfonie verwendete. Es ist viel darüber spekuliert worden, auf welche Aspekte der Geschichte von Hiawatha sich Dvořák hier bezieht. Die melancholische Englischhorn-Melodie und der Moll-Mittelteil mit seinen nostalgisch anmutenden Holzbläsern lassen Assoziationen mit der Episode zu, in der Hiawatha um seine verstorbene Frau trauert. In vielen Interpretationen wird darauf verwiesen, dass der pastorale Grundton des Satzes Bilder von weiten Landschaften evoziere.

Die Inspiration für das Scherzo des dritten Satzes fand Dvořák nach eigener Aussage in der Festszene von »Hiawatha«, in der anlässlich der Hochzeit des Titelhelden freudige Gesänge und Tänze dargebracht werden. Der rhythmisch bewegte Beginn des Satzes wird von einem stark kontrastierenden, lyrischen Mittelteil abgelöst, in dem die Holzbläser ein heiteres Thema vorstellen. Im Trio scheint Dvořák sich auf einmal wieder ganz an der Volksmusik seiner Heimat zu orientieren: Pauken und Triangeln begleiten das schlicht gehaltene Thema, das später mit überschwänglichen Trillern ausgeschmückt wird. Nach der Scherzo-Wiederholung taucht auf dem Höhepunkt der sich rasant steigernden Coda erneut das Hauptthema des Kopfsatzes in den Hörnern auf.

Im vierten Satz, dem fulminanten Finale, wird das dramatische Hauptthema mit Marschcharakter von den Hörnern und Trompeten exponiert; verträumt wirkt dagegen das ruhige Seitenthema der Klarinette. In der Durchführung konfrontiert Dvořák überaus kunstvoll das Hauptthema des Finalsatzes mit anderen Themen der ersten drei Sätze. Die verkürzte Reprise leitet über zum Höhepunkt, nämlich der außergewöhnlichen Coda. Hier tauchen alle wichtigen Themen der Sinfonie erneut auf, werden meisterhaft verknüpft und zu einem grandiosen Schluss geführt.

Mit großer Begeisterung wurde die Sinfonie bei ihrer Uraufführung am 16. Dezember 1893 in der Carnegie Hall aufgenommen. Dvořák schrieb stolz an seinen Verleger

Fritz Simrock: »Der Erfolg der Sinfonie [...] war ein großartiger, die Zeitungen sagen, noch nie hätte ein Componist einen solchen Triumph [...] gehabt.« Sowohl das Publikum als auch die Musikkritik sahen in diesem Werk die Grundlage für eine genuin amerikanische Kunstmusik. Wie »amerikanisch« die musikalischen Gestaltungsmittel, die Dvořák verwendete (Pentatonik, erniedrigter Leitton, Verwendung des »scotch snap«) tatsächlich waren, darüber ist viel diskutiert und gestritten worden. Der Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus bringt die kulturelle Sonderstellung von Dvořáks 9. Sinfonie auf den Punkt, indem er schreibt, sie beruhe »wohl darauf, dass sie die (akzeptierte) Nationalsinfonie aus der Feder eines ›Fremden‹ ist, dessen individuelle, von eigenen Folklorismen geprägte Handschrift gleichwohl hörbar bleibt.«

»
ICH MUSS IHNEN NOCH
FÜR IHR ZWEITES KONZERT
DANKEN, DEM ICH
LEBHAFTE BEIFALL SPENDE.
DESSEN FORM IST NEU
UND SEHR GELUNGEN.
DAS INTERESSE AN DEN
DREI SÄTZEN
NIMMT BESTÄNDIG ZU,
UND SIE TRAGEN
DEM PIANISTISCHEN EFFEKT
IN RECHTEM MASS RECHNUNG,
OHNE ETWAS AN DEN
KOMPOSITORISCHEN IDEEN
ZU OPFERN –
EINE GRUNDREGEL
IN DIESER GATTUNG.

