MDCCXLIII

STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN

KONZERT FÜR FRIEDEN

ZUGUNSTEN HUMANITÄRER HILFE FÜR DIE UKRAINER:INNEN

STAATSKAPELLE BERLIN

STAATSOPERNCHOR

EINSTUDIERUNG Martin Wright

DANIEL BARENBOIM

DIRIGENT

So 6. März 2022 11.00

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

Die Einnahmen des Konzerts
werden an den Ukraine Humanitarian Fund (UHF)
der Vereinten Nationen gespendet,
der Ukrainer:innen mit humanitärer Hilfe unterstützt.

Wir danken sehr herzlich Frau Christine Lagarde,
Präsidentin der Europäischen Zentralbank (EZB),
und Herrn Joachim Nagel, Präsident der Deutschen Bundesbank,
für die Unterstützung der Initiative,
dieses Benefizkonzert in der Staatsoper Unter den Linden
zu veranstalten.

Die Bundesbank hat ein Spendenkonto
für den Ukraine Humanitarian Fund eingerichtet:

Deutsche Bundesbank
IBAN: DE50 5040 0000 0050 4050 40
BIC: MARKDEFFXXX
Spendenzweck: Humanitarian Fund in Ukraine

EUROPÄISCHE ZENTRALBANK
EUROSYSTEM

DEUTSCHE BUNDESBANK
EUROSYSTEM

Medienpartner

rbb kultur

PROGRAMM

Mychajlo Werbyzkyj (1815–1870)	**ЩЕ НЕ ВМЕРЛА УКРАЇНА** **(SCHTSCHE NE WMERLA UKRAJINA)** **NATIONALHYMNE DER UKRAINE** auf das Gedicht »Der Ruhm und die Freiheit der Ukraine sind noch nicht tot!« von Pawlo Tschubynskyj
Franz Schubert (1797–1828)	**SINFONIE NR. 8 H-MOLL D 759** **»UNVOLLENDETE«** I. Allegro moderato II. Andante con moto
Ludwig van Beethoven (1770–1827)	**SINFONIE NR. 3 ES-DUR OP. 55** **»EROICA«** I. Allegro con brio II. Marcia funebre. Adagio assai III. Scherzo. Allegro vivace IV. Finale. Allegro molto

Das Konzert wird ohne Pause gespielt.
Eine Live-Übertragung ist auf rbbKultur zu hören.
Wir danken dem rbb sehr herzlich für die Zusammenarbeit.

In dieser dunklen Stunde für Europa sind wir mit unseren Herzen bei den Menschen der Ukraine. Kinder, Frauen und Männer leiden unter den Kämpfen, und Menschen sterben. Mit diesem Konzert wollen wir die Ukrainer unterstützen. Während wir der Musik lauschen, hoffen und beten wir, dass der Frieden eine Chance bekommt und das menschliche Leid und der sinnlose Verlust von Menschenleben enden.

CHRISTINE LAGARDE
Präsidentin der Europäischen Zentralbank (EZB)

Unsere Gedanken sind bei den Menschen, die unter dem schockierenden Überfall Russlands auf die Ukraine leiden müssen. Der Angriff gilt uns allen, er gilt unserer Freiheit, der Demokratie und den Menschenrechten. Daher ist es wichtig, dass wir gemeinsam ein Zeichen unserer Solidarität setzen und unseren Beitrag leisten.

JOACHIM NAGEL
Präsident der Deutschen Bundesbank

Im Angesicht des Krieges spüren viele von uns Ohnmacht und Angst. In diesem Moment der Erschütterung hat Musik die Kraft zu verbinden, Trost zu spenden und Zeichen zu setzen – für Solidarität und Menschlichkeit. Wir übertragen deshalb mit Zuversicht und voller Hoffnung das Konzert für Frieden in der Staatsoper Unter den Linden unter der Leitung von Daniel Barenboim und danken allen beteiligten Künstlerinnen und Künstlern.

PATRICIA SCHLESINGER
Intendantin des Rundfunk Berlin-Brandenburg (rbb) und ARD-Vorsitzende

Die Staatsoper Unter den Linden ist entsetzt und zutiefst besorgt angesichts des Krieges, den die russische Regierung gegen die Ukraine begonnen hat. Dieser Angriff gilt nicht nur einem Land, sondern der gesamten Kultur friedlichen Zusammenlebens weltweit.
Als Opernhaus bemühen wir uns mit all unseren Kräften darum, etwas entstehen zu lassen, anstatt zu zerstören, Menschen im Erleben von Musik zu verbinden, nicht gegeneinander aufzuhetzen. Unser Mitgefühl gilt in dieser Zeit uneingeschränkt allen Leidtragenden dieser Katastrophe. Wir möchten dem ukrainischen Volk unsere volle Solidarität signalisieren und durch die Sprache der Musik zumindest einen kleinen Beitrag leisten, durch Spenden und durch den Aufruf zur Unterstützung von humanitären Hilfsorganisationen.

