

**STAATSKAPELLE
BERLIN
1570**

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

**ABONNEMENT-
KONZERT
VII**

**THOMAS
GUGGEIS**

DIRIGENT

**NICOLAS
ALTSTAEDT**

VIOLONCELLO

STAATSKAPELLE BERLIN

Sa 6. Mai 2023 19.00

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

Mo 8. Mai 2023 20.00

PHILHARMONIE

PROGRAMM

György Ligeti (1923–2006) **LONTANO**
für großes Orchester

Witold Lutoslawski (1913–1994) **KONZERT FÜR VIOLONCELLO UND
ORCHESTER**
Einleitung
Vier Episoden
Kantilene
Finale

PAUSE

Richard Strauss (1864–1949) **EINE ALPENSINFONIE**
Nacht – Sonnenaufgang – Der Anstieg –
Eintritt in den Wald – Wanderung neben dem Bache –
Am Wasserfall – Erscheinung – Auf blumigen Wiesen –
Auf der Alm – Durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen –
Auf dem Gletscher – Gefährvolle Augenblicke –
Auf dem Gipfel – Vision – Nebel steigen auf –
Die Sonne verdüstert sich allmählich – Elegie –
Stille vor dem Sturm – Gewitter und Sturm, Abstieg –
Sonnenuntergang – Ausklang – Nacht

Konzerteinführung jeweils 45 Minuten vor Beginn

»
HINTER DER MUSIK
GIBT ES EINE MUSIK UND
DAHINTER NOCH EINE MUSIK,
EINE UNENDLICHE
PERSPEKTIVE,
SO, WIE WENN MAN SICH
IN ZWEI SPIEGELN SIEHT
UND EINE UNENDLICHE
SPIEGELUNG ENTSTEHT.

«

György Ligeti
über »Lontano«

MUSIKALISCHE »RAUM-ZEIT«

TEXT VON Roman Reeger

Es gibt wohl kaum einen anderen Avantgardekomponisten nach 1945, dessen Werke so früh von Hollywood-Regisseuren als stimmungsvolle Filmmusik für ihre Blockbuster entdeckt wurden wie die des ungarisch-rumänisch-österreichischen Komponisten György Ligeti. Da ist natürlich die berühmte Lichttunnel-Sequenz von Stanley Kubricks »2001: Odyssee im Weltraum« zu der u. a. Ligetis Orchesterstück »Atmosphères« erklingt. Auch in »The Shining« aus dem Jahre 1980 verwendete Kubrick Musik von Ligeti, allerdings griff er dieses Mal auf jenes berühmte Orchesterwerk zurück, welches Martin Scorsese genau 30 Jahre später in seinem Film »Shutter Island« heranzog: »Lontano«.

1923 als Sohn ungarisch-jüdischer Eltern in Dicsőszentmárton (heute Târnveni, Siebenbürgen/Rumänien) geboren, besuchte Ligeti zunächst in Cluj eine ungarische Volksschule und wechselte später auf ein rumänisches Gymnasium. Da ihm 1941 nach der Matura ein Physik- und Mathematikstudium aufgrund seiner jüdischen Herkunft versagt wurde, begann er am Konservatorium eine Ausbildung in den Fächern Musiktheorie und Orgel und wechselte nach dem Krieg an die Franz-Liszt-Akademie in Budapest.

Nach der gewaltsamen Niederschlagung des ungarischen Volksaufstands von 1956 gegen die zunehmend repressive Herrschaft des kommunistischen Regimes in Ungarn verließ Ligeti seine Heimat in Richtung Wien. Ein Jahr später wurde er freier Mitarbeiter im Studio für elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks, wo er u. a. Karlheinz

Stockhausen und andere Pioniere der elektronischen Musik kennenlernte und eigene Projekte realisierte. Hierzu zählt seine bahnbrechende elektronische Komposition »Artikulation« aus dem Jahr 1958. Zeitgleich setzte er sich mit den Werken von Pierre Boulez und Mauricio Kagel auseinander und wurde regelmäßiger Teilnehmer und ab den frühen 1960er Jahren auch Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik.