Franz Liszt
an Camille Saint-Saëns

CONCERTO À LA FRANÇAISE

TEXT VON Hans Rädler

Nicht nur gilt Camille Saint-Saëns (1835-1921) als einer der Hauptvertreter der französischen Musik des 19. Jahrhunderts, sondern er kann wegen seiner biblischen Lebensspanne auch als Chronist der bürgerlichen Epoche des 19. Jahrhunderts gesehen werden: Aufgewachsen zu Zeiten der Julimonarchie, beeinflusste er im Second Empire und während der Troisième République durch sein umfangreiches Werk nachhaltig Musiker:innen nicht nur in Frankreich, sondern in ganz Europa. Zeitlich eigentlich in der Phase der Hochromantik zu verorten, gilt sein pianistisches und kompositorisches Schaffen und dessen Stil manchen seiner Zeitgenossen als zu objektiv, kühl-konservativ, ja beinahe antiquiert. Trotz dieser damals verbreiteten Auffassung ist Saint-Saëns' revolutionäre Rolle für die französische Musiklandschaft Mitte des 19. Jahrhunderts nicht zu unterschätzen. Sein idiosynkratischer Bezug auf die deutsche Musiktradition, seine Beschäftigung mit den dort etablierten Gattungen der Symphonie und Kammermusik sowie seine daraus resultierenden Kompositionen, waren ein Novum: Der »anti-germanisme« war unter Napoleon III., aber auch in der Dritten Republik nach dem Deutsch-Französischen Krieg vorherrschend.

Die Identifikation mit jener Musiktradition (also unter anderem Bach, Mozart oder Beethoven) oder eine künstlerische Auseinandersetzung mit den dezidiert »deutsch«-assozierten Gattungen (wie eben Sinfonie und Kammermusik) war beinahe ein Tabu. Dementgegen hielt es Saint-Saëns mit einer gesamteuropäischen Musiktradition: »Ja, ich bin

Klassizist, von frühester Kindheit an aufgewachsen im Geist Mozarts und Haydns.« Allerdings war Saint-Saëns auch dem Modernen zugewandt: Lange vor dem »Wagnérisme« verteidigte er – in kritischer Anerkennung – Wagner und dessen künstlerisches Schaffen in der französischen Öffentlichkeit, neigte später sogar dazu, Wagner sowohl vor den politischen deutschen Projektionen als auch vor der beinahe kopflos ausbrechenden Wagnermanie in Pariser Kultur- und Kunstkreisen in Schutz zu nehmen.

Innerhalb seines Œuvres kann man rund 30 konzertante Werke finden, zehn davon auch geführt unter dem Namen »Concerto« – womit Saint-Saëns einen großen und bedeutenden Beitrag in dieser Gattung für die französische Musik lieferte. Sein Umgang mit der Tradition und der Form hatte angesichts des konservativen Musiklebens in Frankreich avantgardistischen Charakter. So entwickelte er die klassische Gestalt des Konzerts weiter, indem er die Form befreite, also auch die Satzstellungen und -charaktere veränderte, gleichzeitig aber an strengen Proportionen des Satzgefüges, wie man es aus der Wiener Klassik kennt, festhielt. So kann man seine Konzerte als Werke eines geschlossenen Entwicklungsraumes verstehen. Durch die Ausgeglichenheit von Soloinstrument und Orchester im dramatischen Dialog sind die Solokadenzen und das Orchester auf das Innerste miteinander verwoben. Sowohl der fruchtbare Austausch von Ideen und Themen zwischen Orchester und Soloinstrument als auch die Integration eines nicht minder virtuosen Soloparts in die gesamte harmonische Struktur der Akteure, um einer organischen Einheit des Werkes willen, zeugen von der Modernität, die in Saint-Saëns' Auseinandersetzung mit der Tradition steckt. Während in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor allem die beliebten »Virtuoskonzerte« vorherrschend waren, bei denen der Orchesterpart eine untergeordnete Rolle spielte, setzte sich seit der Hochromantik die Tendenz zum »sinfonischen Konzert« durch. Damit wurden deutliche Bezüge