MATTHIAS SCHULZ
Intendant der Staatsoper Unter den Linden
DANIEL BARENBOIM
Generalmusikdirektor

NATIONALHYMNE DER UKRAINE

Ще не вмерла України і слава, і воля,
Ще нам, браття-українці, усміхнеться доля.
Згинуть наші воріженьки, як роса на сонці.
Запануєм і ми, браття, у своїй сторонці.
Душу й тіло ми положим за нашу свободу,
І покажем, що ми, браття, козацького роду.

Der Ruhm und die Freiheit der Ukraine
sind noch nicht tot!
Das Schicksal wird uns noch anlächeln,
junge Brüder und Schwestern!
Unsere Feinde werden wie Tau
in der Sonne verschwinden
Und wir werden herrschen in unserem Land!
Unsere Seelen und Körper werden wir
für unsere Freiheit niederlegen
Und wir werden zeigen,
dass wir vom Geist der Kosaken sind!

ZWEI SINFONIEN VON SCHUBERT UND BEETHOVEN – MUSIK ZWEIER HUMANISTEN

TEXT VON Detlef Giese

Sie waren unmittelbare Zeitgenossen, lebten in Wien, und sind sich doch kaum je begegnet. LUDWIG VAN BEETHOVEN und FRANZ SCHUBERT haben die Musik der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, den entwickelten klassischen Stil wie die beginnende Romantik, maßgeblich geprägt, in die Kunst versenkt und doch den Menschen zugewandt. Etwas zutiefst Humanes spricht aus ihren Werken, die von einer elementar wirksamen Ausdruckskraft ebenso erfüllt sind wie von der Idee, mit den Mitteln des Musikalischen Intellekt und Emotionen anzusprechen, damit sich womöglich etwas zum Besseren bewege in der Welt. Darin liegt eine Utopie, ganz zweifellos – aber ist nicht gerade die Kunst imstande, etwas Utopisches aufscheinen zu lassen?

Wohl kaum ein Werk der klassisch-romantischen Sinfonik hat derart viele Rätsel aufgegeben wie Schuberts »Unvollendete«, ein Fragment von besonderer Machart und besonderem Charakter, zugleich auch von einer besonderen auratischen Wirkung. Es ist nur bedingt vergleichbar mit Schuberts anderen unvollendet gebliebenen, oft nur skizzenhaften sinfonischen Projekten – immerhin liegen zwei sorgfältig ausgearbeitete Sätze vor, die nicht allein für sich

genommen eine erstaunliche Geschlossenheit aufweisen, sondern in auffälliger Weise miteinander korrespondieren. Hinsichtlich ihrer Bewegungsgrade sind sie kaum sonderlich verschieden, jedenfalls nicht auf Kontrast angelegt: Das an zweiter Stelle platzierte Andante con moto ist dem einleitenden Allegro moderato im Blick auf Grundtempo und Metrum spürbar angenähert. Und auch im Blick auf die verwendeten musikalischen Figuren gibt es durchaus einige Entsprechungen. Die Atmosphäre freilich, in der die Musik getaucht ist, stellt sich in beiden Fällen grundlegend anders dar: Während im Eröffnungssatz wechselnde Charaktere – die vom Elegischen, Melancholischen und Dunklen bis zum Dramatischen reichen – einkomponiert sind, ist der zweite Satz merklich einheitlicher gehalten und beeindruckt vor allem durch seine eminenten lyrischen Qualitäten.

So eigentümlich das Klangbild der beiden Sätze wirkt, so ungewöhnlich ist auch deren formale Ausgestaltung. Vor allem das Allegro moderato besitzt eine Anlage, die sich von den gängigen Modellen des sinfonischen Komponierens, wie sie von den Wiener Klassikern entwickelt worden waren, weit entfernt. Gänzlich neu in seiner Struktur und Anmutung zeigt sich der Satzbeginn: Kaum hörbare Figuren der Violoncelli und Bässe bilden – nach Art einer verkappten langsamen Einleitung – den »Einschwingvorgang«, bevor sich, gestützt auf eine Klangfläche der gesamten Streicher, eine Oboenmelodie abhebt. Diese allerdings ist kaum geeignet, als Thema im eigentlichen Sinne zu fungieren. Das wird erst durch den kantablen Seitensatz möglich, in dem das legendäre Schubertsche Melos gleichsam in Reinkultur zur Erscheinung gelangt – die Nähe zu seinen Liedkompositionen ist hier offensichtlich. Der musikalische Fluss wird jedoch immer wieder abrupt unterbrochen: Wiederholt setzt Schubert wirkungsvolle Generalpausen, auch expressive Klangausbrüche des vollen Orchesters werden des Öfteren initiiert, die ein regelrechtes »Aussingen« immer wieder zu

