

**STAATSKAPELLE
BERLIN
1570**

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

**ABONNEMENT-
KONZERT
VIII**

**ANTONIO
PAPPANO**

DIRIGENT

**ALEXANDRE
KANTOROW**

KLAVIER

STAATSKAPELLE BERLIN

Mo 21. Juni 2021

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

Di 22. Juni 2021

PHILHARMONIE

PROGRAMM

Peter I. Tschaikowsky KLAVIERKONZERT NR. 2 G-DUR

(1840-1893) OP. 44

(Originalfassung)

I. Allegro brillante

II. Andante non troppo

III. Allegro con fuoco

PAUSE

Peter I. Tschaikowsky ORCHESTERSUITE NR. 3 G-DUR

OP. 55

I. Elégie. Andantino molto cantabile

II. Valse mélancholique. Allegro moderato

III. Scherzo. Presto

IV. Tema con variazioni. Andante con moto



Peter Iljitsch Tschaikowsky

1877

ZWEI SCHATTENWERKE IM LICHT

DAS 2. KLAVIERKONZERT UND DIE 3. ORCHESTERSUITE
VON PETER TSCHAIKOWSKY

TEXT VON Karsten Erdmann

Zwei Werke in der Grundtonart G-Dur stehen auf dem Programm unseres Konzertes – aber vor allem verbindet sie, dass beide zu jenen Stücken Peter Tschaikowskys gehören, denen man selten im Konzertsaal begegnet. Die Ursachen dafür sind kaum in den Werken selbst zu finden, sondern in ihrer Stellung im Gesamtwerk des Komponisten. Das 1. Klavierkonzert (1875) etwa errang nach einigen Startschwierigkeiten schnell den Rang eines häufig gespielten Standardwerkes von unverwüstlicher Beliebtheit; so dass alles, was Tschaikowsky sonst noch für Klavier und Orchester komponierte, geradezu mit Ignoranz gestraft wurde. Auch im Falle der 3. Orchestersuite war es so, dass die Dirigenten und Konzertveranstalter immer wieder auf die Sinfonien Nr. 4 bis Nr. 6 und einige der programmatischen Orchesterstücke zurückgriffen (etwa »Romeo und Julia«), einen großen Teil der anderen Kompositionen aber mit Nichtachtung strafte. Die besondere Beliebtheit einiger Werke hat gerade im Fall Tschaikowsky den »Rest« lange Zeit geradezu erschlagen; und das ist immer noch der Fall. Beim 2. Klavierkonzert kommt hinzu, dass es – wenn überhaupt – lange in der Bearbeitung Alexander Silotis zur Kenntnis genommen wurde. Diese, wohlmeinend unternommen, um

das Werk durch Kürzungen zugänglicher zu machen (der zweite Satz ist in dieser Fassung nur halb so lang wie im Original), hat letztlich zu einer Verzeichnung geführt, die ein tieferes Verständnis des Konzertes mehr beeinträchtigt als gefördert haben dürfte – vergleichbar vielleicht jenen Fassungen von Bruckners Sinfonien, die dessen Freunde bewerkstelligten.

Schaut man genauer hin, so sind beide Werke im Blick auf ihre kompositorische Anlage besonders interessant und unkonventionell und verweisen damit auf eine spezielle, selten zur Kenntnis genommene Seite von Tschaikowskys Schaffen (Krzysztof Penderecki, Meister der avantgardistischen Moderne wie der traditionsverbundenen Postmoderne, hat öfter darauf hingewiesen, dass in der scheinbar so konventionellen Tonsprache Tschaikowskys strukturelle Ansätze zu finden sind, die weit ins 20. Jahrhundert weisen).

Das 2. Klavierkonzert entstand wesentlich im Jahre 1881, zu einer Zeit, da das b-Moll-Konzert seinen Siegeszug durch die Welt antrat. Tschaikowsky hatte sich zu dieser Zeit als Komponist etabliert, hatte Werke wie das Ballett »Schwanensee«, die ersten vier Sinfonien, das Violinkonzert, die sinfonische Dichtung »Francesca da Rimini« und vieles andere geschaffen und erfreute sich wachsender internationaler Anerkennung. Im Unterschied zu anderen Komponisten, etwa Mozart, Beethoven, Liszt oder Rachmaninow, war Tschaikowsky selbst kein Klaviervirtuose – aber er fand für seine konzertanten Werke immer geeignete Interpreten. Das 2. Klavierkonzert wurde mit Sergej Tanejew als Solist im Frühjahr 1882 zur Uraufführung gebracht; Tschaikowskys Schüler, Kollegen und Freund – der so freundschaftliche wie kritische briefliche Austausch beider Musiker zu Fragen der Komposition, zu einzelnen Werken und überhaupt musikalischen Fragen gehört zu den interessantesten Quellen der Musikästhetik im Russland des 19. Jahrhunderts.