Camille Saint-Saëns KLAVIERKONZERT NR. 2

G-MOLL OP. 22

ENTSTEHUNG April bis Mai 1868

URAUFFÜHRUNG 13. Mai 1868 in Paris

Dirigent: Anton Rubinstein, Klavier: Camille Saint-Saëns

BESETZUNG Solo-Klavier, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten,
2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauke, Streicher

zu Mozarts späten Klavierkonzerten (Nr. 20 bis 26), dessen Klarinettenkonzert in A-Dur KV 622 sowie Beethovens Klavierkonzerten geschaffen. Auch die Integration des Soloinstruments ins Orchester, die Erweiterung der klassischen Form um ein Scherzo, generell die symphonische Thematik sowie der Wegfall der Übermacht der Solokadenz sind Merkmale jener Untergattung, derer Saint-Saëns sich – auch in seinen insgesamt fünf Klavierkonzerten – verpflichtet fühlte. Der Stern der großen Virtuosenfiguren und der »concertos brillants« war bereits am Untergehen.

Saint-Saëns' Klavierkonzert Nr. 2 g-Moll op. 22 entstand 1868 in nur 17 Tagen für den mit ihm befreundeten russischen Komponisten, Pianisten und Dirigenten Anton Rubinstein. Dieser gastierte im Frühling desselben Jahres für acht Konzertauftritte unter dem Dirigat Saint-Saëns' in Paris und entschied, für eine Neukomposition seines Freundes die Rollen zu tauschen: Rubinstein wollte als Dirigent sein Debüt in Paris geben, Saint-Saëns sollte am Klavier solistisch wirken. Am 2. Mai war die Partitur fertig, am 13. folgte bereits die Uraufführung im Pariser Salle Pleyel. Trotz anfänglicher

kritischer Stimmen gewann das Konzert nach seiner zweiten Pariser Aufführung schnell an Popularität und wurde zu einem bedeutenden Schlüsselwerk des Komponisten erklärt.

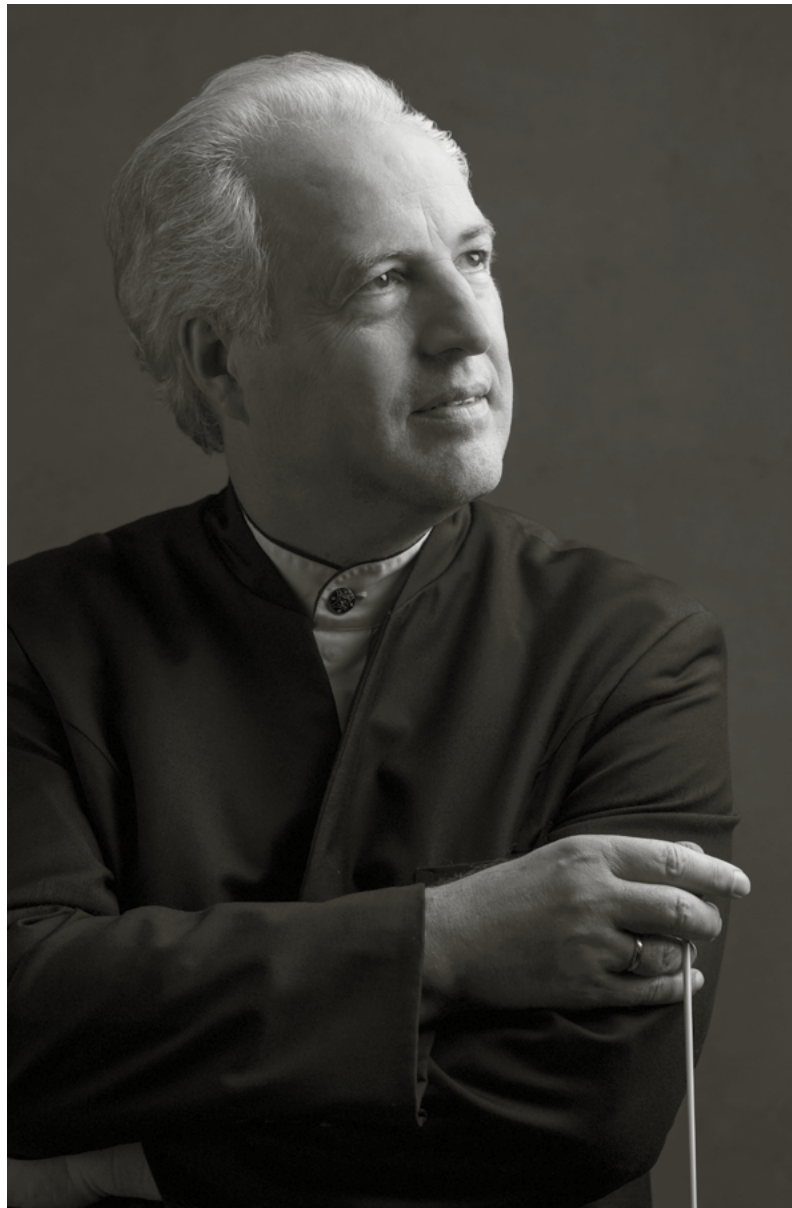
Saint-Saëns orientierte sich auch in diesem Werk an der klassischen Dreisätzigkeit der Klavierkonzerte Mozarts oder Beethovens. Ein relativ klar gehaltener Kopfsatz steht den zwei verspielteren und organischeren Schlussätzen gegenüber – was von seinem Gefühl für den Widerspruch zwischen Tradition und Fortschritt zeugt. So war es eine schlagende Neuheit, statt eines Adagios, Andantes oder Largos einen Scherzo-Satz an zweiter Stelle zu geben und ganz auf einen langsamen Satz als Ruhepol zu verzichten. Ein Kritiker bemerkte: »Das zweite Klavierkonzert von Saint-Saëns beginnt mit Bach und endet mit Offenbach.« Sein ganz eigener Kompositionsstil, für den auch dieses Werk ein Zeuge ist, war eine »mélange« aus klassischem Formbewusstsein und dem lyrisch-romantischen Klang des Zeitgeists.

