

**STAATSKAPELLE
BERLIN
1570**

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

**ABONNEMENT-
KONZERT
I**

**DANIEL
BARENBOIM**

DIRIGENT

**MARTHA
ARGERICH**

KLAVIER

STAATSKAPELLE BERLIN

Mo 6. September 2021 19.30

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

Mi 8. September 2021 20.00

PHILHARMONIE

PROGRAMM

Robert Schumann **SINFONIE NR. 1 B-DUR OP. 38**
(1810-1856) **»FRÜHLINGSSINFONIE«**
I. Andante un poco maestoso – Allegro molto vivace
II. Larghetto –
III. Scherzo. Molto vivace
IV. Allegro animato e grazioso

KLAVIERKONZERT A-MOLL OP. 54
I. Allegro affettuoso
II. Intermezzo. Andante grazioso
III. Allegro vivace

PAUSE

SINFONIE NR. 2 C-DUR OP. 61
I. Sostenuto assai – Allegro ma non troppo
II. Scherzo. Allegro vivace
III. Adagio espressivo
IV. Allegro molto vivace

Mo 6. September 2021 19.30
STAATSOPER UNTER DEN LINDEN
Mi 8. September 2021 20.00
PHILHARMONIE*

*** Eine Veranstaltung der Staatsoper Unter den Linden in Kooperation mit
Berliner Festspiele/Musikfest Berlin**



Robert Schumann
Lithographie von Josef Kriehuber, 1839

ROBERT SCHUMANN, DER SINFONIKER I

TEXT VON Detlef Giese

Als sinfonischer Komponist par excellence gilt Robert Schumann kaum. Dabei hat er vier gewichtige Sinfonien komponiert, eine Reihe von Ouvertüren, drei Instrumentalkonzerte sowie singuläre Werke wie »Ouvertüre, Scherzo und Finale« – eine Art »verkappte Sinfonie«, aus drei Charakterstücken bestehend –, das Konzertstück für vier Hörner sowie mehrere fantasieartige Einzelsätze für Klavier bzw. Violine und Orchester. Dieses quantitativ wie qualitativ erstaunliche Schaffen hat jedoch nicht verhindern können, dass Schumann in erster Linie als Komponist von Klaviermusik und Liedern, zuweilen auch von Kammermusik, wahrgenommen wurde, von seinen Zeitgenossen wie von der Nachwelt. Hinzu kam, dass seine Sinfonien zwar nicht hinsichtlich ihres eminenten Erfindergeistes, wohl aber im Blick auf ihre Instrumentation allzu häufig kritisiert wurden – nicht wenige Dirigenten fühlten sich sogar durch den vermeintlichen wenig differenzierten und kreativen Umgang Schumanns mit den Klangfarben des romantischen Orchesters dazu veranlasst, Retuschen an den Partituren vorzunehmen, darunter auch durchaus prominente Künstler. Erst nach und nach – und vornehmlich erst in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg – setzte sich jedoch die Erkenntnis durch, dass die vier Schumannschen Sinfonien zweifelsfrei in eine Entwicklungsreihe mit den anerkannten klassisch-romantischen Werken des Genres,

mit denjenigen Beethovens an der Spitze, gehören und einen zweifellos hohen künstlerischen Rang besitzen.

Schumann selbst war sich vollends bewusst, was es bedeutete, eine Sinfonie zu komponieren. Statt kleinere Formen, wie etwa Charakterstücke von nur wenigen Minuten Spieldauer, konstruktiv wie expressiv auszugestalten, ging es darum, eine Großform zu bewältigen, die auf einem vielfältigen, durchaus komplexen internen Beziehungsgeflecht basierte. Einen viersätzigen Satzzyklus zu kreieren, wie ihn die Wiener Klassiker so vorbildhaft in ihren Sinfonien als Modell und Maßstab verwirklicht hatten, war eine Herausforderung, der Schumann sich stellen musste, wollte er als ernstzunehmender Sinfoniker gelten.

Schumann spürte nur allzu deutlich seine Defizite, die in erster Linie der mangelnden Erfahrung im Komponieren für das Orchester geschuldet waren. Im Gegensatz zu seinen unmittelbaren Zeitgenossen Mendelssohn und Wagner hatte er bis ca. 1840, als sein Interesse für das Sinfonische einsetzte, keine rechte Gelegenheit erhalten, mit größeren Ensembles zu arbeiten. Den Mut zu einer Sinfonie – der repräsentativsten musikalischen Gattung neben der Oper – zu finden, fiel ihm keineswegs leicht. Womöglich bedurfte es erst der Heirat mit Clara Wieck, um die er so lange gerungen hatte, die in dem dadurch spürbar beflügelten Schumann den entscheidenden Impuls auslöste, sich an eine großformatige Sinfonie zu wagen.

Der Weg zu seinem sinfonischen Erstling war ein nur wenig geradliniger. Schumann tat sich zunächst spürbar schwer, wenngleich man dies den Resultaten – nimmt man die inzwischen vollständig etablierten Sinfonien Nr. 1 bis 4 zum Maßstab – nicht anmerkt. Gewisse sinfonische Ambitionen lassen sich mehr als ein Jahrzehnt zurückverfolgen: Bereits 1829 schmiedete Schumann entsprechende Pläne, 1831/32 verfertigte er einige Skizzen. Sein nächster Anlauf, die sogenannte »Zwickauer Sinfonie« in g-Moll von

**Robert Schumann SINFONIE NR. 1 B-DUR OP. 38
»FRÜHLINGSSINFONIE«**

ENTSTEHUNG Januar/Februar 1841
URAUFFÜHRUNG 31. März 1841 in Leipzig
Dirigent: Felix Mendelssohn Bartholdy
Leipziger Gewandhausorchester

BESETZUNG 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte,
2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Triangel, Streicher

1832/33 führte immerhin zur Ausarbeitung von zwei Sätzen (wovon der erste auch mehrere Aufführungen erfuhr), für zwei weitere sind Entwürfe erhalten. Neu angefacht wurde seine Begeisterung für das Genre während eines halbjährigen Aufenthaltes in Wien, in dessen Zuge Schumann eine Abschrift der bis dahin unbekanntenen »Großen C-Dur-Sinfonie« Franz Schuberts entdeckte, die er sofort seinem befreundeten Musikerkollegen Felix Mendelssohn Bartholdy zur Aufführung bei den Leipziger Gewandhauskonzerten empfahl.

