

8., 9. und 10. Juli 2018
Semperoper

12. SYMPHONIEKONZERT

Sir Antonio

PAPPANO

Jan

LISIECKI



SÄCHSISCHE
STAATSKAPELLE
DRESDEN



Dresden klingt und glänzt!
Kunst gehört zu den wichtigsten Kulturgütern
unserer Gesellschaft.

Wir freuen uns daher ganz besonders, als
Partner der Semperoper Dresden
Kunst und Kultur zu fördern und so einen
Beitrag leisten zu können.

 [vwgroupculture](#)
 [volkswagengroup_culture](#)

VOLKSWAGEN
AKTIENGESELLSCHAFT

8., 9. und 10. Juli 2018
Semperoper
12. SYMPHONIEKONZERT

Sir Antonio
PAPPANO
Jan
LISIECKI



12. SYMPHONIEKONZERT

SONNTAG 8.7.18 11 UHR	MONTAG 9.7.18 20 UHR	DIENSTAG 10.7.18 20 UHR	SEMPEROPER DRESDEN
-----------------------------	----------------------------	-------------------------------	-----------------------

Sir Antonio Pappano **Dirigent**
Jan Lisiecki **Klavier**

Manifestationen der Romantik

Zwei Werke mit Bezug zu Dresden: Schumanns Klavierkonzert wird am 4. Dezember 1845 im Dresdner Hôtel de Saxe uraufgeführt. Das Werk erhält glanzvolle Kritiken. Man hebt die »durchaus selbstständige, schön und interessant geführte Orchesterbehandlung« hervor. Als Rachmaninow 1906/1907 an seiner zweiten Symphonie arbeitet, lebt er in der sächsischen Residenzstadt und gerät über die hiesige Hofkapelle ins Schwärmen: »Ich war hier auch im Symphoniekonzert. Wiederum ein erstklassiges Orchester.«

Aufzeichnung durch MDR Kultur
Sendetermin: Dienstag, 10. Juli 2018, live ab 20.05 Uhr
auf MDR Kultur und MDR Klassik

PROGRAMM

Robert Schumann (1810-1856)

Konzert für Klavier und Orchester a-Moll op. 54

1. Allegro affettuoso
2. Intermezzo. Andantino grazioso
3. Allegro vivace

PAUSE

Sergej Rachmaninow (1873-1943)

Symphonie Nr. 2 e-Moll op. 27

1. Largo – Allegro moderato
2. Allegro molto
3. Adagio
4. Allegro vivace

Kostenlose Konzerteinführungen jeweils 45 Minuten vor Beginn
im Opernkeller der Semperoper

Sir Antonio Pappano Dirigent

Seit 2002 ist Sir Antonio Pappano Music Director der Royal Opera Covent Garden in London und steht damit an der Spitze eines der renommiertesten Opernhäuser weltweit. Seit seinem Amtsantritt dirigierte er hier ein weitgefächertes Repertoire mit Werken von Mozart, Verdi, Wagner, Puccini, Strauss, Ravel, Berg, Schostakowitsch und Britten sowie die Uraufführungen von Harrison Birtwistles »The Minotaur« (2008) und Mark-Anthony Turnages »Anna Nicole« (2011).

Pappano wurde als Sohn italienischer Eltern in London geboren, wo er schon in jungen Jahren die Gesangsschüler seines Vaters am Klavier begleitete. Als Teenager zog er mit seiner Familie in die USA. Seine Liebe zur Oper und zum Theater entflammte, als er im Alter von 21 Jahren als Korrepetitor an der New York City Opera arbeitete.

Schon bald schlossen sich Engagements am Liceu in Barcelona, der Frankfurter Oper, der Lyric Opera in Chicago sowie – als Assistent von Daniel Barenboim – bei den Bayreuther Festspielen an. 1987 debütierte er als Dirigent in Oslo, nur drei Jahre später trat er erstmals ans Pult von Covent Garden. Zweiunddreißigjährig übernahm er die Chefposition am Opernhaus in Brüssel.

Pappanos Opernaufnahmen umfassen Gesamteinspielungen u. a. von »Don Carlo«, »La Rondine«, »La Bohème«, »Guillaume Tell«, »Il Trittico«, Massenets »Werther« und »Manon«, »Madama Butterfly«, »Tosca«, »Il Trovatore«, »Tristan und Isolde« sowie die kürzlich erschienene »Aida«. Unter seinen Orchesteraufnahmen mit der Accademia Nazionale di Santa Cecilia befinden sich u. a. Rachmaninows zweite Symphonie, Mahlers Sechste, Dvořáks Neunte sowie die drei letzten Symphonien von Tschaikowsky. Zahlreiche Aufnahmen erhielten international renommierte Preise und ein enthusiastisches Presseecho.

Als Liedbegleiter arbeitet er mit gefeierten Sängerinnen und Sängern wie Joyce DiDonato, Gerald Finley und Ian Bostridge. Auch als Konzertdirigent ist Antonio Pappano international gefragt – mit regelmäßigen Auftritten bei allen bedeutenden Orchestern in Europa und den USA. Neben seiner Position in London ist er seit 2005 Music Director der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom. Im 12. Symphoniekonzert steht Sir Antonio Pappano erstmals am Konzertpult der Staatskapelle Dresden.





Jan Lisiecki Klavier

Für seine außergewöhnliche künstlerische Reife, seinen unverwechselbaren Klang und seine poetische Empfindsamkeit erntet der junge Pianist Jan Lisiecki große Anerkennung. Die *New York Times* nannte ihn »einen Pianisten, der jeder Note Bedeutung verleiht«. Jan Lisiecki wurde 1995 in Kanada als Kind polnischer Eltern geboren und erhielt im Alter von 5 Jahren seinen ersten Klavierunterricht. Mit einer Live-Aufnahme der beiden Chopin-Klavierkonzerte, die er im Alter von 13 und 14 Jahren vorlegte, wurde die internationale Musikwelt 2010 auf ihn aufmerksam. 2011 nahm die Deutsche Grammophon den erst 15-Jährigen als einen der fantasievollsten und poetischsten Pianisten seiner Generation exklusiv unter Vertrag.