Franz Schubert SINFONIE NR. 8 H-MOLL D 759
»UNVOLLENDETE«

ENTSTEHUNG Herbst 1822
URAUFFÜHRUNG 17. Dezember 1865,
Saal des Wiener Musikvereins, Dirigent: Johann Herbeck

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

verhindern wissen. Trotz aller für Schubert durchaus typischen Lyrismen dominiert ein ernsthafter Ton, der zuweilen zu geradezu bedrohlicher Intensität anwächst.

Das Andante con moto hält gegenüber dem eher kleingliedrigen Aufbau des ersten Satzes deutlich weiträumiger angelegte melodische Passagen bereit. Der Gestus eines ruhe- und friedvollen Entfaltens der Musik ist zunächst bestimmend, wandelt sich aber im Verlauf des Satzes: Die elementare Kraft, die den Klängen innewohnt, wenn sie einmal richtig entäußert werden, bricht sich mehrfach überdeutlich Bahn. Der Ausklang des Satzes hingegen ist dynamisch wieder zurückgenommen: Schuberts »Unvollendete« schließt im äußersten Pianissimo – so wie sie auch begonnen hatte.

Die Komposition fiel in den Herbst des Jahres 1822, in eine Phase verstärkten Experimentierens, sowohl hinsichtlich der Formgebung als auch im Blick auf die Ausdrucksmomente seiner Musik. Schubert war intensiv auf der Suche nach neuen Mitteln und Möglichkeiten, nach höchst eigenständigen Wegen, auch auf die Gefahr des Scheiterns hin. Insofern braucht es nicht zu verwundern, wenn manches Begonnene nicht bis zu Ende geführt worden ist, so wie auch im Falle dieser Sinfonie. Mehr als vier Jahrzehnte mussten

jedoch vergehen, ehe das Werk der Öffentlichkeit vorgestellt wurde. Erst 1865 kam es zur Uraufführung dieser in der Tat außergewöhnlichen Komposition, die gut und gerne auch hätte vergessen worden sein können.

Das Staunen über eine solche Musik bleibt: Der 25-jährige Schubert, der erst nach seinem Tod als einer der prägenden Vertreter der europäischen Sinfonik anerkannt und wertgeschätzt wurde, hat jedenfalls die künstlerische Höhe, auf die seine »Unvollendete« steht, zwar mit seiner späteren, 1825/26 komponierten, ebenfalls erst posthum 1839 uraufgeführten »großen« C-Dur-Sinfonie nochmals erreicht, nicht aber eigentlich übertroffen. Viele der Gestaltungsstrategien, die hier zur Anwendung kommen, sind weder bei Beethoven noch bei anderen zeitgenössischen Komponisten zu finden – Schubert hatte hier musikalische Terrains erschlossen, die erst im späteren 19. Jahrhundert, vornehmlich in den groß angelegten Sinfonien von Anton Bruckner und Gustav Mahler, wieder betreten werden sollten.

*

Als sich Ludwig van Beethoven an der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert daranmachte, seine 3. Sinfonie, die nachmals berühmte »Eroica«, zu schreiben, nahm er ein Unternehmen in Angriff, das in vielfacher Hinsicht neue Maßstäbe setzen sollte. Nie zuvor war eine Sinfonie von derartigen Ausmaßen konzipiert und realisiert worden – die Spieldauer von einer knappen Stunde überstieg die seinerzeit übliche Ausdehnung bei weitem. Hinzu kam eine auffällige Dynamisierung der Musik, und zwar nicht allein im Blick auf die erhöhte Klangkraft des Orchesters, sondern auch hinsichtlich der aufführungspraktischen Anweisungen. Während die Komponisten der vorangegangenen Generationen (unter ihnen auch die beiden vorbildhaften Wiener Klassiker Haydn und Mozart) mit den zur Verfügung stehenden dynamischen Vorschriften noch recht pauschal umgegangen waren, so findet in Beethovens Notentexten ein entscheidender Wechsel statt: Die in die Partituren niedergelegten Bezeichnungen sind nicht länger mehr als bloße Zusätze zu verstehen, die der grundlegenden Orientierung der Musiker dienen, sie gehören zur Substanz der Werke selbst. Auch hier sind gerade durch die »Eroica« wichtige Wegmarken gesetzt worden.