Das sorgfältige Studium dieses außergewöhnlichen Werkes scheint so etwas wie eine Initialzündung für Schumann gewesen zu sein, sich nun auch selbst als Sinfoniker zu betätigen. Wie sehr ihn Schuberts Komposition beeindruckt hat, geht zum einen aus der enthusiastischen Rezension hervor, die er für die von ihm gegründete und redaktionell betreute »Neue Zeitschrift für Musik« im März 1840 verfasste, zum anderen aber auch aus dem »Design« und dem musikalischen Ausdruck seiner eigenen Sinfonien,

»

**DIENSTAG VOLLENDETE
ROBERT SEINE SYMPHONIE;
ALSO ANGEFANGEN
UND VOLLENDET
IN VIER TAGEN.
HÄTTE MAN NUR GLEICH
EIN ORCHESTER DA! –
ICH MUSS DIR,
MEIN LIEBER MANN,
GESTEHEN, ICH HÄTTE
DIR EINE SOLCHE
GEWANDTHEIT NICHT
ZUGETRAUT.
DU FLÖSST MIR IMMER
NEUE EHRFURCHT EIN!!!**

«

Clara Schumann
über die 1. Sinfonie,
Januar 1841

insbesondere der Ersten. Schubert hatte ihm ein Beispiel gegeben, auf welche Art es möglich war, neben und nach Beethoven Sinfonien zu komponieren – Schumann besaß nunmehr einen Anknüpfungspunkt, dem gleichsam übermächtigen Vorbild des hochverehrten Wiener Klassikers zumindest ein wenig aus dem Weg zu gehen.

Das Jahr 1841 markiert mit voller Kraft den Beginn der intensiven Auseinandersetzung mit den Mitteln und Möglichkeiten des Sinfonischen. Bemerkenswert ist, dass Schumann in dieser Phase seines Schaffens nicht einseitig auf ein Sinfoniemodell in der Nachfolge Beethovens und Schuberts setzte, sondern eine größere Zahl von Gestaltungsoptionen in Erwägung zog – und die meisten von ihnen auch realisierte. Neben den traditionellen viersätzigen Zyklus, wie er durch die 1. Sinfonie B-Dur op. 38 repräsentiert wird, tritt mit Overture, Scherzo und Finale op. 52 eine eher lose Aneinanderreihung einzelner Sätze (die Schumann folgerichtig auch als »Suite« bzw. »Symphonette« bezeichnete). Hinzu kommen eine Fantasie für Klavier und Orchester (die Urfassung des späteren Klavierkonzerts a-Moll op. 54), sodann die zwar in Sätze aufgegliederte, jedoch ohne Zwischenpausen zu spielende Sinfonie d-Moll (die in überarbeiteter Form 1853 als seine Nr. 4 mit der entsprechend hohen Opuszahl 120 publiziert wurde) und schließlich noch Skizzen zu einer Sinfonie in c-Moll, mit der Schumann dem Typus einer kleiner besetzten und weniger umfangreichen Kammersinfonie entsprechen wollte.

Schon ein flüchtiger Blick auf diese Werkkonzepte lässt erkennen, dass Schumann darauf bedacht schien, eine Fülle unterschiedlicher Zugangsweisen zu erproben – und das innerhalb sehr kurzer Zeit, seines »Sinfonischen Jahres« 1841. Wirklichen Erfolg hatte er indes zunächst nur mit einem dieser Werke: gleich mit seinem Erstling, der sogenannten »Frühlingssinfonie«, die ein am Beginn seiner Erkundung des besagten Terrains steht. Die Uraufführung Ende März

1841 im Leipziger Gewandhaus unter der Stabführung Mendelssohns gehörte zu den seltenen Triumphen in Schumanns Biographie – eine derart einhellige öffentliche Anerkennung als Komponist sollte er nicht noch einmal finden.

Der ersten öffentlichen Darbietung waren intensive Proben vorausgegangen, deren Eindrücke Schumann nutzte, um noch so etliche Änderungen, insbesondere im Blick auf instrumentatorische Details, vorzunehmen. Die Sorgfalt dieser fortgesetzten Arbeit an der Partitur sollte sich auszahlen: So wurde ihm von Seiten des Rezensenten der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« attestiert, eine Sinfonie geschaffen zu haben, die vollkommen zu Recht mit viel Beifall bedacht wurde (nach jedem Satz brandete Applaus auf), da sie »nicht nur gut und fließend geschrieben, sondern auch meist kenntnisreich, geschmackvoll und oft sehr glücklich und wirksam instrumentiert ist.«

Die erfreuliche Resonanz hatte nicht zuletzt damit zu tun, dass Schumann eine glückliche Synthese aus Traditionsverbundenheit und innovativen Ansätzen gelungen war. Zum einen orientierte er sich an den bewährten Modellen sinfonischen Komponierens, zum anderen ließ er aber auch Raum für moderne, genuin »romantische« Deutungen. Schumann widmete sich gleichermaßen der Ausarbeitung eines fest umrissenen musikalischen Plans wie der Verknüpfung mit einer leitenden poetischen Idee, die geeignet ist, den grundlegenden Charakter der Sinfonie zu umreißen und das Hören in durchaus konkrete Richtungen zu lenken.

In nur wenigen Tagen, vom 23. bis zum 26. Januar 1841 hatte Schumann den Entwurf zu Papier gebracht, kaum vier Wochen später lag dann bereits die vollendete Partitur vor. Aus dieser Zeit der Schaffenseuphorie stammen auch die Hinweise, dass es sich in der Tat um eine »Frühlings-sinfonie« handelt. Ehefrau Clara berichtet, dass der erste Auslöser zur Komposition ein Gedicht Adolph Böttgers

gewesen sein soll, dessen Schlusszeilen »O wende, wende deinen Lauf / Im Tale blüht der Frühling auf« Schumann besonders angesprochen haben. Die jeden Winter aufs Neue sich meldende Sehnsucht nach dem Kommen des Frühlings nahm Schumann zum Anlass, eine Musik zu schreiben, die ebenjene Stimmung spiegeln sollte. Ursprünglich dachte er sogar daran, die einzelnen Sätze mit programmatischen Überschriften zu versehen: »Frühlingsbeginn«, »Abend«, »Frohe Gesellen« und »Voller Frühling«, jedoch nicht im Blick auf ein geplantes tonmalerisches Vorgehen, sondern im Sinne des Zeichnens einer bestimmten Atmosphäre.