Im März 2013 sprang er kurzfristig für Martha Argerich in Bologna ein, wo er mit dem Orchestra Mozart unter Claudio Abbado Beethovens viertes Klavierkonzert aufführte. Die gleiche Saison wurde gekrönt von seiner sensationellen Darbietung von Schumanns Klavierkonzert bei den BBC Proms in der Royal Albert Hall in London. Im folgenden Jahr spielte er drei Mozart-Konzerte in einer Woche mit dem Philadelphia Orchestra und meisterte seine Debüts als Konzertsolist mit dem Orchestra Filarmonica della Scala in Mailand, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem NHK Symphony Orchestra in Tokio und dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin. In der gleichen Spielzeit gab er seine Rezitaldebüts in der Wigmore Hall, in der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom und in San Francisco.

Die Entwicklung des jungen Pianisten wurde begleitet von vielen weltführenden Orchestern, wie dem Orchestre de Paris, den New York Philharmonic und BBC Symphony an Spielorten wie der Suntory Hall, dem Kennedy Center, dem Lincoln Center, dem Barbican Center und der berühmten Royal Albert Hall. Jan Lisiecki pflegt zudem enge Beziehungen zu namhaften Dirigenten wie beispielsweise Sir Antonio Pappano, Yannick Nézet-Séguin und Daniel Harding.

Außerdem engagiert er sich in vielen karitativen Projekten und spendet seine Zeit und Kunst Organisationen wie der David Foster Foundation, der Polish Humanitarian Organization und der Wish upon a Star Foundation. 2012 wurde er zum UNICEF-Botschafter für Kanada ernannt, nachdem er seit 2008 als National Youth Representative fungierte. Im Rahmen des Schleswig-Holstein Musik Festivals erhielt er 2013 den Leonard Bernstein Award.



Robert Schumann

* 8. Juni 1810 in Zwickau

† 29. Juli 1856 in Endenich bei Bonn

Konzert für Klavier und Orchester a-Moll op. 54

1. Allegro affettuoso
2. Intermezzo. Andantino grazioso
3. Allegro vivace

ENTSTEHUNG

Mai 1841; Juni/Juli 1845

WIDMUNG

Ferdinand Hiller, Leiter der
Abonnementkonzerte in
Dresden 1845-1847

URAUFFÜHRUNG

4. Dezember 1845 im Konzert-
saal des Hôtel de Saxe. Solistin
ist Clara Schumann, Dirigent
Ferdinand Hiller.
Begleitet wird die Pianistin vom
Hillerschen Konzert-Orchester.
Komposition und Auffüh-
rung erhalten hervorragende
Kritiken.

BESETZUNG

Soloklavier;
2 Flöten, 2 Oboen,
2 Klarinetten, 2 Fagotte,
2 Hörner, 2 Trompeten,
Pauken, Streicher

DAUER

ca. 30 Minuten

»ICH MUSS AUF ETWAS ANDERES SINNEN ...«

*Schumanns Klavierkonzert
als ein Manifest der Romantik*

Drei große Instrumentalkonzerte hat Robert Schumann, der Poet der Innerlichkeit im Zeitalter des Virtuositentums, geschrieben. Wirklich populär geworden ist nur sein Klavierkonzert, das früheste und kürzeste der drei Werke. Es ist auch das einzige, das der Komponist zu Lebzeiten selbst hören konnte. Das 1850 entstandene Cellokonzert wurde erst 1860, vier Jahre nach Schumanns Tod, uraufgeführt. Und das lange verschollene Violinkonzert aus dem Jahr 1853 erklang zum ersten Mal mehr als 80 Jahre nach seiner Entstehung, 1937 als kulturpolitisch propagierter Ersatz für das im Nationalsozialismus aus den Spielplänen entfernte Mendelssohn-Konzert. Das Klavierkonzert hingegen konnte sich, trotz und wohl auch wegen seines ungewöhnlichen Umgangs mit den Konventionen der Gattung, bald durchsetzen, und es hat bis heute nicht an Anziehungskraft verloren, weder unter Musikern noch beim großen Publikum. Allein Clara Schumann spielte es während ihrer langen Karriere in europäischen Konzertsälen über 100 Mal.

Für die Beliebtheit wie für den besonderen Rang von Schumanns Klavierkonzert gibt es eine Vielzahl von Gründen. Das Stück vermag die unterschiedlichsten Erwartungen an Musik zu erfüllen. Es geht aus vom Ton beseelter Innerlichkeit, reckt sich aber im Verlauf des Stückes zu virtuoser Bravour. Die Verknüpfung der drei Sätze durch motivische Bezüge erzeugt unerschwellig auch beim unvorbereiteten Hörer das Gefühl einer fast erzählerischen Spannung. Viele Nachfolger, am auffälligsten vielleicht Edvard Grieg mit seinem Klavierkonzert, haben sich an Schumanns Modell orientiert. Kein Komponist vor Schumann, auch nicht Beethoven, hat in einem Klavierkonzert das Dialogische in einer solchen Verdichtung zum Gestaltungsprinzip erhoben.

Schließlich ist die Rezeption dieses Werkes kaum von der Lebensgeschichte des Künstlerpaares zu trennen, mit dem es verbunden ist. Dass die Beziehung zwischen Robert und Clara so viele Aspekte der Beziehung zwischen Mann und Frau abdeckt, zwischen Künstlertum und



Ehe, in der immerhin auch sieben Kinder zu versorgen waren, zwischen zurückgezogenem Biedermeiertum und Glanz der Öffentlichkeit und schließlich auch zwischen Genie und Wahnsinn, hat zu unterschiedlichsten biographischen Lesarten angeregt, bei denen Verklärung und feministische Entzauberung die beiden entgegengesetzten Pole bilden. Es ist, mit all ihren romanhaften Zügen, ganz sicher eine der großen Liebesgeschichten des neunzehnten Jahrhunderts. Und dass sie eingebettet ist in die lieblichen und von allerlei Mythen belebten Geisteslandschaften Sachsens und des Rheinlandes, hat ihre Anziehungskraft nicht gerade verkleinert.