Peter I. Tschaikowsky KLAVIERKONZERT NR. 2
G-DUR OP. 44

ENTSTEHUNG 1880/81

URAUFFÜHRUNG 11. März 1882 in Moskau,
Solist: Sergej Tanejew, Dirigent: Anton Rubinstein

BESETZUNG Solo-Klavier, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten,
2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, Harfe, Streicher

Als Tschaikowsky sein Werk schuf, war das Klavierkonzert seit mindestens einem Jahrhundert »etabliert«. Wolfgang Amadeus Mozart war es, der mit seinen zwischen 1781 und 1791 komponierten Konzerten diesem Genre die höchste kompositorische Dignität erwarb und eine Werkgruppe hinterließ, die musikgeschichtlich von ähnlicher Bedeutung ist wie Haydns Streichquartette und Beethovens Klaviersonaten. Die nachfolgenden Generationen führten diese Linie auf je höchst individuelle Weise fort – Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt, Brahms ... Tschaikowskys Kompositionen für Klavier und Orchester ordnen sich in solche Tradition ein; außer den ersten beiden Klavierkonzerten des russischen Komponisten gibt es das fragmentarische Nr. 3 (das aus musikalischem Material einer unvollendeten, sehr interessanten Sinfonie in Es-Dur besteht) und die wenig bekannte zweisätzliche Konzertfantasie op. 56.

Das 2. Klavierkonzert besteht, der Tradition folgend, aus drei Sätzen. Das Orchester ist, im Kontext der Entstehungszeit gesehen, vergleichsweise sparsam besetzt (auf Posaunen wird verzichtet). Doch dies bedeutet gerade

»

**MUSIK IST KEINE ILLUSION,
SIE IST OFFENBARUNG.
UND DARIN BESTEHT
IHRE SIEGHAFTE KRAFT,
DASS SIE EINE SCHÖNHEIT
OFFENBART, DIE UNS
IN KEINER ANDEREN
SPHÄRE ZUGÄNGLICH IST
UND UNS MIT DEM LEBEN
VERSÖHNT.**

«

Peter Tschaikowsky,

1877

nicht, dass es womöglich uninteressant instrumentiert sei; ganz im Gegenteil. Aus der Entfernung betrachtet, fügt sich die Form des Werkes in die übliche Tradition – schaut man aber genauer hin, so stellt man fest, dass der Komponist hier mit einem Höchstmaß an musikalischer Phantasie der Konvention, die er vordergründig erfüllt, geradezu entgegenarbeitet.

Der erste Satz ist eine Art Sonatenhauptsatz, der unmittelbar, ohne Einleitung wie im b-Moll-Konzert, mit einem energischen, kurzgliedrigen Thema des Orchesters einsetzt, das sofort vom Klavier übernommen wird. Der Klaviersatz des Werkes, besonders der Ecksätze, ist von eminenter Virtuosität, die etwa auf der Linie der Konzerte von Franz Liszt liegt und auch an das eigene 1. Klavierkonzert anknüpft. Der erste Satz ist vor allem deshalb so anspruchsvoll, weil das Klavier fast den ganzen ausgedehnten Satz über – oft mit höchster Intensität – im Einsatz ist; ein Atemholen ist fast unmöglich. Ungewöhnlich: Zwischen erstem und zweitem Themenkomplex erscheint eine Art solistischer Kadenz, was an dieser Stelle höchst unüblich ist – aber, wie sich zeigen wird, logisch auf den weiteren Satzverlauf hinweist.

Der zweite Themenkomplex bildet den lyrischen Kontrast. Es setzt mit einem weitgeschwungenen Tutti des Orchesters ein, gefolgt von nachdenklichen Imitationen des Klaviers. Aber schon bald nimmt das Geschehen wieder Fahrt auf, auch die für den Komponisten Tschaikowsky typische Emphase fehlt nicht. Der Durchführungsteil des ersten Satzes arbeitet zunächst mit Elementen des ersten Themas, aber dann begibt sich wiederum Ungewöhnliches: Ein großer Teil dieses Abschnittes ist dem Solisten vorbehalten. Die Musik klingt wie eine konventionelle Kadenz, aber dies ist ein Missverständnis. Vielmehr vollzieht sich hier ein solistischer »Denkprozess«, der das thematische Material des Satzes umkreist und reflektiert. Ein faszinierendes Hörerlebnis – wenn man es nicht mit dem Maßstab

herkömmlicher Satzschluss-Kadenzen misst. Schließlich tritt die Reprise ein, die nun auch das Orchester wieder zu seinem Recht kommen lässt und den Satz zum energischen Ende führt.

