

Weiter, weiter – unermüdlich!
Westlich, östlich; nördlich, südlich.
Suche, Seele, suche!
Suche nur, kannst doch nichts finden!
Sonnen strahlen, Sonnen schwinden.
Fluche, Seele, fluche!

Nördlich, südlich; westlich, östlich.
Such das Glück. Das Glück ist köstlich.
Suche, Seele, suche!
Suche, daß die Sterne stieben!
Wird dich doch die Welt nicht lieben.
Fluche, Seele, fluche!

Erich Mühsam

5. SINFONIEKONZERT

AUF DER SUCHE

SPIELZEIT 2022/2023

Dauer: ca. 2 Stunden 15 Minuten | eine Pause

Bild- und Tonaufnahmen sind nicht gestattet. Wir bitten darum, Mobiltelefone und andere elektronische Geräte vor Konzertbeginn abzuschalten.

PROGRAMM

Antonín Dvořák
(1841–1904)

Konzert für Violoncello und Orchester h-Moll op. 104
I. Allegro
II. Adagio ma non troppo
III. Finale. Allegro moderato

PAUSE

Sergej Rachmaninow
(1873–1943)

Sinfonie Nr. 2 e-Moll op. 27
I. Largo – Allegro moderato
II. Allegro molto
III. Adagio
IV. Allegro vivace

Ein Cello ist ein Stück Holz, das oben kreischt und unten brummt.

Antonín Dvořák

AUF DER SUCHE NACH DEM GLEICHGEWICHT

Dvořáks Violoncellokonzert

Mit seinem Cellokonzert schrieb Antonín Dvořák in erster Linie Gattungsgeschichte: Nach nur wenigen vorigen Versuchen – etwa von Schumann und Saint-Saëns – gelang Dvořák der endgültige Nachweis, dass das Violoncello sehr wohl zum Soloinstrument in einem großen romantischen Solokonzert taugt, das nicht nur instrumentale Virtuosität in den Vordergrund stellt, sondern auch kompositorisch ambitioniert daherkommt. Denn im Unterschied zu Klavier und Violine stellt das Cello vor größere kompositionspraktische Schwierigkeiten: Mit seiner tiefen Lage kann es leicht vom Tuttiklang des Orchesters überdeckt werden. In seinem Konzert löste Dvořák das Problem mit einer wohl dosierten, fein abgestimmten Instrumentation, die an keiner Stelle zu dick wird: Die Blechbläser kommen sparsam zum Zuge, setzen aber in den Tutti-Passagen durchaus Akzente; die Holzbläser überwölben die Solostimme; die Streicher grundie-

ren sie. Bei aller Um- und Rücksicht auf das Cello entsteht so ein farbenreiches, niemals bloß dezent im Hintergrund stehendes Klangbild.

Bereits 1865, als Dvořák in Prager Orchestern als Bratschist wirkte und als Komponist noch völlig unbekannt war, versuchte er sich an einem Cellokonzert in A-Dur, das er aber nur als Klavierauszug skizzierte und gar nicht erst nicht zu orchestrieren versuchte. Erst 30 Jahre später, nachdem er ein Klavier- sowie ein Violinkonzert geschrieben hatte, sollte er sich erneut an die Gattung wagen. Zu diesem Zeitpunkt wirkte er fern seiner böhmischen Heimat in New York, wo er 1892 den Direktorenposten am National Conservatory of Music angetreten hatte. Nach so bekannten Werken wie der Sinfonie »Aus der Neuen Welt« oder dem »amerikanischen« Streichquartett entstand Ende 1894 und Anfang 1895 das Cellokonzert als Dvořák letztes Werk in den USA. Die Anregung, sich

erneut mit diesem Genre auseinandersetzen, bezog Dvořák wohl von einem der Lehrer des Konservatoriums, Victor Herbert, der seinerseits gerade ein Konzert für Violoncello vollendet hatte, das Dvořák mehrfach hörte. Zahlreiche biographische Anekdoten und Legenden begleiten das Werk. So ist das Konzert etwa als wehmütiger Ausdruck seines Heimwehs nach Böhmen interpretiert worden – oder wahlweise auch als Andenken an den bereits 1893 verstorbenen Peter Tschaikowsky (immerhin steht das Cellokonzert in derselben Tonart, h-Moll, wie dessen letztes Werk, die »Pathétique«) oder auch an Dvořák Schwägerin und Jugendliebe Josefína Kounicová, die zur Zeit der Komposition verstarb (und die er im Übrigen 1865 kennengelernt hatte, in dem Jahr, in dem sein erster Cellokonzert-Versuch entstand). Angeblich handelt es bei Dvořáks Lied »Lasst mich allein in meinen Träumen gehn« op. 82 Nr. 1, das im zweiten Satz

sowie kurz vor Ende des Finales zitiert wird, um Josefínas Lieblingslied. Jenseits von Spekulationen: Auf der Hand liegt der wehmütig-leidenschaftliche Tonfall, der weite Teile des Konzerts beherrscht und perfekt zum Klang des Cellos passt.