Das Andante sostenuto beginnt mit einer, an eine Bach-Toccata erinnernden, breiten Soloeinleitung, in der sich formal recht strenge mit virtuosen Sequenzen abwechseln. So ist bereits in dieser Solokadenz das ganze thematische Material des Kopfsatzes angelegt. Zum äußerst anspruchsvollen Klavierpart, der scheinbar spontan immer wieder Bezüge zum Orchester herstellt, hieß es in *La France musicale*: »Der erste Satz [...] schien uns eher den Charakter einer brillanten Improvisation zu haben.« Tutti-Schläge eröffnen die Exposition, in der sich das Klavier mit beinahe sanften Arpeggien als Dialogpartner anbietet. Nachdem das g-Moll-Hauptthema durch das Soloinstrument vorgestellt wird, entspinnt sich ein Spiel zwischen diesem und dem Orchester: Schwärmerisch klingt das Klavier, welchem Streicher und Holzbläser mal Akzente, mal Klangflächen entgegensetzen. In der Durchführung und Reprise steht ein ornamentreich-gleitender Klavierpart erst neben Pauken und Bläserstößen, bevor in breiten Streicherkantilenen wieder das erste Thema aufgegriffen und im

Tutti verarbeitet wird. Darauf folgen Klavierarpeggien und eine erneute thematische Auseinandersetzung durch das Orchester. Nun schneller gehaltenen, wellenartigen Soloparts springen sparsame Streicher und Flöten zur Seite, bevor das erste Thema – erst Solo, dann Tutti – im Fortissimo den Satz ans Ende bringt.

Anstelle eines langsamen Satzes setzt Saint-Saëns an zweite Stelle der Satzfolge ein tänzerisches Scherzo in Es-Dur. Im Klavierpart ist man durch die »leichtfüßigen«, zugleich aber auch virtuosen Parts an Frédéric Chopin und seine Walzer erinnert. Zudem zeigt das Thema klare Bezüge zum »Tantum Ergo« des jungen Gabriel Fauré, einem Schüler Saint-Saëns'. Das durch die Pauken vorweggenommene rhythmische Motiv bildet die Basis des Satzes und wird schnell von Klavier und Orchester aufgegriffen. Ein sehr kantables Walzerthema, eingeleitet durch die Celli, muss nach kurzer Zeit wieder dem eigentlichen Scherzothema in einer Moll-Abwandlung weichen. Die folgende dialogische Verarbeitung von Grund- und Walzerthema zwischen Soloinstrument und Orchesterapparat zeugt vom organischen Charakter des Konzerts: Spielerischer Farbenreichtum, plötzliche Umschläge ins Ernsthafte sowie die Ausgewogenheit von Klavier und Orchester wirken nie konstruiert, sondern zeugen von Saint-Saëns' Gefühl für die Möglichkeiten und Grenzen dieser Gattung in seiner Zeit.