Ein wesentliches Moment der sinfonischen Arbeit Schumanns besteht in der Intention, Verklammerungen zwischen den Sätzen herzustellen. Verwirklicht wird dies vor allem durch die mehrfache Wiederkehr des zu Beginn der Sinfonie erklingenden Themas, dem auf diese Weise die Funktion eines Mottos zukommt. Wenngleich das Grundmotiv (bzw. einige seiner charakteristischen melodischen Verläufe) in wechselnden Gestalten, Tempi und Klanggebungen auftaucht, so ist doch der Gedanke, dass hier etwas miteinander verknüpft, zu einem Zyklus zusammengeschlossen werden sollte, nur allzu offensichtlich.

Der monumentale, in festlichem Glanz erstrahlende erste Einsatz des Mottos in der langsamen Introduction des Kopfsatzes – in spürbarer Anlehnung an den Beginn der C-Dur-Sinfonie Schuberts – gibt unmissverständlich den Ton an, der für Schumanns »Frühlings-sinfonie« maßgeblich ist: Über weite Strecken dominieren eher kräftige, bisweilen wuchtige, in jedem Falle aber optimistische Klänge, ob nun im schnellen Teil des Kopfsatzes, im Scherzo oder im Finale, lediglich der an zweiter Stelle stehende langsame Satz trägt einen ausgesprochen lyrischen Charakter. Der liedhafte Gestus, der in vielen Larghetto-, Adagio- oder Andante-Sätzen von Beethoven wie von Schubert aufscheint, kommt hier sehr prägnant zum Tragen, stellenweise nimmt

er gar choralartige Züge an. Der dritte Satz, als einziger in Moll stehend, überzeugt durch seine vorwärtsdrängende Motorik, die wiederum an den beiden Komponistenvorbildern geschult ist. Der Schlusssatz ist jedoch ein Gebilde von bemerkenswerter Eigenständigkeit: Zwei nicht unbedingt deckungsgleiche musikalische Charaktere, »animato« und »grazioso«, sind hier miteinander vereinigt und spielen sich wechselseitig in den Vordergrund. Vorwärtstürmender Schwung und tänzerische Eleganz finden in guter Balance in diesem Finale Raum, korrespondieren in immer wieder überraschender Weise und bringen eine Vielzahl unterschiedlicher Beleuchtungen an die klangliche Oberfläche.

Zwar könnte man meinen, dass sich Schumann bei seinem sinfonischen Erstling in zu hohem Maße von der Tradition hat leiten lassen statt ganz auf seine Originalität zu vertrauen. Der Sinfoniekomponist Schumann hat gewiss nicht in gleichem Maße wie der Klavierkomponist radikal neue Wege erschlossen – was angesichts der selbst artikulierten Schwierigkeiten, für einen größeren Orchesterapparat zu schreiben, auch nicht verwundern sollte. Und dennoch hat er die Kompositionskunst auch auf diesem Feld bereichert, vor allem hinsichtlich des Gedankens, die Vielfalt der eingebrachten technischen wie expressiven Elemente zu einer Einheit zusammenzubinden. Hier zeigt sich ein ausgeprägtes integratives Denken, das nicht nur auf dem Papier existiert, sondern ganz wesentlich darauf abzielt, sich dem Hörer mitzuteilen. Und gerade in diesem speziellen Zugriff tritt der zukunftsweisende Charakter zutage, der Schumanns Sinfonien – und zwar schon seiner Nr. 1 – ohne Zweifel innewohnt.

*

Robert Schumann KLAVIERKONZERT A-MOLL OP. 54

ENTSTEHUNG 1841 bis 1845

URAUFFÜHRUNG 4. Dezember 1845 in Dresden

Solistin: Clara Schumann, Dirigent: Ferdinand Hiller

Uraufführung der einsätzigen Fantasie für Klavier und Orchester

(Kopfsatz des späteren dreisätzigen Klavierkonzerts):

13. August 1841 in Leipzig, Solistin: Clara Schumann

BESETZUNG Solo-Klavier, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten,

2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Streicher

Die Jahre 1840 und 1841 zeigen in eindrucksvoller Weise, wie sich die kompositorische Schöpferkraft Schumanns nach einer Zeit der Krise geradezu eruptiv entlud. Im Vorfeld sowie unmittelbar nach der Eheschließung mit der feingeistigen, musikalisch hoch gebildeten und virtuos veranlagten Clara Wieck im September 1840 in der Dorfkirche Schönefeld bei Leipzig hatte sich Schumann zunächst intensiv der Komposition von Liedern zugewandt. Im unmittelbaren Anschluss an dieses »Liederjahr« – in dem die großen Liedzyklen und -sammlungen wie die »Myrthen«, »Dichterliebe«, »Frauenliebe und -leben« sowie die beiden Liederkreise nach Texten von Heine und Eichendorff entstanden – richtete Schumann sein hauptsächliches Interesse auf das Orchester.

1841 folgte wie schon erwähnt das »Sinfonische Jahr«, das Schumanns gesamte Kreativität forderte. Für das Orchester zu schreiben, bedeutete zwar nicht völliges Neuland für ihn, wohl aber eine merkliche Umorientie-

rung. Die Entstehung des Klavierkonzertes, das heute wie selbstverständlich zu den großen Leistungen Schumanns und dieser Gattung überhaupt zählt, ist ein Beispiel für die Mühen, die er aufzubringen hatte, um von der ersten Idee zu einem vollgültigen, allgemein anerkannten und ästhetisch hochrangigen Werk zu gelangen.

Die Keimzelle des einzigen Schumannschen Klavierkonzerts bildet eine im Mai 1841 konzipierte und ausgearbeitete Fantasie für Klavier und Orchester, die sich den anderen sinfonischen Werken des Jahres an die Seite stellt. Worum es Schumann hierbei offenbar ging, lässt sich aus einer Formulierung ersehen, die bereits Anfang 1839 – als er dem ambitionierten Plan eines Klavierkonzerts für seine Braut Clara nachging, das jedoch Fragment blieb – in einem Brief zu finden ist: Bewusst wollte er ein »Mittelding zwischen Symphonie, Concert und großer Sonate« schaffen und damit dem Komponieren für Klavier und Orchester neue Perspektiven eröffnen. Einerseits galt es, die Errungenschaften des romantischen Klavierstils so zu nutzen, dass er auch im Verbund mit den Farben und Figuren des Orchesters seine Wirkung zu entfalten vermochte, andererseits sollte das Prinzip des Sinfonischen eine entscheidende Rolle spielen, mithin die Erfindung, Ausdifferenzierung und Verarbeitung musikalischer Gedanken, die mit den Stimmen aller Instrumente in das Medium des Klanges zu übertragen waren.