Zunächst muss das Soloinstrument jedoch ziemlich lange auf seinen ersten Einsatz warten, denn ähnlich wie in den Konzerten seines Freundes Johannes Brahms und der Wiener Klassiker gestaltet Dvořák die erste Exposition rein orchestral.

Zunächst präsentieren die Klarinetten das Hauptmotiv mit der charakteristischen Figur aus zwei Sechzehnteln, die den Zentralton h in beiden Richtungen umkreisen. Es ist weniger ein komplettes Thema, eher wie ein Motto, das mit unterschiedlichen Fortführungen den ganzen Satz beherrscht, so auch den ersten strahlenden Auftritt des Solocellos. Tatsächlich ist das Motto so allgegenwärtig, dass es an einer Stelle,

an der man es unbedingt erwarten würde, nämlich beim Eintritt der Reprise, fortbleiben kann; dort erklingt nämlich das lyrische zweite Thema, nunmehr ins Heroische und nach H-Dur gewendet was den strahlenden Schluss des Satzes bereits vorwegnimmt.

Das folgende Adagio beginnt wie der Kopfsatz mit dem Hauptthema in der Klarinette. Die anfängliche Idylle wird jedoch alsbald zweimal von einem forte-Ausbruch des ganzen Orchesters unterbrochen, dem Dvořák das erwähnte Selbstzitat folgen lässt.

Von interessanter Klangwirkung ist die Reprise des Hauptthemas, das nun vom Horntrio angestimmt wird – eine sehr selten, z. B. in Beethovens »Eroica« anzutreffende Besetzung, da Hörner für gewöhnlich paarweise, also zu zweit oder zu viert besetzt werden. Auch das Finalrondo wird solistisch vom Horntrio eröffnet. Während sich das Rondothema anfangs ziemlich martialisch gibt, stimmt das Solocello alsbald lyrischere Töne an. Ganz entgegen der

üblichen Dramaturgie eines Konzertfinalsatzes, nach der sich die Virtuosität des Solisten immer weiter steigert, komponiert Dvořák gegen Ende eine schrittweise erfolgende Beruhigung bis hin zu einer entrückten Andante-Passage aus. Mit dem erwähnten Liedzitat gesellt sich eine Solovioline zum Solocello, außerdem erklingt eine Reminiszenz an das Hauptthema aus dem ersten Satz und rundet somit den sinfonischen Bogen des Konzerts ab. Ganz zum Schluss führt ein großes Crescendo des Cellos in eine knappe, lautstarke Coda. Dvořák sinfonischer Ansatz zeigt sich auch darin, dass er den Verlauf des Satzes nicht durch eine virtuose Kadenz aufhalten wollte, die ihm der Cellist und Widmungsträger Hanuš Wihan vorschlug. Die künstlerischen Differenzen führten zu einer handfesten Verstimmung zwischen beiden. Als noch Terminprobleme des Cellisten dazukamen, verpflichtete Dvořák für die Londoner Uraufführung kurzerhand den Cellisten

Eine Musik, die so häufig imitiert, persifliert, verkitscht, bearbeitet, unterlegt, beliehen und bestohlen wird, zwingt zu substanzieller Auseinandersetzung. Sie kann sich nicht in einer oberflächlichen Betrachtung ihres verzerrten Spiegelbildes erschöpfen.

Rachmaninows Musik ist mehr als nur russische Spätromantik, Klassizismus oder Konservatismus – Rachmaninows Musik ist ein ästhetisches Phänomen. Sie ist die »Kunst der Stimmung«, die Suche nach der verlorenen Zeit.