Auch im letzten Satz bleibt dies erkennbar. Eine Tarantella – ein italienischer Volkstanz – gibt das kraft- und schwungvolle Fundament für den Schlussatz. In längeren Episoden tritt ein treibendes Orchester neben stürmisch-wirbelnde Klavierpassagen: Trillerketten des Klaviers und ein dynamisch abwechslungsreiches Tutti sind im steten Wechsel. Das Klavier changiert im dritten Satz zwischen voranmarschierender und fließender Melodie. Mit explodierenden Tutti taucht das Orchester immer wieder in aller Breite auf und geleitet das Klavier mit einem letzten Aufbäumen zum furiosen Schluss.



MANFRED HONECK

DIRIGENT

Manfred Honeck gilt als einer der weltweit führenden Dirigenten, dessen Interpretationen international große Anerkennung erfahren. Seit 2008 bekleidet er das Amt des Musikdirektors des Pittsburgh Symphony Orchestra. Gemeinsame Gastspiele führen regelmäßig in die großen Musikmetropolen sowie zu den bedeutendsten europäischen Festivals. Die erfolgreiche Zusammenarbeit wird auch durch zahlreiche Einspielungen dokumentiert.

Der gebürtige Österreicher absolvierte seine musikalische Ausbildung an der Hochschule für Musik in Wien. Seine Laufbahn begann er als Assistent von Claudio Abbado, anschließend ging er als Erster Kapellmeister ans Opernhaus Zürich, wo er mit dem Europäischen Dirigentenpreis ausgezeichnet wurde. Nach Positionen beim MDR Sinfonieorchester und Oslo Philharmonic Orchestra wurde er zum Music Director des Swedish Radio Symphony Orchestra Stockholm berufen. Von 2007 bis 2011 wirkte Manfred Honeck als Generalmusikdirektor der Staatsoper Stuttgart.

Als Gastdirigent stand Manfred Honeck am Pult aller führenden internationalen Klangkörper, darunter das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, die Berliner Philharmoniker, das Gewandhausorchester Leipzig, die Sächsische Staatskapelle Dresden, die Wiener Philharmoniker, London Symphony Orchestra, Orchestre de Paris und Accademia di Santa Cecilia Rom sowie alle großen amerikanischen Orchester.



LANG LANG

KLAVIER

Lang Lang gehört zu den führenden klassischen Musikern weltweit. Als Pianist, Pädagoge und Philanthrop ist er zu einem der einflussreichsten und engagiertesten Botschafter der Künste im 21. Jahrhundert geworden. Er spielt einerseits Auftritte für Milliarden von Zuschauer:innen wie bei der Eröffnungsfeier der Olympischen Spiele 2008 in Peking, andererseits ist er auch bei Auftritten für wenige hundert Kinder in öffentlichen Schulen zu erleben. Seine Kommunikation durch Musik ist unerreicht.

Lang Lang konzertiert weltweit in ausverkauften Konzertsälen. Langjährige musikalische Partnerschaften verbinden ihn mit Dirigenten wie Simon Rattle, Gustavo Dudamel, Daniel Barenboim und Christoph Eschenbach sowie mit den weltweit besten Orchestern. Als erster chinesischer Pianist wurde er von den Berliner und Wiener Philharmonikern sowie von allen führenden amerikanischen Orchestern eingeladen. Seit fast einem Jahrzehnt leistet er einen umfassenden Beitrag zur musikalischen Förderung von Kindern weltweit. 2008 gründete der Pianist die »Lang Lang International Music Foundation«. Ziel der Foundation ist es, die Top-Pianisten der Zukunft mit modernsten Mitteln und Unterrichtsmethoden auszubilden und junges Publikum mit Hilfe von Live-Events für die klassische Musik zu begeistern. 2013 ernannte UN-Generalsekretär Ban Ki-moon ihn zum UN-Friedensbotschafter, der sich weltweit für Bildung einsetzt. Im Alter von drei Jahren begann er mit dem Klavierspiel. Bereits als Fünfjähriger gewann er den Shenyang-Klavierwettbewerb