Der zweite Satz des Konzertes wartet mit einer früher viel kritisierten Besonderheit auf: Als Solisten fungieren, nach wenigen einleitenden Akkorden, zunächst Solovioline und Solocello. Fast floral wirkende Linien umschlingen einander mit höchster, gleichwohl diskreter Expression; und wenn endlich das Klavier sich verhalten zu Wort meldet, erleben wir den schönsten lyrischen Moment des Werkes. Dazu fügen sich Soli der Flöte und des Fagotts (wie überhaupt die Instrumentation in diesem Konzert von großer Meisterschaft und Phantasie zeugt) hinzu, bis sich endlich das Klavier mit Violine und Violoncello verbindet und den Satz nach einem Höhepunkt, an dem nun auch das Orchester-Tutti erklingt, zum ruhigen Ausklang führt. Gerade dieser so schöne und interessante Satz wird in der gekürzten Fassung seiner Dramaturgie und Wirkung völlig beraubt und bleibt gänzlich unplausibel.

Den Schluss des Konzertes bildet, wie im ersten Klavierkonzert, ein Rondo. Das schwungvolle, emporspringende Hauptthema lässt den Zuhörenden, der aufmerksam folgt, an einem kleinen Detail erspüren, wie überlegt Tschaikowsky sein Stück disponiert: Die letzte Figur der ersten viertaktigen Phrase gleicht genau dem analogen Takt im Hauptthema des ersten Satzes – unaufdringlich Einheit stiftend zwischen Beginn und Finale des Werkes. Das zweite Thema, eher motorisch als lyrisch angelegt (dennoch mit »grazioso« bezeichnet) folgt und bildet zum Beginn des Satzes eher eine Ergänzung als einen wirklichen Kontrast – so dass das Konzert in ungetrübter Freudigkeit seinem Schluss zueilt.

Es ist letztlich müßig, aber doch zugleich verführerisch, Musikgeschichte unter dem Aspekt eines »Was-wäre-wenn ...« zu betrachten. An dieser Stelle sei die Spekulation

gewagt: Hätte Tschaikowsky in einem Anfall von Depressivität sein 1. Klavierkonzert vernichtet (wie er es bei einer Reihe anderer Werke unternahm oder vorhatte) und wir würden nur das zweite kennen – es würde als Meisterwerk dieses Genres gelten und wäre in den Konzertsälen der Welt allerorten präsent.

*

Die große Zeit der Suite, meist als zyklisches Werk in der Folge stilisierter Tanzsätze, war die Barockmusik. Telemanns zahlreiche Orchestersuiten, Bachs Französische und Englische Suiten, Händels große Klavier- (bzw. Cembalo-) Suiten belegen die Bedeutung dieses Genres. Mit dem Aufstieg der Sonate in der Frühklassik verlor die Suiteform an Bedeutung – in der Wiener Klassik spielt die Suite keine Rolle. Aber im späteren 19. Jahrhundert taucht diese Form wieder auf, freilich in anderen Konstellationen als im Barock. Neben der Dominanz der Sinfonie besitzt die Orchestersuite in dieser Zeit nun wieder einen eigenen Stellenwert. Sie kann zwar an Bedeutung mit der Sinfonie und dem großen Instrumentalkonzert nicht konkurrieren; aber sie ist präsent, als bedeutende Seitenlinie orchestralen Komponierens. Suiten haben nun meist nicht das Gewicht der Sinfonie, aber gerade dies ermöglicht eine größere Freiheit im Umgang mit der Form und zeitigt deshalb interessante Resultate. Eines der bekanntesten Beispiele ist Edvard Griegs bekannte Suite für Streichorchester »Aus Holbergs Zeit«, die in ihrem nostalgischen Blick auf das 18. Jahrhundert zugleich ganz und gar ein Werk des 19. ist und eines der glücklichsten und bis heute beliebtesten Werke Griegs darstellt. Auch Antonín Dvořák hat sich mit dem Genre der Suite beschäftigt (»Tschechische Suite« op. 39). Wertvolle – und leider heute fast unbekannte – Beiträge lieferten auch Komponisten, die gegenwärtig eher im Hintergrund stehen und in deren Schaffen es vieles zu