Maria Biesold

Leo Stern. Wenige Jahre später, 1900, hatte sich Wihan jedoch eines Besseren besonnen und musizierte das Konzert, dessen Erfolg bis heute ungebrochen

ist, doch noch gemeinsam mit Dvořák am Dirigentenpult.
Benjamin Wäntig

AUF DER SUCHE NACH SICH SELBST

Rachmaninows Sinfonie Nr. 2

Misserfolge gehören zu jeder Künstlerkarriere, aber von nur wenigen ging eine so nachhaltig traumatisierende Wirkung aus wie von der katastrophal durchgefallenen Uraufführung des Sinfonieerstlings aus der Feder Sergej Rachmaninows. Der Anfang 20-jährige Komponist hatte in jugendlichem Überschwang ein ambitioniertes Stück geschaffen, das von biblischen Racheformeln, dem gregorianischen »Dies irae«-Choral und von Anspielungen auf Tolstois »Anna Karenina« inspiriert war. Dass Rachmaninows Ehrgeiz die Aufnahmefähigkeit des Publikums überforderte, erklärt jedoch nicht allein das Fiasko, das sich am 15. März 1897 in St. Petersburg ereignete und in Rachmaninows abrupter Flucht aus dem Konzertsaal gipfelte. Wesentlich dazu beigetragen haben dürfte der Dirigent des Konzerts, Alexander Glasunow, seines Zeichens ebenfalls Komponist und nicht gerade vom Talent des sieben Jahre jüngeren Kollegen überzeugt,

indem er offenbar betrunken ans Pult trat und etwas dirigierte, was auf das Publikum wirken musste wie dissonantes Getöse und kaum etwas mit dem zu tun hatte, was sich Rachmaninow vorgestellt hatte. Der Musikkritiker und Mitglied des »Mächtigen Häufleins« César Cui machte das Unglück perfekt, indem er ein paar Tage später in der Zeitung verlauten ließ: »Wenn es in der Hölle einen Konzertsaal gäbe und man beauftragte einen Komponisten, eine Symphonie über die Plagen Ägyptens zu schreiben, dann würde dieses neue Werk dem Auftrag in idealer Weise entsprechen.« Dass Rachmaninow angesichts dieses Fiaskos weitere Aufführungen des Werks für alle Zeiten verhindern wollte, scheint nur allzu verständlich. Weniger nachvollziehbar ist, dass er das offenbar einzige Exemplar der Partitur der 1. Sinfonie 1917 bei seiner Flucht aus Russland infolge der Oktoberrevolution verlor und sich zeit seines Lebens nicht mehr um das

Stück bemühte. Erst nach seinem Tod rekonstruierte der Musikwissenschaftler Pavel Lamm das Werk anhand eines Klavierauszugs, sodass es heute wieder aufgeführt werden kann.

Die missglückte Uraufführung stürzte den ohnehin zu Depressionen neigenden Rachmaninow in eine tiefe Schaffenskrise, aus der er sich erst drei Jahre später mit Hilfe einer Hypnosetherapie befreien konnte. Zum kompositorischen Befreiungsschlag geriet ihm das 1901 erstmals aufgeführte (und diesmal begeistert aufgenommene) 2. Klavierkonzert. So fasste der verunsicherte Komponist langsam wieder Selbstvertrauen; bis er sich erneut der Sinfonik zuwandte, sollte aber noch einige Zeit vergehen. In den Jahren 1906–1908 verbrachte Rachmaninow mit seiner Familie die Wintermonate in Dresden, wo er nicht nur dem strengen russischen Winter, sondern auch dem angespannten Klima nach der gescheiterten Revolution von 1905 entfliehen wollte.

In einem Brief berichtete er: »Die Stadt selbst gefällt mir sehr ... und ich fühle mich ganz wie zu Hause.« Tatsächlich fand er trotz oder vielleicht gerade wegen des Abstands zur Heimat Muße zur Kompositionsarbeit: etwa an der sinfonischen Dichtung »Die Toteninsel« oder an der 2. Sinfonie, die zwischen Oktober 1906 bis April 1907 entstand. Mit der glänzenden Uraufführung, die unter seiner eigenen Leitung – sicher ist sicher – am 8. Februar des Folgejahrs in St. Petersburg stattfand, konnte Rachmaninow das sinfonische Trauma von vor elf Jahren besiegen – wenngleich ihn noch immer Selbstzweifel sein gesamtes Leben begleiten sollten. Auch heute noch gehört die 2. Sinfonie neben den Klavierkonzerten zu Rachmaninows beliebtesten Orchesterwerken, und dies nicht von ungefähr: Ihre Noblesse und Melancholie sind gleichermaßen repräsentativ für Rachmaninow im Speziellen wie für die so oft beschriebene russische Schwermut