Wovon die Musik erzählt

Wirklich entscheidend dafür, dass uns die Verbindung zwischen Leben und Werk bei diesem Stück bis heute nicht loslässt, ist aber etwas anderes. Schumann hat diese Verbindung durch Anspielungen, Zitate und Ton-Chiffren der Poesie seiner Musik eingeschrieben. Natürlich besitzt das erste Thema mit seinem durch die Mollterz absteigenden Sekundgang schon als rein musikalische Gestalt genug Überzeugungskraft. Wenn man aber weiß, dass Claras Codename in der Gruppe der Davidsbündler – erfundener Figuren, die in Schumanns Texten musikalische Fragen diskutieren – dass also ihr Name dort »Chiara« war, erhält die Tonfolge C-H-A-A eine weitere Schicht der Bedeutung, die auf alles Folgende ausstrahlt. Allerdings wäre es falsch, in diesem Monogramm die Keimzelle zu sehen, aus der das ganze Stück auch entstehungsgeschichtlich gewachsen ist. Dieses Anfangsthema, das im Verlauf des Formprozesses so viele Varianten hervorbringt, ist selber abgeleitet aus einer der im Stück später erscheinenden Gestalt-Metamorphosen. Es steht zwar am Anfang, aber es bildet nicht den ersten Einfall zu dieser Musik. Sie wächst vielmehr aus ihrer Mitte heraus.

Die Urform des Themas, die Gestalt, in der Schumann es zum ersten Mal schriftlich festhielt, ist, nach allem, was die Schumann-Forschung heute weiß, die As-Dur-Episode zu Beginn der Durchführung, in der Klavier und Klarinette miteinander in ein träumerisches Zwiegespräch versinken. Dieselbe Passage findet sich auf einem Skizzenblatt Schumanns als Entwurf zu einem Lied, einem Duett, das in den Zusammenhang des Zyklus »Liebesfrühling« gehört, der 1841 erschien und Lieder von Robert und Clara Schumann vereint. Der Wechselgesang von Friedrich Rückert, auf dessen Verse sich die Lied-Skizze bezieht, verbindet Frau und Mann im Bild von Baum und Gärtner (»Ich bin dein Baum ... Ich bin dein Gärtner, o du Baum der Treue«). Dass Schumann diese Skizze dann als Lied nicht weiter ausführte, dürfte damit zusam-



Robert Schumann, Stahlstich von Auguste Hüssener, 1844, nach einem heute verschollenen Ölgemälde von Joseph Matthäus Eigner aus dem gleichen Jahr

menhängen, dass ihm der Einfall inzwischen als gedankliche Mitte eines größeren Zusammenhanges erschien. So wurde die duettierende Passage als »Andante espressivo« zum Mittelteil seiner »Fantasie für Klavier und Orchester«, die er 1841 schrieb. Und diese ist im wesentlichen identisch mit dem ersten Satz seines Klavierkonzerts, zu dem die »Fantasie« später erweitert wurde.

Der erste Satz war also ursprünglich als einzelnes, für sich stehendes Konzertstück gedacht, das in sich vor dem Hintergrund einer Sonatenhauptsatzform mit Exposition, Durchführung und Reprise auch einen Tempo- und Charakter-Kontrast schnell-langsam-schnell ausbildet. Der langsame Teil steht dabei an der Stelle der Durchführung, er beginnt in der von a-Moll denkbar weit entfernten Tonart As-Dur. Der Themenkopf mit seinen durch die Terz absteigenden Sekunden wird dabei nicht nur von Moll nach Dur gespreizt, sondern erfährt auch eine zeitliche Spreizung durch das langsame Tempo, aber vor allem durch das Ausklingen-Lassen der ersten Phrase, eine Öffnung des streng nach vorne gerichteten Zeitverlaufs. In Sequenzierungen und eingeschobenen Echo-Motiven entspinnt sich der Dialog zwischen Klavier und Klarinette, der wie eine im Gespräch verarbeitete Erinnerung an Vorausgegangenes wirkt. Der schnelle Schlussteil schließt sich an die Kadenz an. Er trägt die Bezeichnung »Allegro molto«. Formal gesehen entspricht er der Coda einer Sonatenhauptsatzform, vom Charakter her wirkt er durch das Anziehen des Tempos und die innere Verdichtung wie eine opernhafte Stretta.

Diese vielschichtige Anlage gewinnt ihren Zusammenhalt für den Hörer durch die motivische Verbundenheit aller Abschnitte, die Kontraste entstehen kaum durch gegensätzliche Charaktere, sondern durch Veränderungen des Tonfalls. Die Verdichtung von narrativen und architektonischen Formvorstellungen wird vermittelt durch eine Vorstellung vom Konzertieren, die auf ungewöhnliche Art vergeistigt wirkt. Diesen Eindruck hat Clara Schumann in ihrem Tagebuch festgehalten, nachdem sie das Stück auf einer Probe im Leipziger Gewandhaus gespielt hatte: »Die Fantasie in a-Moll spielte ich auch; leider nur hat der Spieler selbst im Saale wenig Genuss (im leeren Saale nämlich), er hört weder sich noch das Orchester. Ich spielte sie aber zwei Mal, und fand sie herrlich! Fein einstudiert muss sie den schönsten Genuss dem Zuhörer bereiten. Das Clavier ist auf das feinste mit dem Orchester verwebt – man kann sich das Eine nicht denken ohne das Andere.« In den folgenden Jahren kam es allerdings weder zu einer öffentlichen Aufführung noch zu einer Annahme bei Verlegern. Selbst als Gratis-Zugabe zu seinem inzwischen entstandenen Oratorium »Das Paradies und die Peri« wollte kein Verlag zugreifen. So blieb das Stück bis 1845 liegen. Erst nach dem Umzug der Schumanns nach Dresden sollte es seine heutige Form erhalten.