**DEINE
OHREN
WERDEN
AUGEN
MACHEN.
IM RADIO, TV, WEB.**

rbb / KULTUR

und gab seinen ersten öffentlichen Klavierabend. Mit neun Jahren ging er auf das Zentrale Musikonservatorium in Peking, mit Dreizehn spielte er in der Beijing Concert Hall die 24 Etüden von Chopin und errang den Ersten Preis beim Internationalen Tschaikowsky-Wettbewerb für Junge Musiker im japanischen Sendai. Sein internationaler Durchbruch gelang ihm als Siebzehnjähriger, als er auf dramatische Weise bei der »Gala of the Century« praktisch in letzter Minute einsprang und dort mit dem Chicago Symphony Orchestra unter Christoph Eschenbach Tschaikowskys Erstes Klavierkonzert aufführte.

Lang Lang ist ein exklusiver Künstler der Universal Music Group und der Deutschen Grammophon.

STAATSKAPELLE BERLIN

Mit einer Tradition von mehr als 450 Jahren zählt die Staatskapelle Berlin zu den ältesten Orchestern der Welt. Als Hofkapelle von Kurfürst Joachim II. von Brandenburg 1570 ins Leben gerufen, fand das Ensemble mit dem durch Friedrich II. von Preußen initiierten Bau der Königlichen Hofoper Unter den Linden 1742 seine künstlerische Heimat; seither ist es dem Opernhaus im Herzen Berlins fest verbunden.

Bedeutende Musikerpersönlichkeiten leiteten den Opernbetrieb sowie die seit 1842 regulär stattfindenden Konzertreihen des Orchesters: Dirigenten wie Gaspare Spontini, Felix Mendelssohn Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, Felix von Weingartner, Richard Strauss, Erich Kleiber, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Franz Konwitschny und Otmar Suitner prägten die Spiel- und Klangkultur der Staatskapelle Berlin.

Von Ende 1991 bis zum Januar 2023 stand Daniel Barenboim als Generalmusikdirektor an der Spitze der Staatskapelle Berlin. Zahlreiche Gastspiele in Europa, Israel, Japan und China sowie in Nord- und Südamerika haben die herausragende Stellung der Staatskapelle Berlin wiederholt unter Beweis gestellt. Die Darbietung sämtlicher Sinfonien und Klavierkonzerte von Beethoven in Wien, Paris, London, New York und Tokio sowie Sinfonie-Zyklen von Schumann und Brahms, die Präsentation aller großen Bühnenwerke Richard Wagners anlässlich der Staatsopern-FESTTAGE 2002 und die dreimalige Aufführung von Wagners »Ring des Nibelungen« in Japan gehörten hierbei zu den herausragenden Ereignissen. 2007 folgte unter der Leitung von Daniel Barenboim und Pierre Boulez ein zehnteiliger Mahler-Zyklus in der Berliner Philharmonie, der auch im Musikverein Wien sowie in der

New Yorker Carnegie Hall zur Aufführung gelangte. Zu den Höhepunkten der letzten Jahre zählten auch ein neunteiliger Bruckner-Zyklus, ebenfalls in Wien im Juni 2012, sowie konzertante Aufführungen von Wagners »Ring« bei den Londoner Proms im Sommer 2013. Der gefeierte Bruckner-Zyklus wurde auch in der Suntory Hall Tokio, in der Carnegie Hall New York sowie in der Philharmonie de Paris präsentiert.

Zahlreiche CD- und DVD-Aufnahmen, gleichermaßen Oper wie Sinfonik, dokumentieren die hohe künstlerische Qualität der Staatskapelle Berlin. Zuletzt erschienen Gesamteinspielungen der Sinfonien von Bruckner, Brahms und Schumann unter der Leitung von Daniel Barenboim, darüber hinaus Aufnahmen der Klavierkonzerte von Chopin, Liszt und Brahms sowie von Werken von Strauss, Sibelius, Tschaikowsky, Dvořák, Elgar und Debussy. Aufzeichnungen ausgewählter Bühnenwerke, u. a. von Wagner, Verdi, Rimsky-Korsakow, Berg und Strauss, wurden ebenso veröffentlicht. Anlässlich des 450-jährigen Bestehens der Staatskapelle Berlin erschien 2020 eine CD-Edition mit historischen und aktuellen Aufnahmen, zudem wurde dieses Jubiläum durch eine Buchpublikation und eine Ausstellung begleitet.