entdecken gibt: Franz Lachner (1803-1897), der in seiner Jugend mit Franz Schubert befreundet war, und Joachim Raff, der neben seinen Sinfonien mehrere Orchestersuiten von Gewicht komponiert hat. Zugleich etablierte sich eine andere Form der Suite – als Folge bestimmter Ausschnitte von Bühnenwerken (wie wir sie in Gestalt von Tschaikowskys Ballettsuiten kennen). Am Rande sei darauf hingewiesen, dass die Form der Suite auch im 20. Jahrhundert eine Rolle spielt, manchmal mit Überschneidungen zu anderen Genres – Arnold Schönbergs Suite für Klavier op. 26 ist hier ebenso zu nennen wie die Klaviersuite op. 14 von Béla Bartók oder die »Suite en concert« für Soloflöte und vier Schlagzeuger von André Jolivet aus dem Jahre 1965.

Als sich Peter Tschaikowsky dem Genre der Orchestersuite zuwandte, war er als Komponist ein etablierter Meister, der bis zur Oper »Eugen Onegin« und seiner 4. Sinfonie vorgedrungen war und nicht nur im russischen Musikleben, sondern zunehmend auch international wahrgenommen wurde. Nach der Großtat der Vierten hätte man erwarten können, dass bald eine neue Sinfonie folgen würde – aber dies geschah gerade nicht. Im Jahr 1878 begann Tschaikowsky, sich mit der Suitenform zu befassen und komponierte sein erstes Werk in dieser Form – auch um Abstand von den vorangegangenen kreativen Anstrengungen und biographischen Belastungen zu finden. Man merkt dem Stück an, wie der Komponist seine Freude daran hat, statt der diskursiv-dramatischen Form der Sinfonie zu folgen, einfach eine Reihe von orchestralen »Bildern« zu schaffen, deren Zusammenhang untereinander eher locker gefügt ist und nicht einer strengen kompositorischen Logik folgen muss. Die Suite beginnt mit einem ausgedehnten fugierten Satz (der sogar Johannes Brahms begeisterte, der im Allgemeinen kein Freund der Musik Tschaikowskys war) und endet mit einer altertümelnden Gavotte, die überraschend in die Zukunft weist: Von hier ist es nur noch ein Schritt bis zur bekannten Gavotte aus Sergej Prokofjews

Peter I. Tschaikowsky ORCHESTERSUITE NR. 3
G-DUR OP. 55

ENTSTEHUNG 1884

URAUFFÜHRUNG 24. Januar 1885 in St. Petersburg,

Dirigent: Hans von Bülow

BESETZUNG 3 Flöten (3. auch Piccolo), 2 Oboen,
Englischhorn, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten,
3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagwerk (große und kleine Trommel,
Tambourin, Triangel, Becken), Harfe, Streicher

»Symphonie classique«. Tschaikowsky hat dieses farbige Werk sehr geschätzt und es später auch auf die Programme seiner Konzerte gesetzt, mit denen er sich im Ausland als Dirigent eigener Werke vorstellte.

Bald folgte eine zweite Orchestersuite (in diesen Jahren entstanden auch viele bekannte Werke Tschaikowskys, wie das »Capriccio italien« oder das Violinkonzert, aber eben keine eigentliche Sinfonie). Auch diese zweite Suite überrascht durch unkonventionelle Mittel – so kommen hier mehrere Akkordeons zum Einsatz; ansonsten damals in »seriöser« Orchestermusik undenkbar. Überhaupt ist in dieser Suite die Instrumentation nicht anders als genial zu bezeichnen. Igor Strawinsky (der ein großer Tschaikowsky-Verehrer war), Sergej Prokofjew, sogar Dmitri Schostakowitsch haben hier Vieles gelernt. Der vierte Satz der Suite, »Kinderträume«, besticht durch eine so komplexe Verzahnung von Melodik, Harmonik und instrumentalen Farben, dass man ihn ohne Zögern zu den schönsten Orchesterstücken des Komponisten zählen kann.

Und noch einmal schuf Tschaikowsky eine Orchestersuite (die vierte, »Mozartiana« betitelt, mag hier außer Betracht bleiben – sie besteht aus Orchesterfassungen damals eher unbekannter Mozart-Stücke, ist zwar als ästhetisches Dokument interessant, aber doch nur im eingeschränkten Sinne ein originäres Werk Tschaikowskys).