Betrachtet man das Umfeld ihrer Entstehung, so wird man diese Sinfonie als eindrucksvolle Manifestation jenes »Neuen Weges« deuten können, dem sich Beethoven in den Jahren nach 1800 verpflichtet fühlte. Diese Neuausrichtung war wesentlich motiviert durch eine tiefgreifende Krisensituation: Zum Einen beunruhigte Beethoven seine fortschreitende, offenbar nicht aufzuhaltende Ertaubung – das berühmte »Heiligenstädter Testament« vom Oktober 1802 dokumentiert diesen drohenden Verlust der Hörfähigkeit auf geradezu erschütternde Weise. Zum Anderen stand Beethoven auch nicht länger vorbehaltlos hinter seinen bislang geschaffenen Werken und künstlerischen Überzeugungen. So teilt Carl Czerny, Beethovens so bedeutsamer Schüler, in seinen »Erinnerungen aus meinem Leben« mit, dass sein verehrter Mentor 1803 zu dem befreundeten Geiger Wenzel Krumpholz gesagt habe: »Ich bin nur wenig zufrieden mit meinen bisherigen Arbeiten. Von heute an will ich einen neuen Weg einschlagen.«

Die Schaffensphase, die hiermit in Verbindung zu bringen ist, gehört zu Beethovens produktivsten überhaupt. Zunächst ging es Beethoven um eine Standortbestimmung seiner künstlerischen Praxis, darüber hinaus aber auch um Selbstreflexion und persönliche Identität – Leben und Werk erscheinen hier, wie so häufig bei Beethoven, eng aufeinander bezogen und strikt ineinander vermittelt zu sein. In der Sicherheit, über reichhaltige kreative Potenziale zu verfügen, die es ihm erlaubten, die von ihm bevorzugten musikalischen Genres gleichsam neu zu definieren und deren bis dato akzep-

tierten Grenzen mit kühner Emphase zu überschreiten, fand Beethoven zu einem neuen, sein Ego enorm bestärkenden Selbstbewusstsein.

Die 3. Sinfonie, sein bislang wohl ambitioniertestes Werk, nahm in den Jahren 1803 und 1804 Gestalt an. Die Innovationen im Sinne des besagten »Neuen Weges« sind nur zu offensichtlich: Das spürbare Anwachsen des äußeren Umfangs gehört ebenso dazu wie die neuartigen Proportionen, die Beethoven zwischen den Sätzen und ihren einzelnen Formteilen herstellte. Neben der gegenüber den Sinfonien Haydns und Mozarts erweiterten Besetzung – zum ersten Mal ist ein drittes Horn in den Orchesterverbund eingefügt – tritt auch ein geändertes Klangbild hervor, das wesentlich das Ergebnis eines veränderten Umgangs mit dem Instrumentarium ist: Der offensive Einsatz der oberen dynamischen Grade gehört ebenso dazu wie das häufige Vorkommen scharfer, bisweilen gar schroffer Akzente.

Wie aufregend die Neuerungen in der »Eroica« indes tatsächlich sind, zeigt sich erst in einem Blick auf die einzelnen Sätze, auf ihre gestalterischen Besonderheiten. Der Kopfsatz, der bis dahin ausgedehnteste Sinfoniesatz Beethovens, folgt zwar der gängigen Sonatenform, erweist sich aber als ganz und gar ungewöhnliches Gebilde. Erstmals verzichtet Beethoven auf eine langsame Einleitung, die er nach dem Vorbild Haydns in seinen beiden ersten Sinfonien dem schnellen Hauptsatz noch vorangestellt hatte, lediglich zwei kraftvolle Akkordschläge gehen dem Beginn des ersten Themas voraus. Dieses basiert auf einer einfachen Dreiklangsmelodik und kehrt im weiteren Verlauf in verschiedenen Varianten und Zusammenhängen wieder. Bemerkenswert ist die Vielfalt an verschiedenen, z. T. voneinander abgeleiteten Gestalten und Motiven, die für die nötigen Kontraste sorgen. Dabei erlaubt sich Beethoven einen besonderen Kunstgriff: Verhältnismäßig spät, zu einem Zeitpunkt, zu dem man es eigentlich nicht mehr erwartet, bringt er ein neues, auffallend kantables Thema, das über eine bloße Episodenhaftigkeit hinaus substanzielle Bedeutung gewinnt – ein überraschender Zug mit bemerkenswertem Effekt. Als wirkungsvoll erweist sich auch der markante, oft durch kräftige Töne geprägte Orchesterklang.