In der Spielzeit 2022/23 gastierte die Staatskapelle Berlin mit Sinfoniekonzerten in Japan und Südkorea sowie in Dänemark, Wien und Paris; die Tournee nach Asien stand unter der musikalischen Leitung von Christian Thielemann, der im Herbst 2022 auch eine Neuproduktion von Wagners »Ring« an der Staatsoper dirigierte. Ende 2023 war die Staatskapelle Berlin im Zuge einer Gastspielreise in vier bedeutenden Musikzentren in Kanada und den USA mit den vier Brahms-Sinfonien zu erleben.

Im September 2023 wurde Christian Thielemann zum neuen Generalmusikdirektor der Staatskapelle Berlin berufen; mit Beginn der Saison 2024/25 wird er sein Amt antreten.

WWW.STAATSKAPELLE-BERLIN.DE



- 1. VIOLINE** Jiyoon Lee, Raquel Areal Martinez**, Tobias Sturm, Susanne Schergaut, Ulrike Eschenburg, Juliane Winkler, Susanne Dabels, Michael Engel, André Witzmann, David Delgado, Andreas Jentzsch, Serge Verheylewegen, Rüdiger Thal, Martha Cohen, Darya Varlamova, Rachel Buquet*
- 2. VIOLINE** Knut Zimmermann, Krzysztof Specjal, Sanghee Ji, Johannes Naumann, Sascha Riedel, Beate Schubert, Franziska Dykta, Sarah Michler, Milan Ritsch, Laura Volkwein, Yunna Weber, Nora Hapca, Asaf Levy, Philipp Schell
- BRATSCH** Felix Schwartz, Holger Espig, Katrin Schneider, Sophia Reuter, Boris Bardenhagen, Helene Wilke, Stanislava Stoykova, Maria Körner, Bella Chich, Uhjin Choi**, Mariana Vozovik**, Floris Faber**
- VIOLONCELLO** Andreas Greger, Nikolaus Popa, Alexander Kovalev, Isa von Wedemeyer, Tonio Henkel, Dorothee Gurski, Aleisha Verner, Amke Jorienke te Wies, Yejin Kim, Mahiro Kurokawa*
- KONTRABASS** Otto Tolonen, Joachim Klier, Robert Seltrecht, Alf Moser, Harald Winkler, Martin Ulrich, Kaspar Loyal, Emre Ersahin**
- HARFE** Alexandra Clemenz
- FLÖTE** Thomas Beyer, Simone Bodoky-van der Velde, Johanna Keszei
- OBOE** Fabian Schäfer, Florian Hanspach, Michael Hertel
- KLARINETTE** Matthias Glander, Parisa Saeednezhad**
- FAGOTT** Ingo Reuter, Frank Heintze
- HORN** Karsten Hoffmann, Sebastian Posch, Axel Grüner, Frank Demmler
- TROMPETE** Mathias Müller, Felix Wilde
- POSAUNE** Filipe Alves, Ricard Ortega Ribera**, Henrik Tißen
- TUBA** Yuki Takebayashi*
- PAUKEN** Torsten Schönfeld
- SCHLAGZEUG** Dominic Oelze, Matthias Marckardt, Martin Barth

* Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin

** Gast

IMPRESSUM

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Rebecca Graitl / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden

Die Einführungstexte von Rebecca Graitl und Hans Rädler sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

FOTOS Todd Rosenberg (Manfred Honeck), Olaf Heine (Lang Lang), Markus Ebener (Staatskapelle Berlin)

LAYOUT Dieter Thomas nach Herburg Weiland, München

HERSTELLUNG Katalogdruck Berlin

DRUCK Druckhaus Sportflieger, Berlin



MULTI The
Found
ation.
Musik für eine bessere Zukunft

**FREUNDE
& FÖRDERER**
STAATSOOPER
UNTER
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**