Es begann mit dem Plan einer neuen Sinfonie. Dann begann der Komponist zu erwägen, ob das, was ihm vorschwebte, nicht eher in Form einer neuen Orchestersuite zum Ausdruck zu bringen wäre. Interessant ist, was er in diesem Zusammenhang im April 1884 an Nadeshda von Meck schrieb: »Vielleicht wird es eine Sinfonie, aber es könnte auch eine Suite werden. Die letztere Form ist mir seit einiger Zeit besonders sympathisch, weil sie dem Komponisten die Freiheit gewährt, sich nicht an Traditionen, konventionelle Beispiele und festgesetzte Regeln binden zu müssen.« Hier finden wir, vom Komponisten selbst ausgesprochen, die schaffenspsychologische und zugleich ästhetische Begründung für seine Hinwendung zur alternativen orchestralen Großform jenseits der Sinfonie. »Großform« – denn die Suiten Tschaikowskys sind alles andere als »kleine« Formen – in ihren zeitlichen Ausdehnungen reichen sie durchaus an die Sinfonien heran bzw. übertreffen diese in einzelnen Fällen sogar.

Die Arbeit an der 3. Suite gestaltete sich dann keineswegs so problemlos, wie der Komponist es sich zunächst vorgestellt hatte. Ein geplanter erster Satz, der »Kontraste« heißen sollte, wollte gar nicht gelingen. Tschaikowsky sprach in seinem Tagebuch mehrfach von den »abscheulichen <Kontrasten>«; und der Satz wurde aus der Suite ausgeschieden, aber sein Material später dann doch noch in der Konzertfantasie für Klavier und Orchester op. 56 verwendet.

Anders als die erste und zweite Orchestersuite besteht die Nr. 3 aus vier Sätzen, die auch tonartlich mehr aufeinander bezogen sind als in den Vorgängerwerken. Freilich ist die Dramaturgie auch dieses Werkes eine deutliche

andere, als wir sie von der viersätzigen Sinfonie kennen. Es gibt hier keine diskursiv-dramatischen thematischen Prozesse. Anstelle dessen begegnen uns in diesem Werk Szenen, Bilder, Tableaus, die entspannt vor dem Hörer ausgebreitet werden – in exemplarischer Klanglichkeit: Die Instrumentation ist von höchstem Reiz und wartet mit exquisiten Effekten auf, die sich aber nie in den Vordergrund drängen, sondern immer organisch in den musikalischen Verlauf integriert sind (und deshalb umso stärker wirken).

Der erste Satz, »Elégie«, verzichtet auf Posaunen und Schlaginstrumente, folgt architektonisch ungefähr dem Sonatensatzschema, freilich so, dass die Themen einander eher fließend ergänzen als dass sie einen Konflikt austragen. Der anfängliche $\frac{6}{8}$ -Takt verwandelt sich bald in eine $\frac{2}{4}$ -Bewegung. Aus dem Nacheinander der beiden Taktarten wird bald ein Miteinander, woraus sich eine diskrete Steigerung ergibt, in die überraschend das Es-Dur des zweiten Themas eintritt. Besonders den Holzbläsern ist in der weiteren weiträumigen Entwicklung eine wichtige Rolle zugewiesen, so dass wir ein eher kammermusikalisches Konzertieren erleben als eine sinfonische Entwicklung. Nach einer emphatischen Steigerung des zweiten Themenkomplexes in der Reprise verklingt der Satz in weiträumigem Verhalten des Kopfthemas bzw. seiner Bruchstücke.

Der zweite Satz ist ein Walzer. Allerdings ist dieser Walzer noch weiter von seinem tänzerischen Ursprung entfernt als etwa der Walzer der späteren 5. Sinfonie. »Valse mélancolique« ist der Satz überschrieben; in der Tat hören wir hier eher melancholische Reminiszenzen verklungener Feste als den Wirbel real stattfindender. Zu bewundern ist in diesem Stück, noch mehr als im ersten, die subtile Instrumentationskunst. So gleich am Anfang: Nach einigen einleitenden Takten und einer Phrase der Bratschen tasten sich die Flöten in tiefer Lage an das eigentliche Thema heran. Und zwar im Unisono von drei Flöten – was eine völlig andere

Klangwirkung ergibt, als würde nur ein Instrument spielen. Wenig später kommen die Klarinetten hinzu; später meldet sich auch die verhangene Stimme des Englischhorns ... In kaum einem Orchesterstück ist Tschaikowsky ein derart subtiler Einsatz der Holzblasinstrumente wie hier gelungen. Auch dieser Satz endet in einem Verklingen wie aus immer größerer Ferne.