Clara und Robert Schumann. *Das Gipsrelief der Dresdner Bildhauer Ernst Rietschel im Januar 1846 auf Wunsch des Leipziger Verlegers Hermann Härtel.*



Bravourstück und Fantasie

Der lange Entstehungsprozess geht zurück auf grundsätzliche, ja existentielle Fragestellungen zur Bedeutung und zum Sinn von Musik, die Robert und Clara in jener Zeit bewegten, wenn auch von verschiedenen Positionen aus, nämlich der eines klavierspielenden Komponisten und der einer komponierenden Pianistin. Schumanns Klavierkonzert ist in vielfacher Hinsicht das Resümee eines ganzen Jahrzehnts. Dessen prägenden Konflikt beschrieb Clara wenige Tage nach der Erfahrung beim erwähnten Probespiel der »Fantasie« in ihrem Tagebuch: »Je weniger ich jetzt öffentlich spiele, je mehr wird mir das ganze mechanische Virtuositentum verhasst! Die Konzertkompositionen als: Etüden von Henselt, Fantasien von Thalberg, List, pp: sind mir ganz zuwider geworden. ... Alles das kann keinen dauernden Genuss schaffen! Ich spiele von diesen Sachen nicht eher wieder, als ich sie zu einer Kunstreise brauche, mich dauert jetzt, die Zeit daran zu verwenden.« Ein paar Jahre zuvor, 1837, hatte die Siebzehnjährige mit einem selbstgeschriebenen Klavierkonzert die Kulisse für ihren eigenen Auftritt als brillante Virtuosin entworfen. Schumann, schon zu der Zeit ihr heimlicher Verlobter, hatte bei der Instrumentation geholfen. Sein späteres Klavierkonzert antwortet in derselben Tonart und es zitiert beiläufig auch aus Claras Jugendwerk.

DONNERSTAG DEN 4. DECEMBER 1845.

Concert
VON

Clara Schumann,
Kammervirtuosin Sr. Maj. des Kaisers von Oesterreich,
im Saale des Hôtel de Saxe in Dresden.

Erster Theil.

- 1) Lustspiel-Ouverture für Orchester v. F. Hiller (Manusc.)
- 2) Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters von R. Schumann, vorgetragen von **Clara Schumann.**
Allegro affettuoso,
- Andantino und Rombs.
- 3) Arie, vorgetragen von Fräul. **Louise Franchetti.**
- 4) Ballade (as-dur) von F. Chopin, vorgetragen von **Clara Schumann.**

Zweiter Theil.

- 5) Ouverture, Scherzo und Finale für Orchester, von R. Schumann.
- 6) Duo zu vier Händen für das Pianoforte (Manuscript) von F. Mendelssohn-Bartholdy, vorgetragen von Herrn Musik-Direktor **F. Hiller** und **Clara Schumann.**
- 7) a) Die Lotosblume, von Heine, } Lieder von R.
b) Der Nussbaum, von J. Moser, } Schumann,
vorgetragen von Fräul. **Louise Franchetti.**
- 8) a) Fuge von S. Bach,
b) Wiegenlied von A. Henselt,
c) Lied ohne Worte (aus dem 6. Heft) von F. Mendelssohn,
vorgetragen von **Clara Schumann.**

Billets zu Speerätzen à 1 Thaler, sowie zu unnummerirten Sätzen à 20 Neugroschen sind in der Hof-Musikalienhandlung des Herrn **Meyer**, Schlossgasse Nr. 9 zu haben. An der Kasse kostet das Billet zu einem Speerätze 1 Thlr. 10 Ngr. und zu einem unnummerirten Satze 1 Thlr.

Anfang 7 Uhr. Ende 9 Uhr.

Als Clara noch darum rang, die Öffentlichkeit zu beeindrucken, beschäftigte sich Schumann fast ausschließlich mit privaten Klavier-Kompositionen. Auch sie verlangen Erhebliches vom Pianisten. Dies allerdings, um sich in ihrem Eigensinn entfalten zu können, und nicht um zu brillieren. Fast alle Kompositionen Schumanns aus dieser Zeit tragen als Titel oder Untertitel die Bezeichnung »Fantasie«. Und damit sind nicht die von Clara erwähnten Konzert-Fantasien gemeint. Schumanns Fantasie-Konzept geht zurück auf die abgründigen Welten eines E.T.A. Hoffmann, dessen »Fantasie-Stücke in Callots Manier« mit ihrer abschließenden Sammlung der »Kreisleriana« seine Gedanken-Welt bestimmen. Er sucht, im Anschluss an die Figur des Hoffmannschen Kapellmeisters Kreisler, nach der Gegen-Musik inmitten eines allgemeinen Musik-Missbrauchs. 1839 dann, als die Möglichkeit der Hochzeit näher rückt, sondiert Schumann in einem mehrmonatigen Aufenthalt in Wien die Chancen, sich dort niederzulassen. Und er unternimmt einen ersten Anlauf, dem Geschmack des dortigen Publikums entgegenzukommen und Clara das Stück für einen großen Auftritt zu liefern. Sein Versuch, ein dafür geeignetes Konzert zu schreiben, bleibt allerdings Fragment. An Clara schreibt er: »Ich sehe, ich kann kein Konzert schreiben für den Virtuosen; ich muss auf etwas Anderes sinnen ...« Dieses »Andere« findet er dann 1841 zunächst in der »Fantasie für Klavier und Orchester«, die allerdings in einer Zeit, die von Trivial-Fantasien nur so wimmelt, keine Chance hat. Mit der Erweiterung dieses Stückes vier Jahre später gelingt Schumann dann so etwas wie die Quadratur des Kreises. Clara notiert: »Robert hat zu seiner Fantasie für Klavier und Orchester in a-Moll einen letzten schönen Satz gemacht, so dass es nun ein Konzert geworden ist, das ich im nächsten Winter spielen werde: Ich freue mich sehr darüber, denn es fehlte mir immer an einem größeren Bravourstück von ihm.«

Die zwei verschiedenen Stränge dieses Konzerts, das Bravourstück und die Fantasie, lassen sich je nach der Interpretation mehr oder weniger beim Hören erleben. Sie stehen aber auch nicht beziehungslos nebeneinander, denn Schumann setzt seine Vorstellung der Themenmetamorphose über den ersten Satz hinaus fort. Das graziöse Thema des Intermezzos leitet sich ab aus dem Thema des ersten Satzes; und das Thema des Schlusssatzes bildet sich aus einer Dur-Variante des Hauptthemas. Am Schluss des Intermezzos blenden einige höchst ungewöhnliche Überleitungstakte Gestalten des Vergangenen und des Folgenden übereinander. In all diesen Verwandlungen eines Kerns wird Schumanns Nähe zur romantischen Ästhetik von Novalis deutlich, der schrieb: »Die Kunst, auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poetik.«

Programm der Uraufführung des Klavierkonzerts op. 54 in Dresden

MARTIN WILKENING



Sergej Rachmaninow

* 1. April 1873 in Semjonowo, Gouvernement Nowgorod
† 28. März 1943 in Beverly Hills