Internationale Aufmerksamkeit erlangte er vor allem mit den beiden Orchesterwerken »Apparitions« und dem bereits genannten »Atmosphères« von 1959 bzw. 1961. Das besondere dieser Kompositionen lag nicht zuletzt in der Abgrenzung zur zeitgenössischen seriellen Musik, zugunsten einer Klangflächenkomposition, welche Elemente statischer Klangskulpturalität und mikropolyphonale Stimmenverflechtung miteinander verbindet. Dies bedeutet, dass jene Werke beim Hörer zugleich ein räumliches Gefühl von Statik und dynamisierter Bewegung erzeugen. Ligetis Denken in Zuständen führt ihn konsequent zu jenen radikal ausformulierten Clusterkompositionen, bei denen eine »formale Transformation«, wie er es in Bezug auf »Atmosphères« selbst ausdrückte, »vor allem auf Klangfarbenveränderung beruht« und zur Überwindung der traditionellen Parameter Rhythmik, Harmonik und Melodik dient. Mit »Volumina« im Jahr darauf, für das er eine grafische Orgelnotation entwickelte, setzt Ligeti diesen Weg konsequent fort. Doch auch im Bereich der Vokalkompositionen beschritt der Komponist eigene Wege. Mit »Aventures« von 1962, einer Art »imaginärer Bühnenhandlung«, schuf Ligeti ein vokalakrobatisches Gesamtkunstwerk, basierend auf einer affektgeladenen, asemantischen Lautentwicklung, welche den Singstimmen zugrunde liegt. Hier werden menschliche Gefühle und Expressionen genau seziert, verdichtet und überhöht. Gerade in seinen Vokalkompositionen nähert sich Ligeti dem menschlichen Ausdruck: »Doch ist der Ausdruck so übertrieben [...], daß es keinen Ausdruck

György Ligeti LONTANO

ENTSTEHUNG 1967

URAUFFÜHRUNG 22. Oktober 1967 in Donaueschingen

Dirigent: Ernest Bour, Sinfonieorchester des Südwestfunks

BESETZUNG 4 Flöten (2. und 3. auch Piccoloflöte,

4. auch Altflöte), 4 Oboen (4. auch Englischhorn),

3 Klarinetten (2. auch Bassklarinetten, 3. auch Kontrabassklarinetten),

3 Fagotten, Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 2 Posaunen,

Bassposaune, Tuba, Streicher

mehr gibt«. Mit seinem monumentalen Requiem für Sopran, Mezzosopran, zwei Chöre (insgesamt 200 Sänger:innen) und Orchester erreichte er gewissermaßen den Höhepunkt seines bisherigen Schaffens, indem er mikrotonale Strukturen nun erstmals auch auf ein Vokalwerk anwandte.

Da er die Clusterstruktur zunehmend als Einschränkung empfand bzw. sie gar als Sackgasse gesehen haben muss, suchte Ligeti nach neuen Möglichkeiten, mit Intervallen zu arbeiten, ohne jedoch grundsätzlich zur tonalen Musik zurückzukehren. Mit »Lux aeterna« für 16 Frauenstimmen, das eng mit dem Requiem verbunden ist, erfand er eine neuartige Form der Vokal-Polyphonie, in der harmonische Transformationsprozesse sich als solche konstituieren, indem sich aus einer stehenden Harmoniefläche nach und nach Töne der jeweilig nachfolgenden Harmonie hineinmischen. Verstärkt nutzte Ligeti nun auch markante Intervallklänge als konsistente Form- und Strukturelemente.