Dass Schumann diesmal nicht auf halbem Wege stehen bleiben wollte, wurde von Anfang an seiner Arbeit an dieser Fantasie für Klavier und Orchester deutlich. Mit äußerster Konzentration ging er zu Werke: Innerhalb von lediglich zwei Wochen, von Anfang bis Mitte Mai 1841, entstand das etwa fünfzehnminütige Stück. In dieser einsätzigen Gestalt sah Schumann sein Werk auch zunächst als abgeschlossen an: Die Tatsache, dass er sowohl eine Aufführung als auch eine Drucklegung seiner Komposition

anstrebte, spricht jedenfalls dafür. Dabei gelang das eine Vorhaben lediglich im Ansatz, das andere überhaupt nicht. Während es im August 1841 im leeren Gewandhaussaal in Leipzig zumindest zu einer Durchspielprobe kam – Clara Schumann hatte hierbei den Solopart übernommen –, fand sich kein Verleger, der das Risiko auf sich nehmen wollte, das Werk zu publizieren.

Dieser Umstand ist insofern bemerkenswert, als dass es für lediglich einsätzliche konzertante Stücke durchaus Vorbilder – und somit Erfahrungswerte im Blick auf Verkaufs- und Aufführungschancen – gab. Für Schumann selbst lag es ohnehin nahe, an ältere Kompositionen von ähnlicher Machart anzuknüpfen, etwa an Carl Maria von Webers Konzertstück f-Moll für Klavier und Orchester, das immerhin zum Repertoire seiner Frau Clara gehörte. Als eine Art verkapptes Klavierkonzert, bei dem die übliche Dreisätzigkeit zwar auf einen Satz reduziert worden war, der jedoch in sich soweit gegliedert war, dass sich gleichsam ein Konzert »en miniature« ergab, bot Webers Werk ein Exempel dafür, wie es gelingen konnte, dem für Spieler wie Hörer gleichermaßen attraktiven Zusammenwirken von Klavier und Orchester in neue Formen zu bringen.

Tatsächlich lag auch im Austarieren der Relation zwischen beiden Parts ein wesentliches Anliegen Schumanns. Bereits 1841 konnte Clara nach den ersten Höreindrücken feststellen, dass Klavier und Orchester »auf das feinste verwebt« worden waren. Dieser grundsätzlichen Beobachtung ist kaum etwas hinzuzufügen, sie trifft den Charakter des Werkes in hervorragender Weise. Das Orchester wird weder auf die Rolle als bloßer Stichwortgeber für das Soloinstrument (wie etwa in den einseitig auf die Entfaltung von spieltechnischer Virtuosität abhebenden Konzerten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts) reduziert, es erweist sich aber auch nicht als dominant. Das Klavier gewinnt zwar eine immense klangliche Präsenz und wird – kaum verwunderlich

bei Schumann – mit einer staunenswerten satztechnischen Souveränität eingesetzt, rückt aber nie aufdringlich in den Vordergrund. Was hier verwirklicht erscheint, ist ein vollkommen organisch wirkendes Miteinander in der Entfaltung der maßgeblichen Themen und Motive.

Neu und aufregend ist bereits die Eröffnungspartie: Auf einen ersten kräftigen Tutti-Schlag setzt zunächst das Klavier mit rhythmisch markanten punktierten Akkordgängen ein, das Hauptthema erscheint jedoch in den Holzbläsern. Erst danach wird es vom Klavier intoniert, das wiederum in der melodischen Führung nach wenigen Takten wieder von den Orchesterinstrumenten abgelöst wird. Auf diese Weise wird ein musikalischer Dialog von hoher kommunikativer Dichte hergestellt, der im Grunde über den gesamten Satz hinweg als tragendes Gerüst des Ganzen zu verstehen ist.

Ein weiteres essentielles Gestaltungsmoment liegt in der Idee, aus einem sehr konzentrierten Materialvorrat heraus eine ungemeine Fülle an verschiedenen musikalischen Gestalten zu entwickeln. Realisiert wird dies durch feingliedrige Umwandlungen von melodischen Partikeln, die aus dem vergleichsweise fest umrissenen Hauptthema herausgelöst und in aneinandergereihten Episoden zu neuen Strukturen zusammengefügt werden. Dadurch entgeht Schumann zum einen der Gefahr, dass der Satz einen allzu beliebigen Verlauf nimmt, zum anderen stiftet er aber auch einen Beziehungsreichtum zwischen Teil und Ganzem, der über das gewöhnliche Maß (selbst wenn man die Konzerte Ludwig van Beethovens als Referenz nimmt) deutlich hinausgeht. Die einzelnen Episoden stehen eben nicht in beziehungslose Untereinheiten, sondern sind über vielfältige strukturelle Entsprechungen eng miteinander verknüpft. Nicht zuletzt zeigt sich das auch in der Solokadenz, die traditionell gegen Ende des Satzes dem Solisten Gelegenheit gibt, sich selbst in Szene zu setzen. Auch dieser Abschnitt wird wie selbstverständlich in das natürlich flie-

ßende musikalische Geschehen integriert – weder wirkt er wie die pflichtschuldige Erfüllung einer Konvention noch wie ein Vehikel der Zurschaustellung besonderer virtuoser Fähigkeiten.

Schumanns Fantasie für Klavier und Orchester von 1841 erhält ihr spezielles Gepräge dadurch, dass sie im Grunde ein »Konzert im Kleinen« ist: Auf das einleitende Allegro affettuoso, das mit hochfahrender Geste zu einem Andante espressivo, einer lyrischen Zwischensektion, überleitet, folgt erneut das anfangs angeschlagene Tempo, das nach der Kadenz sogar noch zu einem Allegro molto mit ausgeprägter Finalwirkung gesteigert wird.

So originell und überzeugend auch die künstlerische Konzeption und Gestaltungsweise dieses einsätzigen Konzertstücks war, so gab es Schumann doch zu denken, dass niemand bereit war, für den Druck und eine öffentliche Darbietung zu sorgen. Mehr als vier Jahre nach der Vollendung der Phantasie wandte er sich seinem bislang ohne Echo gebliebenen Werk erneut zu – ein konkreter Anlass hierzu ist nicht bekannt. Schumann begann im Sommer 1845 damit, die Komposition zu einem dreisätzigen Konzert traditionellen Musters zu erweitern: Zunächst entwarf er ein Finale, das als Pendant zur bereits vorliegenden Fantasie als dem neuen Kopfsatz des Konzerts gedacht war. Dass er hierbei auf Themen und Motive aus der Fantasie zurückgriff und sie in den nach Rondoform gestalteten dritten Satz einfließen ließ, ist ein weiteres Indiz für Schumanns Bemühen, die einzelnen Teile im Großen wie im Kleinen zusammenzubinden. Im Gegensatz zum ersten a-Moll der Fantasie wird aber nunmehr der Klang zum glänzenden A-Dur hin aufgehellt, zudem herrscht ein kraftvoller Ton voller Schwung und Vitalität – wie geschaffen für den wirkungssicheren Abschluss eines Konzerts.