Der zweite Satz zeigt sich gegenüber dem beweglichen, vorwärtsdrängenden Elan des Sinfoniebeginns ausgesprochen statisch. Mit schwer lastenden Klängen entwickelt sich eine »Marcia funebre«, ein Trauermarsch, der in ihrer Gestalt und Wirkung den Eindruck einer feierlichen Prozession heraufbeschwört: Womöglich hat sich Beethoven hierbei von französischen Begräbnismusiken der Revolutionszeit anregen lassen, die weniger den Charakter einer religiösen Zeremonie als den eines Staatsaktes besaßen. Einen Trauermarsch in instrumentaler Form zu schreiben, war für Beethoven nicht neu: Nur einige Jahre vor der »Eroica« hatte er in seine Klaviersonate op. 26 bereits einen Satz mit der Bezeichnung »Marcia funebre sulla morte d'un Eroe« (»Trauermarsch auf den Tod eines Helden«) integriert. Demgegenüber ist der Sinfoniesatz jedoch deutlich ausgedehnter und kompositorisch ambitionierter: Weder verbleibt Beethoven über die gesamte Zeit in dem pathosgesättigten Trauermarsch-Duktus noch behält er die entsprechende Satztechnik bei. Zwischenzeitlich kommt es zu merklichen Aufhellungen des c-Moll, eine bemerkenswerte expressive Intensivierung erreicht er zudem durch die Einführung einer fugierten Passage mit neuem thematischem Material. Auch dynamisch ist dieser zweite Satz keineswegs sonderlich zurückgenommen: Verschiedene wellenförmige Steigerungen werden initiiert, die statt gedeckter Farben nunmehr orchestralen Glanz verbreiten. Der Abschluss führt wieder in Piano-Bereiche hinein, bis zum völligen Verstummen des Marschthemas.

An die dritte Stelle setzte Beethoven ein knappes, rasant dahineilendes Scherzo mit Trio. Es zeichnet sich vor allem durch seine scharf akzentuierte Rhythmik aus: Rasch gegebene Impulse treiben das Geschehen unerbittlich voran,

Ludwig van Beethoven SINFONIE NR. 3 ES-DUR OP. 55
»EROICA«

ENTSTEHUNG 1803/04
URAUFFÜHRUNG Januar 1804 in Wien, Palais des Fürsten Lobkowitz
ERSTE ÖFFENTLICHE AUFFÜHRUNG 7. April 1805 in Wien, Theater an der Wien

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

von untergründigem »Gemurmel« bis zu größeren klanglichen Entfaltungen. Das zwischen die Scherzo-Teile eingeschobene Trio mit dem Klang seiner drei Hörner weckt beinahe zwangsläufig Jagd-Assoziationen.

Während das Scherzo so gänzlich untänzerisch wirkt, besitzt das Finale ebendiesen tänzerischen Einschlag zur Genüge. Keineswegs ist dieser abschließende Satz jedoch ein leichtgewichtiger »Kehraus« im traditionellen Sinne, vielmehr ist er eine genuine Erfindung Beethovens. Rein äußerlich gewinnt man den Eindruck, dass es sich um ein Thema mit Variationen handelt, wiederholt aber wird dieses Gestaltungsprinzip zugunsten anderer Ideen aufgeweicht. Nur sehr bedingt ähnelt das Sinfoniefinale den häufig als Vorarbeit angesehenen Klaviervariationen op. 35 (die sogenannten »Eroica-Variationen«): Während dort ein geradezu »klassischer« Zyklus vorliegt, verwirklicht Beethoven in seiner Sinfonie einen bislang so noch nicht erlebten Umgang mit musikalischen Satztechniken, Charakteren und Formmodellen, fernab aller Konventionen, mit einem hochgradig experimentellen Zugriff und einer wirklichen Finalwirkung.