Symphonie Nr. 2 e-Moll op. 27

1. Largo – Allegro moderato
2. Allegro molto
3. Adagio
4. Allegro vivace

ENTSTEHUNG

Oktober 1906 bis zum
Jahresende 1907

WIDMUNG

Sergej Tanejew

URAUFFÜHRUNG

28. Januar 1908 in Sankt
Petersburg unter Leitung des
Komponisten

BESETZUNG

3 Flöten (3. auch Piccolo),
3 Oboen (3. auch Englischhorn),
2 Klarinetten, Bassklarinette,
2 Fagotte, 4 Hörner,
3 Trompeten, 3 Posaunen,
Tuba, Pauken, Schlagzeug,
Streicher

DAUER

ca. 55-60 Minuten

ENTWICKLUNGSLINIEN

Rachmaninows zweite Symphonie

»Wie schön ist es hier in Dresden, Sergej Iwanowitsch! Und wenn Sie wüssten, wie mich die Trauer packt, dass ich hier den letzten Winter verlebe! Wenn Sie mich fragen, warum ich nicht auch weiterhin hierbleibe, dann antworte ich Ihnen darauf erstens, dass die Aufgaben der Musikgesellschaft (Direktionsmitglied) und die Konzerte der Musikgesellschaft (Dirigent) mich nach Moskau rufen, und zweitens, dass ich auch bezüglich Dresdens einen Kontrakt abgeschlossen habe – diesmal nicht mehr mit einem Agenten – sondern mit meiner Frau, kraft dessen ich versprach, nicht länger als drei Jahre im Ausland zu leben. Und diese Jahre sind schon vergangen.« Nach zweieinhalb Jahren an der Elbe verlassen die Rachmaninows im April 1909 die sächsische Residenzstadt. Was Rachmaninow wenige Wochen zuvor an seinen früheren Lehrer Sergej Tanejew schreibt, klingt nach Wehmut, nach einem Aufbruch, der dem Komponisten merklich schwerfällt. Wie aber kam es dazu, dass die Familie Rachmaninow überhaupt erwogen hat, von Moskau, wo der Komponist am Bolschoi-Theater als Dirigent tätig ist, in die sächsische Residenzstadt zu ziehen? Getrieben von den politisch prekären Verhältnissen in Russland suchen die Rachmaninows 1906 einen Ort wirtschaftlicher und kultureller Stabilität und finden ihn in Dresden, das nicht nur für ein kulturbeflissenes Bürgertum mitten in Europa ein attraktiver Wohnort ist: »Die Stadt selbst gefällt mir sehr: sehr sauber, sympathisch und viel Grün in den Gärten. Wer es braucht, findet großartige Geschäfte, und ihre Vitrinen sind verführerisch und raffiniert angerichtet«, berichtet Rachmaninow nach Russland. Nach ihrer Ankunft in Dresden 1906 mietet die Familie in der Sidonienstraße zwischen Hauptbahnhof und Großem Garten eine komfortable Villa, in der sich Rachmaninow sichtlich wohlfühlt. An seinen Freund Nikita Morosow in Moskau schreibt er: »Heute sind wir endlich in unsere Wohnung eingezogen. Vor allem sage ich, dass diese Wohnung oder wie sie sie hier nennen, Gartenvilla, einfach zauberhaft ist. Keine einzige Wohnung gefiel mir so sehr wie diese. Das Haus steht in der Mitte eines Gartens. Es hat sechs Zimmer.





Sergej Rachmaninow am Klavier, Zeichnung von Leonid Pasternak

Drei unten, drei oben (alle zur Sonnenseite). Auf diese Weise begünstigt die Lage der Zimmer auch meine Arbeit. Die Schlafräume sind oben, aber mein Arbeitszimmer und das Esszimmer sind unten. Ich bin unten allein und kann ganz herrschaftlich residieren.« In Dresden komponiert Rachmaninow in den folgenden Jahren neben der zweiten Symphonie u. a. die Tondichtung »Die Toteninsel« und seine erste Klaviersonate. Die Stadt mit Oper und reger Künstlerszene – im Juni 1905 haben sich Architekturstudenten und Maler zur Künstlergruppe »Brücke« zusammengeschlossen, ein halbes Jahr später wird Strauss' »Salome« in der Hofoper uraufgeführt – bietet ihm Abwechslung und Anregung zugleich: »Übrigens hörte ich hier Richard Strauss' Oper »Salome« und geriet in völlige Aufregung. Am meisten über das Orchester natürlich, aber es gefiel mir auch vieles in der Musik ... Ich war hier auch im Symphoniekonzert. Wiederum ein erstklassiges Orchester«, teilt er nach Russland mit. Vielleicht, so ließe sich mit einiger Übertreibung denken, trägt er während der Arbeit an seiner zweiten Symphonie den Klang der Dresdner Hofkapelle im Ohr. Auszuschließen ist es nicht.

»Die Arbeit geht schrecklich schwer vonstatten«

Die Arbeit an der zweiten Symphonie beginnt Rachmaninow noch in Moskau, in Dresden stellt er das Werk nach großer Anstrengung fertig. In einem Brief vom 11. Februar 1907 an den Freund Morosow heißt es: »Michail Slonow hat mir kürzlich berichtet, er habe durch die Zeitung erfahren, ich hätte eine neue Symphonie beendet. Da solche Gerüchte möglicherweise auch an Dein Ohr gedungen sind, will ich in ein paar Worten mitteilen, was es damit auf sich hat. Ich habe tatsächlich vor mehr als einem Monat diese Symphonie abgeschlossen, allerdings – und das wäre notwendigerweise hinzuzufügen – nur in der Rohfassung. Bevor von ihr nicht die Reinschrift vorlag, wollte ich in der Welt nichts darüber verlauten lassen.« Welche Mühen noch im letzten Schritt zur Vollendung auf den Komponisten warten, schildert Rachmaninow freimütig: »Während ich mich also an die Erstellung der Endfassung machte, entfremdete ich mich immer mehr von dem Werk, bis es mir schließlich zuwider war. Ich legte das Ganze beiseite und machte mich an etwas anderes. So wäre die »Welt« weiterhin über das alles im Unklaren geblieben, wäre nicht Siloti gewesen [russischer Pianist und Dirigent und älterer Cousin von Rachmaninow], der mich hier besuchte und dabei versuchte, alles, was bereits vorlag und was noch im Entstehen ist, aus mir herauszuholen. Ich hatte ihm erzählt, dass von mir eine Symphonie »zu erwarten« sei. Das hatte zur Folge, dass er mich einlud, die Symphonie in der nächsten Saison zu dirigieren