Auch der dritte Satz (Scherzo) ist ein stilisierter Tanz, und zwar in diesem Falle eine Tarantella im schnellen $\frac{6}{8}$ -Takt. Wiederum bildet die Tanzintonation nur den Ausgangspunkt für eine Art Rondo, dessen Themeneinsätze von immer anderen Episoden unterbrochen werden. Ein Kunststück für sich – im wahrsten Sinne des Wortes – ist die mittlere Episode des Satzes: Kurze marschartige Figuren der Blechbläser, dazwischen minimale Einwürfe der Streicher – aber das Ganze getragen von einem geräuschartigen »Band« von kleiner Trommel und Becken. Zum ersten Mal in dem ganzen Werk kommen diese Instrumente hier zum Einsatz, und gerade der klangliche Kontrast zu allem Vorhergehenden zeitigt eine bemerkenswerte Wirkung.

In den musikalischen Großformen des 19. Jahrhunderts gibt es, näherungsweise gesagt, die Alternative zwischen »Kopfsatzwerk« und »Finalwerk«. Dies meint, dass der musikalische Schwerpunkt entweder am Beginn oder gegen Ende des Stückes liegt. Beethovens »Eroica« und sein 5. Klavierkonzert, Bruckners 7. und Tschaikowskys 4. Sinfonie etwa sind typische »Kopfsatzwerke«; die 1. Sinfonie von Brahms dagegen ist ein regelrechtes »Finalwerk«.

Auch unsere 3. Orchestersuite ist ein Finalwerk.

Der letzte Satz ist nicht nur von der Ausdehnung her etwa so lang wie die drei ersten Sätze zusammen – er enthält auch die reichste musikalischste Substanz. Aus einem Thema und zwölf Variationen zusammengefügt, könnte er durchaus als eigenes Orchesterwerk bestehen. Auch der Komponist mag so empfunden haben, denn bei seinen Tourneen

als Dirigent eigener Werke hat er verschiedentlich diesen Satz als eigenständiges Stück zur Aufführung gebracht. Die Variationen des vergleichsweise schlichten – aber gerade darin bestens zur variativen Verarbeitung geeigneten – Themas sind von größtem Reichtum musikalischer Phantasie. In der ersten Variation wird das pizzicato vorgetragene Thema von den Holzbläsern mit leichten Girlanden umspielt, dann folgt ein flirrendes Spiel der ersten Violinen. In der dritten Variation treten wieder die Holzbläser in den Vordergrund. Von den folgenden Variationen sei auf die Nr. 8 hingewiesen: Ein Solo des Englischhorns ist auf dem Hintergrund eines leisen Tremolos der Violinen und tiefer geteilter Klänge der Bratschen und Celli zu hören. Die 9. Variation endet mit einer Kadenz der Solovioline, die dann in der 10. Variation die Führung übernimmt.

Den Abschluss bildet ein großes Polacca-Finale, das in einleitend über einem 37-taktigen (!) Orgelpunkt der Pauken zum Thema hinführt, welches dann in festlichem Glanz den Charakter der Suite als einer »Apotheose des Tanzes« triumphal bestätigt.

Das Werk wurde im Januar 1885 unter Hans von Bülow in St. Petersburg uraufgeführt; mit großem Erfolg, der nicht verhindern konnte, dass die 3. Orchestersuite, wie so viele andere Arbeiten Tschaikowskys, später mit einer unverdienten Nichtachtung gestraft wurde.



ANTONIO PAPPANO

Sir Antonio Pappano, einer der charismatischsten Dirigenten im Opern- wie im Konzertrepertoire, ist seit 2002 Musikdirektor des Royal Opera House Covent Garden in London sowie seit 2005 Chefdirigent des Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom. Zuvor wirkte er in dieser Funktion an Den Norske Opera in Oslo sowie von am Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel. Weitere wichtige Stationen seiner Laufbahn waren die Debüts an der Wiener Staatsoper (1993), an der Metropolitan Opera in New York (1997), bei den Bayreuther Festspielen (1999) und am Teatro alla Scala in Mailand (2014).