Nicht allein sind es die Einzelsätze, die sich als außergewöhnlich darstellen, nicht weniger ist es auch die übergreifende Gestaltung. Das grundlegende Bestreben, bei aller Vielgestaltigkeit doch einen möglichst engen Zusammenhang zwischen Teilen und Ganzem herzustellen, das in der klassischen Sinfonik zu den wesentlichen Zielen gehörte, scheint im Falle der »Eroica« wenn schon nicht aufgelöst, so doch merklich zurückgedrängt zu sein. Statt durch eine Vielzahl von thematischen bzw. motivischen Entsprechungen ein mehr oder weniger dichtes Beziehungsgeflecht zu knüpfen, das sämtliche Abschnitte der Sinfonie umfasst, stellt sich bei Beethovens 3. Sinfonie eher der Eindruck von vier relativ unabhängig voneinander bestehenden Einheiten her. Manche musikalische Gestalten sind in sie einkomponiert, die ohne Weiteres symbolhaft zu deuten sind: Das hymnische Hauptthema des Eingangssatzes konnte – auch und gerade im Wissen, dass es sich nach Beethovens Absicht um eine »Sinfonia eroica« handelt – nur allzu leicht als Imagination einer Heldenfigur aufgefasst werden, während der langsame Satz als tiefernste Trauerfeier auf den Tod ebendieses Helden zu hören war. Und auch das nach dem kraftvollen Scherzo mit den Jagdmotiven der Hörner erklingende, über weite Strecken so gelöste, tänzerisch-beschwingt daherkommende Finale stand der gewählten Heldenthematik zumindest nicht entgegen – immerhin hatte Beethoven in diesen Satz Musik aus seinem 1801 komponierten Ballett »Die Geschöpfe des Prometheus« op. 43 integriert, was durchaus programmatisch zu verstehen ist: Beethoven zelebriert sich gleichsam als der Prometheus der Musik, der sich imstande zeigt, aus eigener Schöpfergabe heraus eine eigene Welt aufzubauen. Beethovens »Eroica« wurde somit zum Prototyp der großen Sinfonik des 19. Jahrhunderts, nicht zuletzt auch mit ihrer eminenten expressiven Kraft und dem Vermögen, das Denken und die Seelen der Menschen, die sich konzentriert auf diese Musik einlassen und um ihren Wert wissen, nachhaltig zu bewegen.

DANIEL BARENBOIM

DIRIGENT

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

WWW.DANIELBARENBOIM.COM

DEUTSCHE STAATSOPER
COSÌ FAN TUTTE
IDOMENEE
SLEEPLESS
DIE SACHE MAKROPULOS
DON GIOVANNI
TURANDOT

STAATSOPERN-CHOR

Der Chor der Staatsoper Unter den Linden zählt zu den führenden Opernchören in Deutschland und Europa. Seit seiner Gründung 1821 im Zuge der Uraufführungen von Webers »Freischütz« und Spontinis »Olimpia« ist das Ensemble mit dem Opernhaus Unter den Linden fest verbunden. Mit seinen heute 84 Planstellen widmet sich der Chor der Pflege des großen Opernrepertoires ebenso wie chorsinfonischen Werken, zumeist gemeinsam mit der Staatskapelle Berlin, zuletzt u. a. bei Aufführungen von Rossinis »Petite Messe solennelle«, Haydns »Die Schöpfung«, Elgars »The Dream of Gerontius« und Brahms' »Ein deutsches Requiem«. Dabei gibt der Chor regelmäßig Zeugnis von seiner stilistischen Flexibilität, die sich in seinem weit gefächerten Repertoire von vier Jahrhunderten niederschlägt – von Werken des Barock über die Klassiker der Opernliteratur wie Mozart, Wagner, Verdi und Puccini bis hin zu zeitgenössischen Kompositionen. Zahlreiche Aufnahmen unter Daniel Barenboim dokumentieren den hohen künstlerischen Rang des Staatsopernchores. Von 1998 bis 2013 stand Eberhard Friedrich an der Spitze des Staatsopernchores. Unter seiner Leitung wurde der Chor 2004 von der Zeitschrift »Opernwelt« als »Chor des Jahres« und 2009 mit dem Europäischen Chor-Preis ausgezeichnet. Mit Beginn der Saison 2013/14 wurde Martin Wright zum neuen Chordirektor berufen. Unter seiner Leitung beeindruckte der Chor in letzter Zeit u. a. in den großen Opern und Musikdramen Wagners, in Beethovens »Fidelio«, Berlioz' »La damnation de Faust«, Bizets »Les pêcheurs de perles«, Verdis »Macbeth«, Cherubinis »Medea«, Purcells »King Arthur«, Rameaus »Hippolyte et Aricie« und in der Uraufführung der Neufassung von Widmanns »Babylon«. 2021 feierte der Staatsopernchor den 200. Jahrestag seines Bestehens.