und ... dass die Nachricht von dieser neuen Symphonie sich überall zu verbreiten begann. Ich persönlich kann nur sagen, dass ich mit diesem Werk zwar unzufrieden bin, es dennoch aufführen werde, wenn auch nicht früher als im Herbst, denn im Sommer beginne ich erst mit der Instrumentierung.« Warum Rachmaninow bereits vorab bemerkt, dass er mit dem Werk »unzufrieden« ist, könnte auch seinen Grund darin haben, dass er mit seiner ersten Symphonie eine herbe Enttäuschung verkraften muss, die ihn an den Rand seiner Schaffenskraft bringt. Die vernichtende Kritik bei Presse und Publikum nach der Uraufführung der Ersten im Frühjahr 1897 hinterlässt deutliche Spuren. Schließlich lässt er sich überreden, seine schwere Depression ärztlich behandeln zu lassen. Über die Therapie berichtet Rachmaninow: »Ich hörte die gleichen hypnotischen Formeln Tag für Tag wiederholt, während ich

»Man könnte Rachmaninows zweite Symphonie auch als »russische lyrische Symphonie« bezeichnen, so schlicht und eingängig sind ihre Themen und so natürlich und ungezwungen vollzieht sich ihre Entwicklung.«

Konstantin Alexewitsch Kusnezow, russischer Philologe, Jurist und Musikwissenschaftler

regener« – was nicht heißt, dass er kompositorische Stockungen nicht wiederholt verkraften muss. Selbst die Instrumentierung seiner zweiten Symphonie schreitet anders als erhofft voran, wie er am 2. August 1907 beklommen mitteilt: »Die Arbeit geht schrecklich schwer vonstatten. Die Gründe liegen außer in der eigentlichen Instrumentierung, mit der ich mich stets etwas schwer tue, auch in dem Umstand, dass die Symphonie bislang ja nur in der Rohfassung vorliegt, weshalb einige Stellen noch nachzuarbeiten sind. Zu meiner Schande muss ich gestehen, dass ich in diesen zwei Wochen nur die Einleitung und das erste Thema mit der Überleitung, also 25 Seiten, geschafft habe. Wenn ich nicht das Tempo beschleunigen kann (worauf ich all meine Hoffnungen richte!), werde ich erst in einem halben Jahr mit der Symphonie fertig!« Neunzehn Tage später schreibt er frustriert: »Die Arbeit an der Symphonie geht nach wie vor sehr schleppend voran. So werde ich damit nie fertig!« Am Ende des Jahres liegt das Werk schließlich abgeschlossen vor, sodass die Uraufführung am 28. Januar 1908 in Sankt Petersburg stattfinden

schlafend in Dahls Behandlungszimmer lag. »Du wirst dein Konzert schreiben ... Du wirst mit großer Leichtigkeit arbeiten ... Das Konzert wird von exzellenter Qualität sein.« Es waren immer dieselben Worte, ohne Unterbrechung. Auch wenn es unglaublich erscheint, diese Therapie half mir wirklich. Im Sommer begann ich zu komponieren. Das Material wuchs, und neue musikalische Ideen begannen sich in mir zu

kann. Nur vier Tage später kommt es unter großem Erfolg zur Moskauer Erstaufführung der Symphonie. Erst im Oktober 1955 wird das Werk erstmals von der Staatskapelle Dresden unter Leitung von Kyrill Kondraschin aufgeführt.

Ein Dehnen und Ziehen

Vielleicht hat die große Akzeptanz, die ihr immer wieder zuteil wird, auch damit zu tun, dass das kompositorische Ich nicht gegen eine äußere, schicksalhafte Macht ankämpft. Hörbar wird vielmehr, wie es mit sich selbst ficht, »gegen Folgeerscheinungen einer seelischen Erschütterung wie geistiger Erstarrung und Verkrustung und Verneinung des »Lebenswillens« (Olga Sokolowa). Der Wille, sich einem schwelenden Konflikt, und sei er noch so mühsam, auszusetzen, um ihn letztlich zu überwinden, macht die zweite Symphonie in ihrer Wirkung so nahbar und ehrlich. Die hochdramatische Entwicklung im ersten Satz zeichnet diesen leidenschaftlich geführten Kampf spannungreich nach. Die Atmosphäre wirkt grau und düster, es dominiert ein Ton der Verzweiflung, aus dem nicht selten eine Sehnsucht nach Befreiung herausklingt. Hermetisch tönt das Einleitungsmotiv der Celli und Kontrabässe, als ob die Gestalt weltentrückt um sich kreise, ein verschlossenes Murmeln nach Art orthodoxer Gebete, um ein in Auflösung befindliches Subjekt zunächst zu beruhigen. Die intendierte Stabilisierung greift jedoch nicht. Übergebundene Noten bewirken ein Gefühl, als gerate man aus dem Takt – eine Stockung gleich zu Beginn, mit der die ansetzende Entwicklung unsicher bleibt. Immer tiefer senkt sich die motivische Linie, als wollte sie die seelischen Tiefenschichten ausloten, um irgendwann dort anzukommen, wo Halt zumindest suggeriert wird. Das alles vollzieht sich in den ersten zwei Takten, hinein-führend in eine Stimmung, die das gesamte Werk prägt. Über einem schwebenden Akkord der Bläser setzt die melodische Linie der ersten Violinen ein, suchend nach einem Ausweg aus endloser, nur schwer zu entkommender Weite. Die Kräfte beginnen zu wirken, ein Dehnen und Ziehen erfasst sämtliche Bereiche – ein suggestiver Beginn, voller Klage und Gesang. Wie Rachmaninow hier einen Prozess der Verdichtung in Gang setzt, ist nicht nur symphonisch mustergültig, sondern berührt die weitgefassten Bögen eines musikdramatischen Spannungsaufbaus. Das Wechselspiel von Hemmung und Entladung, bereits bei Tschaikowsky meisterhaft herausgebildet, erreicht eine neue Qualität. Das Hauptthema (am Anfang des Allegro-moderato-Teils) vereint beide Pole. Es erinnert an die Worte des russischen Musikwissenschaftlers und Komponisten Boris Assafjew, mit denen dieser das Hauptthema der fünften Symphonie von Tschaikowsky beschrieben hat: »Ein Sich-Aufbäumen, das in seiner Bewe-





Sergej Rachmaninow (Mitte) mit seiner Frau Natalja (links), seinem Bruder Vladimir und dessen Frau Sofia, um 1900

gung gehemmt ist.« Die motivische Gestalt des aus der Einleitung abgeleiteten Hauptthemas verhält sich affin zu den Fatum-Themen in Tschaikowskys letzten Symphonien. Nur nimmt Rachmaninow die Entlastung, die Tschaikowsky dem Einzelnen durch das Schicksal gewährt, schlechterdings nicht mehr hin. Was zählt, ist ein Sich-Behaupten, ein Durchsetzen gegenüber allen Widerständen gegen sich selbst.