Antonio Pappano hat mit vielen international bedeutenden Orchestern zusammengearbeitet, darunter die Wiener und die Berliner Philharmoniker, das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam, das New York Philharmonic Orchestra und das London Symphony Orchestra. Jüngste Höhepunkte waren seine Debüts beim Chamber Orchestra of Europe und beim Aldeburgh Festival mit dem London Philharmonic Orchestra sowie beim Verbier Festival Orchestra. Daneben tritt er regelmäßig als Pianist und Liedbegleiter mit Solisten wie Joyce DiDonato, Gerald Finley und Ian Bostridge auf.

Als Exklusivkünstler des Labels Warner Classics hat Antonio Pappano zahlreiche preisgekrönte Einspielungen vorgelegt, zuletzt von Verdis »Aida«. Sein künstlerisches Wirken wurde mit zahlreichen Auszeichnungen gewürdigt. Von Queen Elizabeth II. wurde er 2012 in den Adelsstand erhoben, im selben Jahr ernannte ihn die Republik Italien zum Cavaliere di Gran Croce dell'Ordine al Merito.



ALEXANDRE KANTOROW

Im Alter von 22 Jahren war Alexandre Kantorow der erste französische Pianist, der die Goldmedaille beim prestigeträchtigen Tschaikowsky-Wettbewerb 2019 gewann, ebenso den Grand Prix. Sowohl im Blick auf seine Konzerte als auch auf seine CD-Einspielungen hat Alexandre Kantorow exzellente Kritiken erhalten. Mit 16 Jahren wurde er eingeladen, für »La Folle Journée« in Nantes und Warschau mit der Sinfonia Varsovia zu spielen. Seitdem ist er mit vielen Orchestern aufgetreten, regelmäßig auch mit dem Mariinsky Orchestra unter Valery Gergiev.

Alexandre Kantorow spielte in bedeutenden Konzertsälen wie dem Concertgebouw Amsterdam, dem Konzerthaus Berlin, der Philharmonie de Paris, de, Bozar in Brüssel, ebenso bei namhaften Festivals.

Seine bisherigen Aufnahmen als Exklusivkünstler von BIS gewannen mehrere Preise. Sie umfassen Klaviermusik von Brahms, Bartók und Liszt, die Klavierkonzerte Nr. 3 bis 5 von Saint-Saëns (jeweils ausgezeichnet mit Diapason d'Or und Choc Classica), ein Programm » À la russe« (Choc Classica, Diapason découverte, Supersonic (Pizzicato) und »CD des Doppelmonats« von PianoNews) sowie Klavierkonzerte von Liszt.

2019 erhielt Alexandre Kantorow die Auszeichnung »Musical Revelation of the Year« der Professional Critics Association. 2020 wurden ihm zwei »Victoires de la Musique Classique« zugeordnet, in den Sparten »Recording of the Year« und »Instrumental Soloist of the Year«.

Alexandre Kantorow studierte bei Pierre-Alain Volondat, Igor Lazko, Franck Braley und Rena Shereshevskaya. Er ist Preisträger der Safran Foundation und der Banque Populaire.



STAATSKAPELLE BERLIN

Die Staatskapelle Berlin gehört mit ihrer auf das späte 16. Jahrhundert zurückzuführenden Tradition zu den ältesten Orchestern der Welt. Seit 1742 ist das als Kurbrandenburgische Hofkapelle begründete und als Königlich Preußische Hofkapelle weiterentwickelte Ensemble dem Opernhaus Unter den Linden fest verbunden. Bedeutende Musikerpersönlichkeiten leiteten den Opernbetrieb sowie die seit 1842 regulär stattfindenden Konzertreihen des Orchesters: Dirigenten wie Gaspare Spontini, Felix Mendelssohn Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, Felix von Weingartner, Richard Strauss, Erich Kleiber, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Franz Konwitschny und Otmar Suitner prägten im Laufe der Geschichte die Spiel- und Klangkultur der Staatskapelle Berlin.