im Allgemeinen. Die gelegentlichen Schroffheiten der 1. Sinfonie hat Rachmaninow hier überwunden; ganz im Gegenteil scheint ihm die Vermittlung von Gegensätzen Programm gewesen zu sein. Kontraste in Tempi, Lautstärke, Klangfarben oder auch in thematischen Gestalten werden durch eine feine Kunst des Übergangs – um einen Begriff aus Wagners Ästhetik des Orchesterklangs zu entlehnen – abgemildert. Das demonstriert schon der erste Satz mit seinen fast unendlich lang dahinfließenden Melodien. Aus dem langsamen mottoartigen Motiv, das Celli und Bässe gleich zu Beginn anstimmen, wird später das Hauptmotiv im Allegro-Teil entwickelt. Dazwischen steht eine elegische, nebelverhangene Introduction, in der sich die Streicher wie in einem Kanon eine ebenfalls aus dem Motto abgeleitete klagende Achtelfigur (die im Adagio und im Finale erneut erklingt) zuwerfen. Sie türmt sich in zahlreichen Abstufun-

gen zu einer ersten Steigerungswelle auf. Auch alle Themen und Motive des folgenden Allegro-Teils scheinen organisch auseinander hervorzugehen – darunter etwa eine Triolenpassage, in der für einen kurzen Moment schon die Motivik und die Motorik des Finalsatzes durchscheint. Es hat die Anmutung, als hätte Rachmaninow mit einem fast pedantischen Grad von Konstruktion durch die zahlreichen thematischen Zusammenhänge die häufig gegen seine Werke geäußerte Kritik Lügen strafen wollen, es handle sich lediglich um aus dem Bauch empfundene, sentimentale Gefühlsmusik. Dennoch überlagert dieses kompositorische Kalkül nicht die unmittelbar zupackende Wirkung der Musik, wie sie etwa in den wilden Steigerungswellen in der Durchführung in der Satzmitte zum Tragen kommt. Auch zum Satzende hin verdichtet sich das Geschehen wie in einem Strudel der Themen erneut, ehe die Musik in trotzigem e-Moll schließt.

Dem vielschichtigen Kopfsatz schließt sich ein rasantes Scherzo mit einem ohrwurmartigen Hauptthema der Hörner zu einem markanten Streicher-rhythmus an. Wie in einem Rondo durchzieht dieses spielerische Thema den ganzen Satz in verschiedensten Instrumentenkombinationen von der Solo-Pauke bis zum mächtigen Tutti. Dazwischen erklingen kontrastierende Episoden: ein schwärmerischer Streichersatz sowie ein wild-chromatisches Fugato, das wiederum mit dem Anfang des Finales verwoben ist.

Das nach A-Dur aufgehellte Adagio ist der vielleicht bekannteste Satz der Sinfonie und hebt mit einem larmoyanten Thema in den ersten Violinen an, ehe sich der Gesang in der Klarinette fortspinn. Die Idylle wird im weiteren Verlauf durch Eintrübungen durch das Motiv aus der Introduction des ersten Satz gestört, kehrt dann aber, gekrönt durch Einsätze des Horns und einer Solo-Violine, zurück.

Das Finale hebt exaltiert mit einer jagenden Triolenfigur in E-Dur an und erklärt die elegische Stimmung der ersten drei Sätze somit abrupt für beendet. Reminiszenzen an die vorigen Sätze können diese Hochstimmung nur jeweils kurzzeitig aufhalten. Insbesondere fällt die funkelnde, glitzernde Instrumentierung des Finales auf, die vielleicht durch ein Stück inspiriert ist, das Rachmaninow während der Entstehung der Sinfonie in Dresden kennengelernte: Richard Strauss' gerade an der Semperoper uraufgeführte Oper »Salome«, mit deren Modernismen Rachmaninow weniger anzufangen wusste, deren sinnliche Instrumentierung er allerdings als »unglaublich« pries. So oder so: Mehrere groß angelegte Steigerungswellen aus dem Triolenmotiv vom Satz-anfang und einem hymnisch singenden Thema der Streicher führen das Werk zu einem brillanten und effektvollen Abschluss.

Benjamin Wöntig

www.staatstheater.saarland