Ablösung vom Zwiespalt

Der Vorgang führt immer tiefer hinein in ein gestalten- wie kontrastreiches Labyrinth. Im zweiten Satz, von Rachmaninow als Scherzo angelegt, wechseln kantige Abschnitte mit elegischen, weit sich ausspannenden Phasen. Unterschiedlich aufleuchtende Farben machen diesen Satz zu einem Drama der Stimmungen. Ein unaufhörliches Pulsieren durchdringt auch hier die Entwicklung, gipfelnd in einem plötzlich aufziehenden symphonischen Sturm, der Motive des ersten Themas ebenso bizarr durcheinanderwirbelt wie Choralklänge der Blechbläser,

die in der aufbrausenden Atmosphäre schnell wieder untergehen. Das kompositorische Ich, so scheint es, befindet sich mitten in einem Purgatorium. Zudem lässt der hintersinnig nickende Gestus in den ersten Takten, begleitet von aufflackernden Flöten und Klarinetten, an die tief in der russischen Kultur verwurzelte Gestalt des Gottesnarren denken. Der »Jurodstvo«, wie er im Russischen genannt wird, ist eine Gauklerfigur, die sich virtuos zwischen den gesellschaftlichen Schichten bewegt, ein Außenseiter, der sich eine neue Souveränität erschafft und ausgehend von einer Grunddisposition des Zwiespalts zu neuen Fragen der Verbindung und Verständigung stößt. Häufig ist er in den Werken von Modest Mussorgsky und Dmitri Schostakowitsch bis hin zu Sofia Gubaidulina anzutreffen. Rachmaninow komponiert hier einen Balanceakt ganz im Sinne eines Gottesnarren. Dessen schonungsloses Agieren gegenüber sich selbst greift mit Nachdruck in das aktive Geschehen ein. Ein Ritt über brüchigem Eis. Was danach kommt, ist versonnen rankender Gesang: Das flächige Bild des dritten Satzes präsentiert mit Triolen und Achteln zunächst gegenläufige rhythmische Linien, über denen sich ein gereinigtes Lied in der Klarinette erhebt, das von drängenden Violinen abgelöst wird. Intonationen der Einleitung zum ersten Satz brechen ebenso herein wie kurze Seufzerfiguren in Oboe und Englischhorn. Doch wirken diese wie ferne Schatten. In dem unendlich reichen Flechtwerk wird man Zeuge eines neuen Lebens, das seine Kraft aus dem melodischen Überfluss schöpft. Man sollte daher nicht von einer Feier des Ornaments sprechen, sondern von zahllosen Quellpunkten, aus denen eine gewandelte Wirklichkeit ihre Nahrung bezieht. Entschlossen wird der neugewonnene Zustand verteidigt: Die seelische Verkrampfung hat sich im letzten Satz gelöst, die Stimmung aufgehellt. Insofern stellt sich in der an Beethoven erinnernden Lichtdramaturgie eine Entwicklung ein, deren zentrale Botschaft eine in Erfüllung mündende Auseinandersetzung ist. Rachmaninow folgt Beethovens Anspruch, dem »Schicksal in den Rachen« zu greifen, im Gegensatz etwa zu Tschaikowsky, dem es vor allem um das symphonische »Herausarbeiten und Erfüllen einer vorab gesetzten unveränderlichen Gegebenheit« geht (Sigrid Neef über Tschaikowskys fünfte Symphonie). Dass der Skrupel, anders als bei Beethoven, für Tschaikowsky und Rachmaninow indes zur Triebfeder wird, symphonische Welten zu erschaffen, deutet auf den Ursprung, von dem aus der Konflikt ausgetragen wird. Bei Beethoven ist es der Kampf mit der äußeren Welt, die Untermauerung eines Ideals in Übergröße. Bei Rachmaninow spiegelt sich im Ausdruck des schöpferischen Zweifels die fragile Innenwelt eines hochsensiblen Künstlers, der sich vor allem selbst in Frage stellt.

ANDRÉ PODSCHUN



12. Symphoniekonzert 2017 | 2018

Orchesterbesetzung



1. Violinen

Roland Straumer 1. Konzertmeister
Thomas Meining
Jörg Faßmann
Federico Kasik
Tibor Gyenge
Jörg Kettmann
Barbara Meining
Birgit Jahn
Wieland Heinze
Henrik Woll
Anett Baumann
Annika Thiel
Roland Knauth
Anselm Telle
Franz Schubert
Ludovica Nardone

2. Violinen

Holger Grohs Konzertmeister
Matthias Meißner
Stephan Drechsel
Jens Metzner
Olaf-Torsten Spies
Mechthild von Ryssel
Alexander Ernst
Emanuel Held
Robert Kusnyer
Michael Schmid
Ami Yumoto
Jiweon Moon
Lukas Stepp
Steffen Gaitzsch*

Bratschen

Michael Neuhaus solo
Andreas Schreiber
Anya Dambeck
Michael Horwath
Zsuzsanna Schmidt-Antal
Susanne Neuhaus
Juliane Preiß
Uta Wylezol
Luke Turrell
Christina Voigt**
Beate Müller*
Henry Pieper*

Violoncelli

Norbert Anger Konzertmeister
Friedwart Christian Dittmann Solo
Simon Kalbhenn Solo
Uwe Kroggel
Bernward Gruner
Johann-Christoph Schulze
Jörg Hassenrück
Anke Heyn
Matthias Wilde
Titus Maack