STAATSOPERNCHOR

CHORDIREKTOR Martin Wright
STELLVERTRETER DES CHORDIREKTORS (interim)
Thomas Victor Johnson
CHORVORSTAND Peter Aude, Andreas Neher, Verena Allertz
EHRENMITGLIED Ernst Stoy

1. SOPRAN Rosana Barrena, Minjou von Blomberg, Yang-Hee Choi, Anne Halzl, Alena Karmanova, Jinyoung Kim, Christina Liske, Andrea Reti, Courtney Ross, Birgit Siebart-Schulz, Stefani Szafranski, Olga Vilenskaia
2. SOPRAN Michelle Cusson, Lotta Hultmark, MinJi Kim, Dominika Kocis-Müller, Regina Köstler-Motz, Haeyun Lee, Konstanze Löwe, Julia Mencke, Hanaa Oertel, Bettina Wille
1. ALT Antje Bahr-Molitor, Ileana Booch-Gunescu, Miho Kinoshita, Nelé Kovalenkaite, Stephanie Lesch, Andrea Möller, Karin Rohde, Carsta Sabel, Ilona Zimmermann
2. ALT Verena Allertz, Veronika Bier, Edith Dowd, Elke Engel, Martina Hering, Bok-Hee Kwun, Olivia Saragosa, Christiane Schimmelpfennig, Claudia Tuch, Maria-Elisabeth Weiler, Anna Woldt
1. TENOR Hubertus Aßmann, Juri Bogdanov, Andreas Bornemann, Seong-Hoon Hwang, Motoki Kinoshita, Soongoo Lee, Jin Hak Mok, David Oliver, Dmitri Plotnikov, Jaroslaw Rogaczewski, Andreas Werner
2. TENOR Peter Aude, Felipe Martin, Javier Bernardo, Günther Giese, Jens-Uwe Hübener, Christoph Lauer, Stefan Livland, Sönke Michaels, Wagner Moreira, Frank Szafranski
1. BASS Dominik Engel, Alejandro Greene, Georg Grützmacher, Ireneus Grzona, Mike Keller, Renard Kemp, Jens-Eric Schulze, Sergej Shafranovich, Thomas Vogel, Gerd Zimmermann
2. BASS Wolfgang Biebuyck, Ben Bloomfield, Bernd Grabowski, Bernhard Halzl, Insoo Hwoang, Artur Just, Paull-Anthony Keightley, Andreas Neher, Thomas Neubauer, Eric Visser

MARTIN WRIGHT

CHORDIREKTOR

Martin Wright wurde in Idaho geboren und studierte an der Brigham Young University sowie an der University of Arizona. Nach einer Station an der Arizona Opera war er 1984 bis 1997 Chordirektor an der San Diego Opera. Als Sänger hat er über 30 Rollen in Opern gesungen. Von 1993 bis 2002 war er Chefdirigent des Niederländischen Rundfunkchors. Während dieser Zeit dirigierte er u. a. dreimal das renommierte Prinsengracht-Konzert. Ferner war er Erster Gastdirigent der Lyric Opera San Diego und gastierte an der Nevada Opera, beim Rundfunkchor Berlin und bei den Rundfunkchören des BR, WDR und NDR. Von 2006 bis 2012 war Martin Wright Chordirektor der Nederlandse Opera. Unter seiner Leitung wurde der Chor für zahlreiche Produktionen gefeiert, darunter Messiaens »Saint François d'Assise« und Rimsky-Korsakows »Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch«. Er ist Ehrendirigent des Chores des Shanghai Opera House. Seit Beginn der Saison 2013/14 ist er Chordirektor der Staatsoper Unter den Linden, wo er das breit gefächerte Repertoire des Staatsopernchores betreut. Er studierte u. a. die Chorparts zu Wagners »Parsifal«, »Die Meistersinger von Nürnberg« und »Lohengrin«, Beethovens »Fidelio«, Berlioz' »La damnation de Faust«, Bizets »Les pêcheurs de perles«, Schumanns »Szenen aus Goethes Faust«, Purcells »King Arthur«, Rameaus »Hippolyte et Aricie« sowie Cherubinis »Medea« ein. Weiterhin betreute Martin Wright verschiedene Konzertaufführungen, u. a. Debussys »Le Martyre de Saint Sébastien«, Elgars »The Dream of Gerontius« und Brittens »War Requiem«.

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 Nikolai, 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, Madrid, Wien, Zürich, Hamburg und Köln mit Konzerten zu Gast.

WWW.STAATSKAPELLE-BERLIN.DE

FRIDERICVS REX APOLLINI ET MVSIS
MDCCXLIII
DEUTSCHE STAATSOPER

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, Sören Schilpp
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 e. V.