Innerhalb weniger Tage Mitte Juli 1845 entstand das zwischen die beiden ausgewachsenen Sätze platzierte

»
»... WIE REICH
AN ERFINDUNG,
WIE INTERESSANT VOM
ANFANG BIS ZUM ENDE
IST ES, WIE FRISCH UND
WELCH EIN SCHÖNES
ZUSAMMENHÄNGENDES
GANZE!

«

Clara Schumann
nach der Uraufführung des Klavierkonzerts,
Dezember 1845

Intermezzo, das von vornherein als ein relativ knappes, eher leichtgewichtiges Zwischenspiel geplant war. Interessant ist es allemal, da hier ein geistreicher Dialog zwischen Soloinstrument und Orchester initiiert wird, der vom Zuspielen der Bälle auf engem Raum bis zum Aufbau weiträumiger melodischer Bögen reicht. Auch in diesem Satz zeigt sich Schumanns Kunst, mit nur wenigen Bausteinen eine Musik von großer Eindringlichkeit zu schaffen. Die Arbeit am Konzert wurde schließlich durch eine Revision der Fantasie abgeschlossen – Schumanns Änderungen betrafen jedoch in erster Linie lediglich die Instrumentation, während der zugrundeliegende Tonsatz im Wesentlichen unangetastet blieb. Offensichtlich war Schumann immer noch von der Qualität seines Werkes aus dem so produktiven »Sinfonischen Jahr« überzeugt, ansonsten hätte es wohl ähnlich rigide Eingriffe wie im Falle seiner ebenfalls 1841 komponierten Sinfonie in d-Moll, die er 1853 einer grundlegenden Überarbeitung unterzog, gegeben.

In der dreisätzigen Form wurde Schumanns mit der Opuszahl 54 veröffentlichtes Klavierkonzert zu einem seiner erfolgreichsten Kompositionen. Bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts galt es als Chiffre des romantischen Klavierkonzerts, da es auf glückliche Weise elementare Expressivität und Eleganz sowie Sinn für emotionale Wirkungen und Bewusstsein für genau ausbalancierte Proportionen miteinander vereint. Es hält anspruchsvolle Aufgaben für die Pianistin bzw. den Pianisten bereit, denen sowohl strömendes Melos als auch figuratives Passagenwerk anvertraut sind.

Für Schumann stand außer Frage, dass es allein seiner Ehefrau Clara zukam, die Uraufführung des Konzerts zu spielen. Im Herbst 1845 begann sie mit der Einstudierung des Soloparts, den sie im Vorfeld der Premiere mehrfach vor einem ausgewählten Kreis geladener Gäste vorstellte. Am Abend des 4. Dezember erklang das Werk dann, dirigiert

von Schumanns Freund und Kollegen Ferdinand Hiller, erstmals in öffentlichem Rahmen – im Dresdener Hôtel de Saxe, vor einer nicht allzu zahlreich erschienenen Hörerschaft. Stärkere Resonanz fand die Leipziger Erstaufführung am Neujahrstag 1846; der dänische Kapellmeister und Komponist Niels W. Gade leitete das Gewandhausorchester. Die Musikkritik zeigte sich sehr angetan, das Publikum reagierte ausgesprochen positiv auf das neue Werk. Am Klavier saß auch diesmal wieder Clara Schumann – im Laufe ihrer langen und erfolgreichen Karriere als Pianistin sollte sie dieses Konzert noch viele Male spielen. Und dass sie an der Gestaltwerdung dieser Komposition besonderen Anteil hat, liegt auf der Hand: Schließlich war sie es, die Robert Schumanns beispiellosen kreativen Höhenflug der 1840er Jahre erst so richtig ermöglicht hat.

*

Die 2. Sinfonie Robert Schumanns hat bei weitem nicht dieselbe Anerkennung gefunden wie seine Nr. 1. Dabei spiegelt auch sie die experimentellen Intentionen, die Schumann in seinem sinfonischen Komponieren folgte, auf eindruckliche Weise. Hinsichtlich ihrer Gestaltungsmomente, sowohl in Ausdruck wie in Konstruktion, handelt es sich durchaus um Schumanns kühnstes Orchesterwerk, mit einer Vielzahl von innovativen Ansätzen. Dass die Zweite trotzdem die unbekannteste und insgesamt wohl am wenigsten geschätzte Sinfonie Schumanns geworden ist, hängt wesentlich auch damit zusammen, dass man die verschiedenen Anregungen, die in sie eingeflossen sind, als zu heterogen empfand und dem Werk einen uneinheitlichen Charakter vorwarf.

Die Entstehung der 2. Sinfonie ist verbunden mit einer krisenhaften Lebenssituation Schumanns. Das Jahr 1844 hatte nur wenig Neues gebracht, Schumanns sonst so

Robert Schumann SINFONIE NR. 2 C-DUR OP. 61

ENTSTEHUNG Dezember 1845 bis November 1846

URAUFFÜHRUNG 5. November 1846 in Leipzig

Dirigent: Felix Mendelssohn Bartholdy

Leipziger Gewandhausorchester

BESETZUNG 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte,
2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Streicher

lebendigen Schaffensimpulse hatten sich kaum entfaltet. Eine Phase schwerer Depressionen war dafür wesentlich verantwortlich, vom Gefühl eigener Unzulänglichkeit und mangelnder Anerkennung der musikalischen Öffentlichkeit bekräftigt. Letztlich war es wieder die Musik selbst, die Schumann daraus befreite, obgleich es in den ihm noch verbleibenden Jahren bis zum psychischen Zusammenbruch 1854 immer wieder derartige Zeiten gab.

Mit großem Eifer studierte Schumann gemeinsam mit seiner Ehefrau Clara in den mittleren 1840er Jahren die Werke und die Kompositionstechniken Johann Sebastian Bachs. Desgleichen orientierten sie sich auch räumlich und lebenspraktisch neu – von Leipzig siedelten sie mit der wachsenden Kinderschar nach Dresden über, nicht zuletzt in der Hoffnung, dass sich in veränderter Umgebung die vormalige Kreativität wieder einstellen möge. Die 2. Sinfonie ist womöglich das beste Beispiel dafür, wie Schumann seiner offensichtlichen Krise begegnete und sie mittels einer wirklichen kompositorischen »Arbeit«, die ihm mühevoll genug erschien, überwand.