Seit 1992 steht Daniel Barenboim (geboren 1942 in Buenos Aires) als Generalmusikdirektor an der Spitze der Staatskapelle Berlin, im Jahr 2000 wurde er vom Orchester zum »Dirigenten auf Lebenszeit« gewählt. Zahlreiche Gastspiele in Europa, Israel, Japan und China sowie in Nord- und Südamerika haben die herausragende Stellung der Staatskapelle Berlin wiederholt unter Beweis gestellt. Die Darbietung sämtlicher Sinfonien und Klavierkonzerte von Beethoven in Wien, Paris, London, New York und Tokio sowie die Zyklen der Sinfonien von Schumann und Brahms, die Präsentation aller großen Bühnenwerken 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

Musikverein Wien sowie in der New Yorker Carnegie Hall zur Aufführung gelangte. Zu den Höhepunkten der letzten Jahre zählten ein neunteiliger Bruckner-Zyklus, ebenfalls in Wien im Juni 2012, sowie konzertante Aufführungen von Wagners »Ring« bei den Londoner Proms im Sommer 2013. Der gefeierte Bruckner-Zyklus wurde 2016/17 auch in der Suntory Hall Tokio, in der Carnegie Hall New York sowie in der Philharmonie de Paris präsentiert. Zahlreiche CD- und DVD-Aufnahmen, Oper wie Sinfonik gleichermaßen, dokumentieren die hohe künstlerische Qualität der Staatskapelle Berlin. Zuletzt erschienen Einspielungen aller neun Bruckner-Sinfonien und der vier Brahms-Sinfonien unter der Leitung von Daniel Barenboim, darüber hinaus Aufnahmen der Klavierkonzerte von Chopin, Liszt und Brahms sowie sinfonischer Werke und Instrumentalkonzerte von Strauss, Sibelius, Tschaikowsky, Dvořák und Elgar. Außerdem wurden Aufzeichnungen szenischer Produktionen von Wagners »Tannhäuser« und »Parsifal«, Verdis »Il trovatore«, Bergs »Lulu«, Rimsky-Korsakows »Die Zarenbraut« sowie Schumanns »Szenen aus Goethes Faust« veröffentlicht. Anlässlich ihres 450. Jubiläums erschien eine CD-Edition mit historischen und aktuellen Aufnahmen, zudem wurde dieses besondere Jubiläum durch eine Buchpublikation und eine Ausstellung zur Geschichte des Orchesters begleitet.

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.

1. VIOLINEN Jiyoung Lee, Petra Schwieger, Juliane Winkler,
Titus Gottwald, André Witzmann, Eva Römisch, David Delgado,
Andreas Jentzsch, Rüdiger Thal, Martha Cohen, Darya Varlamova,
Mariana Espada Lopes*

2. VIOLINEN Lifan Zhu, Mathis Fischer, Johannes Naumann,
Sascha Riedel, André Freudenberger, Franziska Dykta, Milan Ritsch,
Laura Perez, Nora Hapca, Pablo Aznarez Maeztu*

BRATSCHEN Volker Sprenger, Holger Espig, Katrin Schneider,
Clemens Richter, Wolfgang Hinzpeter, Helene Wilke, Stanislava Stoykova,
Sophia Reuter

VIOLONCELLI Andreas Greger, Alexander Kovalev, Isa von Wedemeyer,
Claire Henkel, Tonio Henkel, Aleisha Verner

KONTRABÄSSE Otto Tolonen, Joachim Klier, Alf Moser, Kaspar Loyal

HARFEN Stephen Fitzpatrick

FLÖTEN Claudia Stein, Christiane Weise, Erika Macalli*

OBOEN Cristina Gómez, Florian Hanspach, Mikhail Shimorin*

KLARINETTEN Tibor Reman, Sylvia Schmückle-Wagner

FAGOTTE Ingo Reuter, Robert Dräger

HÖRNER Ignacio García, Markus Bruggaier, Frank Demmler,
Bar Zemach**

TROMPETEN Mathias Müller, Rainer Auerbach

POSAUNEN Joachim Elser, Ralf Zank, Jürgen Oswald

TUBAS Sebastian Marhold

PAUKEN Stephan Möller,

SCHLAGZEUG Dominic Oelze, Martin Barth, Andreas Haase,

* Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin

** Gast

Wir danken den Bürgerinnen und Bürgern
der Bundesrepublik Deutschland,
insbesondere denen des Landes Berlin
und

FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN



WILDF The
Found
ation.

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 Textbeitrag von Karsten Erdmann ist ein Originalbeitrag
für diese Veröffentlichung.

FOTOS Musacchio Ianniello (Antonio Pappano), Sasha Gusov (Alexandre
Kantorow), Peter Adamik (Staatskapelle Berlin)

ABBILDUNG J. M. Orlowa: »Tschaikowski« Deutscher Verlag für Musik, 1978

GESTALTUNG Herburg Weiland, München

LAYOUT Dieter Thomas

Diese Veröffentlichung erscheint nur in digitaler Form.

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**