1. VIOLINE Lothar Strauß, Wolfram Brandl, Jiyoon Lee, Yuki Manuela Janke, Rimma Benyumova, Roeland Gehlen (Gast), Petra Schwieger, Tobias Sturm, Susanne Schergaut, Juliane Winkler, Ulrike Eschenburg, Susanne Dabels, Michael Engel, Henny-Maria Rathmann, Titus Gottwald, André Witzmann, Eva Römisch, David Delgado, Andreas Jentzsch, Serge Verheylewegen, Rüdiger Thal, Martha Cohen, Darya Varlamova

2. VIOLINE Knut Zimmermann, Krzysztof Specjal, Lifan Zhu, Mathis Fischer, Johannes Naumann, Sascha Riedel, André Freudenberger, Beate Schubert, Franziska Dykta, Sarah Michler, Milan Ritsch, Barbara Glücksmann, Laura Volkwein, Ulrike Bassenge, Yunna Weber, Laura Perez Soria, Nora Hapca , Asaf Levy (Gast), Philipp Alexander Schell (Gast)
BRATSCHE Felix Schwartz, Yulia Deyneka, Volker Sprenger, Holger Espig, Joost Keizer, Katrin Schneider, Sophia Reuter, Clemens Richter, Friedemann Mittenentzwei, Boris Bardenhagen, Wolfgang Hinzpeter, Helene Wilke, Stanislava Stoykova, Aleksandar Jordanovski (Gast), Ievghenia Vynogradska (Gast)
VIOLONCELLO Andreas Greger, Sennu Laine, Claudius Popp, Nikolaus Popa, Alexander Kovalev, Isa von Wedemeyer, Claire Sojung Henkel, Ute Fiebig, Tonio Henkel, Dorothee Gurski, Johanna Helm, Aleisha Verner, Minji Kang, Elise Kleimberg (Gast)
KONTRABASS Otto Tolonen, Christoph Anacker, Mathias Winkler, Joachim Klier, Axel Scherka, Robert Seltrecht, Alf Moser, Harald Winkler, Martin Ulrich, Kaspar Loyal
HARFE Alexandra Clemenz, Stephen Fitzpatrick
FLÖTE Thomas Beyer, Claudia Stein, Claudia Reuter, Christiane Hupka, Christiane Weise, Simone Bodoky-van der Velde
OBOE Gregor Witt, Fabian Schäfer, Cristina Gómez Godoy, Charlotte Müseler, Tatjana Winkler, Florian Hanspach-Torkildsen
KLARINETTE Matthias Glander, Tibor Reman, Tillmann Straube, Unolf Wäntig, Hartmut Schuldt, Sylvia Schmückle-Wagner
FAGOTT Holger Straube, Mathias Baier, Ingo Reuter, Sabine Müller, Frank Heintze, Robert Dräger
HORN Ignacio García, Hanno Westphal, Axel Grüner, Markus Bruggaier, Thomas Jordans, Sebastian Posch, Frank Mende, Frank Demmler
TROMPETE Christian Batzdorf, Mathias Müller, Peter Schubert, Rainer Auerbach, Felix Wilde, Noémi Makkos, Carlos Navarro Zaragoza (Gast)
POSAUNE Joachim Elser, Filipe Alves, Ralf Zank, Jürgen Oswald, Henrik Tißen
TUBA Thomas Keller, Sebastian Marhold
PAUKEN, SCHLAGZEUG Torsten Schönfeld, Stephan Möller, Dominic Oelze, Matthias Marckardt, Martin Barth, Andreas Haase, Matthias Petsch

ORCHESTERAKADEMIE BEI DER STAATSKAPELLE BERLIN

1. VIOLINE Mariana Espada Lopes, Rasma Larsens, Eva Rabchevska
2. VIOLINE Annika Fuchs, Mălina Ciobanu
BRATSCHE Bella Chich, Olivera Matic
VIOLONCELLO Jaelin Lim, Amke Jorienke te Wies, Yejin Kim
KONTRABASS Lisabet Seibold, Akseli Porkkala
HARFE Gunes Hizlilar
FLÖTE Erika Macalli
KLARINETTE Meriam Dercksen
FAGOTT Michaela Špačková
HORN Sulamith Seidenberg
TROMPETE Pierre Evano
TENORPOSAUNE Daniel Téllez Gutiérrez
BASSPOSAUNE Thierry Redondo
SCHLAGZEUG Pedro Berbel Tauste

IMPRESSUM

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT Matthias Schulz
GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Detlef Giese / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden
FOTOS Thomas Bartilla (Daniel Barenboim), Peter Adamik (Staatsopernchor, Martin Wright), Markus Ebener (Staatskapelle Berlin)
GESTALTUNG Herburg Weiland, München
LAYOUT Dieter Thomas
HERSTELLUNG Druckhaus Sportflieger, Berlin

Das Druckhaus Sportflieger hat die Herstellungskosten dieses Programmheftes übernommen. Die Staatsoper Unter den Linden bedankt sich dafür sehr herzlich.

The Foundation.

FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN

MDCCXLIII

STAATS OPER UNTER DEN LINDEN