»
**MICH ERWÄRMT UND
BEGEISTERT DIES WERK
GANZ BESONDERS, WEIL
EIN KÜHNER SCHWUNG,
EINE TIEFE LEIDENSCHAFT
DARIN, WIE IN
KEINEM ANDEREN VON
ROBERTS WERKEN!**
«

Clara Schumann
über die 2. Sinfonie,
Juli 1847

Nach eigener Aussage hat er »manch unruhige Nacht« über dem Werk »gebrütet, manches 5 und 6 mal umgestürzt«. Im Prozess des Komponierens aber, Ende 1845/Anfang 1846, fand Schumann zunehmend zu seinem Selbstbewusstsein zurück, das ihn befähigte, ein Werk zu vollenden, das die begonnene Serie seiner Sinfonien (neben der »Frühlingssinfonie« B-Dur lag bereits auch die Sinfonie in d-Moll, die nachmalige Vierte, in einer ersten Partiturform vor) auf gleicher Höhe fortsetzt. Ehrgeizig und ambitioniert war sein Vorhaben in jedem Falle, schien es Schumann doch darauf anzukommen, das klassische Formdenken Beethovens mit dem romantischen Geist Mendelssohns (und seiner selbst) zu verbinden, zudem mit nur allzu deutlich spürbaren Rückgriffen auf den verehrten Johann Sebastian Bach. Die Vorbilder der Vergangenheit werden beschworen, zugleich aber ist die Absicht unverkennbar, eine Sinfonie zu schreiben, die im Hier und Jetzt angesiedelt ist, in der Zeit einer voll entfalteten Ästhetik der Romantik.

Nicht von ungefähr steht die Sinfonie in der Grundtonart C-Dur. Ein helles, liches Klangbild ist von Beginn an bestimmend, trotz mancher Verschattungen. Analog zu Schuberts »Großer C-Dur-Sinfonie« – für Schumann seit Jahren schon eine entscheidende Referenz – setzt das Werk mit einer recht ausgedehnten langsamen Introduction ein. Ein markanter Quintsprung, von den Blechbläsern intoniert, wird zum bestimmenden Strukturelement. Häufig kehrt er nicht nur innerhalb des Kopfsatzes, sondern in der gesamten Sinfonie wieder, als Mittel der Verklammerung. War die Einleitung hinsichtlich der Stimmführung in Erinnerung und Anknüpfung an Bach polyphon durchgestaltet, so gemahnt der schnelle Hauptsatz spürbar an Beethoven. In der Aufstellung und Verarbeitung der verwendeten Themen und Motive hat sich Schumann stark an den Modellen des Wiener Klassikers orientiert, wobei Schumann jedoch deutlich kleinteiliger vorgeht und weniger auf den

großen Bogen setzt. Der prägnanten Ausgestaltung des musikalischen Augenblicks gilt weit eher sein Interesse als dem stringenten Durchkomponieren des Ganzen – was Schumanns künstlerischer Individualität durchaus zu entsprechen scheint. Dass die einzelnen Elemente eng und dicht miteinander verknüpft werden, beweist einmal mehr Schumanns Bestreben, sich, seinen Komponistenkollegen, der Kritik und dem Publikum zu demonstrieren, über welches eminentes kompositorisches Vermögen er verfügte. Und der offensive, strahlende C-Dur-Klang trägt dazu einen Gestus, der zweifellos ins Große, gleichsam Grandiose, zielt.

Im Gegensatz zu seiner 1. Sinfonie setzt Schumann in seiner Zweiten das Scherzo vor den langsamen Satz. Dieses Scherzo besitzt mit seinem beweglichen Figurenwerk geradezu den Charakter eines »Perpetuum mobile«. Nach dem ebenso streng ausgebildeten wie spielerisch entstandenen Beziehungsgeflecht des ersten Satzes wirkt das Scherzo beinahe wie ein selbstständiger Teil, für sich bestehend, aber mit nur wenig Berührungspunkten zu den anderen Sätzen der Sinfonie. Das Quintmotiv der Bläser findet sich freilich auch hier – kurz vor Schluss tritt es sehr präsent hervor.

Mit »Adagio espressivo« ist der dritte Satz überschrieben, gewissermaßen ein ausdrucksstarkes »Lied ohne Worte«. Die Entfaltung von kantablen, oft wie schwerelos schwebenden Linien steht im Mittelpunkt und gibt diesem tief empfundenen Satz sein Gepräge. Inmitten dieser hochromantischen Klangwelt findet sich jedoch ein kontrastierender Abschnitt – ein Fugato, in dem Schumann offenkundig noch einmal auf Bach Bezug nimmt. Unerwartet scheint das Alte im Neuen auf, wird aufgenommen und anverwandelt.

Schumanns Nr. 2 ist weit stärker eine »Finalsinfonie« als ihre Schwesternwerke. Vorbilder lassen sich etwa mit Mozarts »Jupitersinfonie« oder Beethovens Fünfter ausmachen, deren glanzvolle Finali ebenfalls in C-Dur stehen. Schumann aber schafft etwas Eigenes, Unverwechselbares.

Kraftvoll lässt er wiederholt den schon hinlänglich bekannten Quintsprung aufklingen, bindet ihn ein in fanfarenartige Motive, die dem gesamten Satz einen zupackenden, affirmativen Charakter geben. Zwischenzeitlich kommt die Bewegung jedoch zum Erliegen, sogar in Gestalt von Generalpausen, in denen sämtliche Instrumente schweigen. Und Schumann wäre nicht Schumann, würde er nicht mit einer Überraschung aufwarten: Erst nach mehreren Minuten Spieldauer, in denen sich dieser Finalsatz schon kraftvoll entwickelt hat, bringt er das Zitat eines Beethoven-Liedes aus dem Zyklus »An die ferne Geliebte« op. 98. Diesem Melodieabschnitt sind bei Beethoven die Worte unterlegt: »Nimm sie hin denn, diese Lieder« – ein Zitat im Übrigen, das Schumann schon zuvor in seiner Klavier- und Kammermusik mehrfach verwendet hatte. Jener lyrische Einschub ist jedoch nicht das Ende: Die Sinfonie schließt mit einer Klangentfaltung und einem Optimismus, die Glanz und Strahlkraft besitzen, fast wie ein »Durchbruch« nach Mahlerscher Manier. Es wirkt, als ob Schumann mit aller Energie die Macht der Musik beschwören wollte, die ihm – und den Menschen generell – immer wieder aufzuhelfen vermochte und vermag.