Kontrabässe

Viktor Osokin Solo
Petr Popelka
Martin Knauer
Torsten Hoppe
Helmut Branny
Christoph Bechstein
Reimond Püschel
Thomas Grosche

Flöten

Sabine Kittel Solo
Bernhard Kury
Dóra Varga-Andert

Oboen

Céline Moinet Solo
Sibylle Schreiber
Volker Hanemann

Klarinetten

Robert Oberaigner Solo
Egbert Esterl
Christian Dollfuß

Fagotte

Philipp Zeller solo
Joachim Huschke

Hörner

Robert Langbein solo
David Harloff
Harald Heim
Lars Scheidig
Hagai Shalom**

Trompeten

Tobias Willner Solo
Peter Lohse
Gerd Graner

Posaunen

Nicolas Naudot solo
Jürgen Umbreit
Frank van Nooy

Tuba

Jens-Peter Erbe solo

Pauken

Thomas Käppler solo

Schlagzeug

Christian Langer
Simon Etzold
Dirk Reinhold
Stefan Seidl

* als Gast

** als Akademist/in



FESTIVAL-TOURNEE

RHEINGAU MUSIK FESTIVAL

12. Juli 2018 | 20 Uhr | Wiesbaden, Kurhaus

Johannes Brahms Violinkonzert D-Dur op. 77
Sergej Rachmaninow Symphonie Nr. 2 e-Moll op. 27

SCHLESWIG-HOLSTEIN MUSIK FESTIVAL

13. Juli 2018 | 20 Uhr | Lübeck, Musik- und Kongresshalle

Robert Schumann Klavierkonzert a-Moll op. 54
Sergej Rachmaninow Symphonie Nr. 2 e-Moll op. 27

FESTSPIELE MECKLENBURG VORPOMMERN

14. Juli 2018 | 17 Uhr | Landgestüt Redefin

Johannes Brahms Violinkonzert D-Dur op. 77
Sergej Rachmaninow Symphonie Nr. 2 e-Moll op. 27

SIR ANTONIO PAPPANO
Dirigent

CHRISTIAN TETZLAFF
Violine

JAN LISIECKI
Klavier



SÄCHSISCHE
STAATSKAPELLE
DRESDEN

Vorschau

1. Symphoniekonzert in der Konzertsaison 2018/2019

MITTWOCH 29.8.18 20 UHR

DONNERSTAG 30.8.18 20 UHR

SEMPEROPER DRESDEN

Alan Gilbert Dirigent
Lisa Batiashvili Violine

Peter Eötvös

»Per Luciano Berio« für Orchester (Uraufführung)

Sergej Prokofjew

Violinkonzert Nr. 2 g-Moll op. 63

Gustav Mahler

Symphonie Nr. 1 D-Dur »Titan«

Gustav Mahler Jugendorchester auf Einladung der Sächsischen Staatskapelle Dresden

SAMSTAG 1.9.18 11 UHR

SEMPEROPER DRESDEN

Lorenzo Viotti Dirigent
Gautier Capuçon Violoncello

Anton Webern

»Im Sommerwind«, Idyll für großes Orchester

Dmitri Schostakowitsch

Violoncellokonzert Nr. 1 Es-Dur op. 107

Pjotr I. Tschaikowsky

Symphonie Nr. 6 h-Moll op. 74 »Pathétique«





Sächsische Staatskapelle Dresden
Chefdirigent Christian Thielemann

Spielzeit 2017|2018

HERAUSGEBER
Sächsische Staatstheater –
Semperoper Dresden
© Juli 2018

REDAKTION
André Podschun

GESTALTUNG UND LAYOUT
scheck.net
Strategie. Kommunikation. Design.

DRUCK
Union Druckerei Dresden GmbH

ANZEIGENVERTRIEB
Anzeigenvermarktung
Semperoper Dresden
Elina Wolf
Telefon: 0351/49 11 650
E-Mail: anzeigen@semperoper.de

TEXTNACHWEISE
Der Artikel von Martin Wilkening ist ein Nachdruck aus dem Programmheft zum 2. Symphoniekonzert der Sächsischen Staatskapelle Dresden in der Konzertsaison 2016/2017. Der Text von André Podschun ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft. Das Zitat auf Seite 20 ist entnommen aus: Olga Sokolova, Rachmaninow, Moskau 1983.

BILDNACHWEISE
Musacchio & Ianniello / EMI Classics (S. 5); Holger Hage / DG (S. 6); Martin Geck, Robert Schumann. Mensch und Musiker der Romantik, München 2010 (S. 11, 13); Robert Schumann, Tagebücher, Band III, herausgegeben von Gerd Nauhaus, Leipzig 1982 (S. 14); S. W. Rachmaninow, Moskau 1988 (S. 18); Lebrecht Collection, London (S. 22)

Urheber, die nicht ermittelt oder erreicht werden konnten, werden wegen nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.

Private Bild- und Tonaufnahmen sind aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet.

WWW.STAATSKAPELLE-DRESDEN.DE

Sächsische
Staatskapelle Dresden
Künstlerische Leitung/
Orchesterdirektion

Christian Thielemann
Chefdirigent
Maria Grätzel
Persönliche Referentin
von Christian Thielemann

Jan Nast
Orchesterdirektor

Dennis Gerlach
Konzertdramaturg,
Künstlerische Planung

André Podschun
Programmheftredaktion,
Konzerteinführungen

Valerie Seufert
Presse und Marketing

Alexandra MacDonald
Assistentin des Orchesterdirektors

Elisabeth Roeder von Diersburg
Cornelia Ameling
Orchesterdisponentinnen

Matthias Gries
Orchesterinspizient

Steffen Tietz
Golo Leuschke
Wolfgang Preiß
Stefan Other
Orchesterwarte

Agnes Thiel
Vincent Marbach
Notenbibliothek



STEINWAY & SONS

Anspruch entsteht aus Leidenschaft
Musikfreude pur ein Leben lang

Ihr Steinway Investment



PIANO  GÄBLER

Comeniusstr. 99 - 01309 Dresden

Tel.: 0351-268 95 15 - Fax: 0351-268 95 16

Flügel - Klaviere - Digitalpianos

info@piano-gaebler.de - www.piano-gaebler.de

Partner der Staatskapelle Dresden

VOLKSWAGEN

AKTIENGESELLSCHAFT