DANIEL BARENBOIM

DIRIGENT

Daniel Barenboim wurde 1942 in Buenos Aires geboren. Seit 1992 ist er Generalmusikdirektor der Staatsoper Unter den Linden.

WWW.DANIELBARENBOIM.COM



MARTHA ARGERICH

KLAVIER

Martha Argerich ist als Interpretin der virtuosen Klavierliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts bekannt geworden. Ihr umfassendes Repertoire schließt Musik von Bach und Bartók, Beethoven und Messiaen sowie von Chopin, Schumann, Liszt, Debussy, Ravel, Franck, Prokofjew, Strawinsky, Schostakowitsch und Tschaikowsky ein. Martha Argerich wurde in Buenos Aires (Argentinien) geboren. Im Alter von fünf Jahren erhielt sie Klavierunterricht bei Vincenzo Scaramuzza. 1955 ging sie mit ihrer Familie nach Europa und studierte bei Friedrich Gulda in Wien; auch Nikita Magaloff und Stefan Askenase gehörten zu ihren Lehrern. Ihren Siegen bei den Klavierwettbewerben in Bozen und Genf 1957 folgte eine intensive Konzerttätigkeit. Der 1. Preis beim Internationalen Chopin-Wettbewerb in Warschau 1965 war ein entscheidender Schritt zur weltweiten Anerkennung. Seit Martha Argerich als Siebzehnjährige mit dem um zwei Generationen älteren Geiger Joseph Szigeti musizierte, widmet sie sich intensiv der Kammermusik. Sie hat Tourneen durch Europa, Amerika und Japan mit Gidon Kremer und Mischa Maisky unternommen und große Teile der Literatur für Klavier zu vier Händen oder für zwei Klaviere mit den Pianisten Nelson Freire, Stephen Bishop-Kovacevich, Nicolas Economou und Alexandre Rabinovitch-Barakovsky gespielt.

Martha Argerich realisierte Aufnahmen für EMI, Sony Music Entertainment, Philips, Teldec und Deutsche Grammophon. Außerdem werden ihre Auftritte weltweit im Fernsehen übertragen. Zudem erhielt sie zahlreiche Preise wie

den »Grammy Award« für Bartók- und Prokofjew-Konzerte, den »Gramophone Award« (Künstler des Jahres), den »Best Piano Concerto Recording of the Year« für Chopin-Konzerte, den »Choc du Monde de la Musique« für ein Konzert in Amsterdam, den »Preis der Deutschen Schallplattenkritik« (Künstler des Jahres), den »Grammy Award« für Prokofjews »Cinderella« mit Michail Pletnev, den »Grammy Award« für Beethovens Klavierkonzerte Nr. 2 und 3 mit dem Mahler Chamber Orchestra unter der Leitung von Claudio Abbado, den Preis für die Aufnahme des Jahres der Zeitung »The Sunday Times« sowie den »BBC Music Magazine Award« für ihre Schostakowitsch-Aufnahme von 2007 bei EMI. Neuere Aufnahmen umfassen u. a. Mozarts Klavierkonzerte KV 466 und KV 503 mit dem Orchestra Mozart Bologna unter Claudio Abbado sowie ein Duo-Recital mit Werken von Mozart, Schubert und Strawinsky gemeinsam mit Daniel Barenboim (Deutsche Grammophon). Seit 1998 ist Martha Argerich künstlerische Direktorin des »Beppu Argerich Music Festival« in Japan, mit Konzerten und Meisterklassen von und mit ihr, Mischa Maisky, Nelson Freire und anderen. Martha Argerich setzt sich besonders für junge Künstlerinnen und Künstler ein. Im September 1999 fand der erste internationale Klavierwettbewerb »Martha Argerich« in Buenos Aires statt, der nicht nur ihren Namen trägt, sondern in dem sie auch den Vorsitz in der Jury übernahm. Im Juni 2002 rief sie den »Progetto Martha Argerich« in Lugano ins Leben. Martha Argerich erhielt eine Vielzahl an Auszeichnungen, so etwa den »Officier de l'Ordre des Arts et Lettres« 1996 und »Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres« im Jahr 2004 von der französischen Regierung, den Preis der »Accademia Nazionale di Santa Cecilia« in Rom 1997, die Auszeichnung »Musician of the Year« 2001 von »Musical America«, »The Order of the Rising Sun, Gold Rays with Rosette«, der ihr vom japanischen Tennō verliehen wurde, sowie den renommierten »Praemium Imperiale« der Japan Art Association 2005.

STAATSKAPELLE BERLIN

Mit ihrer 450-jährigen Tradition gehört die Staatskapelle Berlin zu den ältesten Orchestern der Welt. Von Kurfürst Joachim II. von Brandenburg als Hofkapelle gegründet und 1570 erstmals urkundlich erwähnt, war das Ensemble primär zum Hofdienst verpflichtet, weitete jedoch sukzessive seine Tätigkeit aus. Mit der Errichtung des Opernhauses Unter den Linden 1742 durch König Friedrich II. von Preußen fand das Orchester eine zentrale Wirkungsstätte, mit der es seither fest verbunden ist. Bedeutende Musikerpersönlichkeiten leiteten den Opernbetrieb sowie die seit 1842 regulär stattfindenden Konzertreihen des Orchesters: Herausragende Dirigenten wie Gaspare Spontini, Felix Mendelssohn Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, Otto Nicolai, Felix von Weingartner, Richard Strauss, Erich Kleiber, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Franz Konwitschny und Otmar Suitner prägten im Laufe der Geschichte die instrumentale und interpretatorische Kultur der ehemaligen Königlich Preußischen Hofkapelle und heutigen Staatskapelle Berlin. Seit 1992 steht Daniel Barenboim als Generalmusikdirektor an der Spitze des traditionsreichen Klangkörpers, im Jahre 2000 wurde er vom Orchester zum »Dirigenten auf Lebenszeit« gewählt. Zahlreiche Gastspiele in Europa, Israel, Japan und China haben die herausragende Stellung des Ensembles wiederholt unter Beweis gestellt. Die Darbietung sämtlicher Sinfonien und Klavierkonzerte von Beethoven in Wien, Paris, London, New York und Tokio sowie die Zyklen der Sinfonien 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. Im Rahmen der Festtage 2007 folgte unter der Leitung von Daniel Barenboim und Pierre Boulez ein zehnteiliger Mahler-Zyklus in der Berliner Philharmonie, der auch im Wiener Musikverein sowie in der New Yorker Carnegie Hall zur Aufführung gelangte. Zu den Höhepunkten der letzten Jahre zählten ein neunteiliger Bruckner-Zyklus (Wien im Juni 2012 sowie 2016 und 2017 in der Suntory Hall Tokio, der Carnegie Hall New York und der Philharmonie de Paris), konzertante Aufführungen von Wagners »Ring des Nibelungen« bei den Londoner Proms 2013 sowie der Brahms-Zyklus und »Tristan und Isolde« im Juli 2018 in Buenos Aires. Zahlreiche CD- und DVD-Produktionen, gleichermaßen auf dem Gebiet der Oper wie dem der Sinfonik, dokumentieren die hohe künstlerische Qualität der Staatskapelle Berlin. Neben Aufnahmen der drei romantischen Opern Wagners, von Beethovens »Fidelio«, Strauss' »Elektra« und Bergs »Wozzeck« erschienen Einspielungen sämtlicher Sinfonien von Beethoven, Schumann und Bruckner unter der Leitung von Daniel Barenboim, darüber hinaus Aufnahmen der Klavierkonzerte von Chopin, Liszt und Brahms sowie großer sinfonischer Werke von Strauss und Elgar. Auf DVD ist die Staatskapelle Berlin u. a. mit Aufnahmen von Beethovens Klavierkonzerten, Bruckners Sinfonien Nr. 4 bis 9, Wagners »Tannhäuser« und »Parsifal«, Verdis »Il trovatore«, Rimsky-Korsakows »Die Zarenbraut« und Bergs »Lulu« präsent.

Anlässlich des 450-jährigen Jubiläums der Staatskapelle Berlin 2020 erschienen eine umfangreiche CD-Edition mit »Great recordings« aus Vergangenheit und Gegenwart sowie die Buchpublikation »Im Klang der Zeit – 450 Jahre Staatskapelle Berlin«. Desgleichen gehörten ein Festkonzert und eine Ausstellung zur Historie des Orchesters zu den Jubiläumsfeierlichkeiten. In der Saison 2021/22 ist die Staatskapelle Berlin u. a. in Luzern, Athen, Mailand, Madrid, Wien, Zürich, Hamburg, München und Paris mit Konzerten zu Gast.

WWW.STAATSKAPELLE-BERLIN.DE

WWW.STAATSOPER-BERLIN.DE

STAATSKAPELLE BERLIN

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

EHRENDIRIGENTEN Otmar Suitner †, Pierre Boulez †, Zubin Mehta

PERSÖNLICHE REFERENTIN DES GMD Antje Werkmeister

ORCHESTERDIREKTORIN Annekatrin Fojuth

ORCHESTERMANAGER Elisabeth Roeder von Diersburg

ORCHESTERBÜRO Amra Kötschau-Krilic, Alexandra Uhlig

ORCHESTERAKADEMIE Andrea Bautista

ORCHESTERINSPEKTOR Uwe Timptner

ORCHESTERWARTE Dietmar Höft, Nicolas van Heems,

Martin Szymanski, Mike Knorpp

ORCHESTERVORSTAND Christoph Anacker, Christiane Hupka,

Kaspar Loyal, Volker Sprenger, Isa von Wedemeyer

DRAMATURG Detlef Giese

EHRENMITGLIEDER Lothar Friedrich, Thomas Küchler,

Victor Bruns †, Gyula Dalló †, Bernhard Günther †, Wilhelm Martens †,

Ernst Hermann Meyer †, Egon Morbitzer †, Hans Reinicke †,

Otmar Suitner †, Ernst Trompler †, Richard von Weizsäcker †

Die Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin wird gefördert durch die Freunde und Förderer der Staatsoper Unter den Linden.

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

rbb / KULTUR

1. VIOLINEN Wolfram Brandl, Rimma Benyumova, Tobias Sturm, Susanne Schergaut, Juliane Winkler, Susanne Dabels, Michael Engel, Henny-Maria Rathmann, Titus Gottwald, André Witzmann, Eva Römisch, Andreas Jentzsch, Rüdiger Thal, Martha Cohen, Darya Varlamova, Rasma Larsens*

2. VIOLINEN Krzysztof Specjal, Mathis Fischer, Johannes Naumann, Sascha Riedel, André Freudenberger, Beate Schubert, Franziska Dykta, Milan Ritsch, Barbara Glücksmann, Laura Volkwein, Ulrike Bassenge, Laura Perez, Annika Fuchs*, Philipp Schell**

BRATSCHEN Yulia Deyneka, Holger Espig, Joost Keizer, Katrin Schneider, Sophia Reuter, Clemens Richter,

Friedemann Mittenentzwei, Boris Bardenhagen, Wolfgang Hinzpeter, Helene Wilke, Stanislava Stoykova, Alexander Jordanovski**

VIOLONCELLI Claudius Popp, Nikolaus Popa, Isa von Wedemeyer, Ute Fiebig, Tonio Henkel, Dorothee Gurski, Aleisha Verner, Minji Kang, Amke Jorienke te Wies*, Elise Kleimberg**

KONTRABÄSSE Christoph Anacker, Mathias Winkler, Joachim Klier, Axel Scherka, Alf Moser, Martin Ulrich, Kaspar Loyal, Lisabet Seibold*

FLÖTEN Claudia Stein, Christiane Hupka

OBOEN Cristina Gómez, Florian Hanspach-Torkildsen

KLARINETTEN Tibor Reman, Unolf Wäntig

FAGOTTE Holger Straube, Frank Heintze

HÖRNER Paolo Mendes**, Sebastian Posch, Frank Mende, Sulamith Seidenberg*

TROMPETEN Mathias Müller, Carlos Navarro*

POSAUNEN Joachim Elser, Henrik Tißen, Daniel Téllez Gutiérrez*

PAUKEN Torsten Schönfeld

SCHLAGZEUG Martin Barth

* Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin

** Gast

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Detlef Giese / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden

Der Einführungstext von Detlef Giese ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft.

FOTOS Thomas Bartilla (Daniel Barenboim), Ilia Korotkov (Martha Argerich), Peter Adamik (Staatskapelle Berlin)

ABBILDUNG Georg Eismann: Robert Schumann. Eine Biographie in Wort und Bild, Leipzig 1955

GESTALTUNG Herburg Weiland, München

LAYOUT Dieter Thomas



THE Foundation.

**FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN**

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**