Das 1967 komponierte »Lontano« für Orchester steht kompositorisch in enger Verwandtschaft mit »Lux aeterna«. Ein besonderes Merkmal findet sich in den harmonischen »Kristallbildungen«, die in der polyphonen Struktur zutage treten, ohne jedoch jenes Konzept der komplexen mikropolyphonen Linien, welche wie feine Fäden die Struktur des Werkes ausmachen, grundsätzlich zu überlagern. Häufiger erscheinen nun jedoch Momente der Ausdünnung und Klarheit. Der erste Abschnitt beginnt mit einem Kanon auf dem Ton as', welcher sich jedoch bald darauf auffächert und durch Sekundreibungen sowie von weiteren Kanon-Komplexen überlagert wird. Am Ende des ersten Abschnitts steht abermals ein Einklang, diesmal auf dem Ton c. Der zweite Abschnitt ist geprägt durch eine extreme Zersetzung der Klangtextur, hierauf verweist bereits der über sieben Oktaven reichende Ambitus. In besonderer Weise wird dies spürbar, wenn zeitweise lediglich zwei Stimmen im Orchester übrigbleiben: ein sehr hohes und ebenso tiefes Register. Zu diesem mischt sich ein aus zehn Tönen bestehender Klang hinzu, dessen Textur jedoch ähnlich brüchig erscheint. Die darauffolgende Sektion erscheint als amorphe Klangmasse und birgt einen dramatischen Zug. Am Ende dieses Abschnitts steht eine absteigende Tonfolge, welche durch Tremolo-Effekte ergänzt wird. Abschließend erklingt eine »Quasi-Reprise«, beginnend auf dem Einklang d, ein letztes Mal konstituiert sich jene komplexe Klangskulptur, bevor sie in einem ausgedehnten, bis ins nahezu unhörbar reichenden Decrescendo verschwindet. Der bildhafte Klangeindruck – mitunter ein Grund, weshalb Ligetis Werke so häufig als Filmmusik verwendet werden – tritt insbesondere in »Lontano« klar zutage. Auch der Komponist selbst betonte stets, dass er sich von außermusikalischen Formen, Farben und nicht zuletzt auch von naturwissenschaftlichen Phänomenen inspiriert fühlte. Dieser Höreindruck manifestiert sich zudem zusätzlich durch einen gewissen spätromantischen Geist, welcher die Partitur

zu durchziehen scheint. So erinnern insbesondere die durch die Blechbläser geprägten Passagen und harmonischen »Inseln« häufig an Satzanfänge in den Sinfonien Mahlers und Bruckners. Es scheint als würden die alten Klänge »wie von Ferne« in die Gegenwart herüberklingen, wobei es Ligeti immer wichtig erschien, zu betonen, dass weniger direkt musikalisch zitiert als vielmehr jene »Typen der Spätromantik eben nur berührt« werden. Hier findet sich ein erster Verweis auf den Titel des Werks, der in deutscher Sprache »weit« bzw. »entfernt« bedeutet und zugleich eine musikalische Vortragsbezeichnung meint. Auf der anderen Seite beschäftigt sich Ligeti in »Lontano« intensiv mit der Möglichkeit des »verkomponierten Raums«, nicht zuletzt in Anlehnung an Karlheinz Stockhausens »Carré« und »Gruppen«, welchen ein ähnliches Prinzip zugrunde liegt. »Hinter der Musik gibt es eine Musik und dahinter noch eine Musik, eine unendliche Perspektive, so, wie wenn man sich in zwei Spiegeln sieht und eine unendliche Spiegelung entsteht«, kommentierte es der Komponist selbst. Die musikalische Struktur folgt somit nicht mehr einer wie auch immer gearteten Verlaufsform, sondern legt der kompositorischen Organisation ein imaginäres Raumkonzept zugrunde. Der tiefenperspektivische Klangraum beschäftigte Ligeti auch in vielen seiner nachfolgenden Kompositionen. Mit »Lontano« legte er hierfür den Grundstein und eröffnete somit zugleich die Perspektive für ein neues Gefühl von musikalischer »Raum-Zeit«.

»

ES FOLGT EINE ART GEGENSEITIGES
HERAUSFORDERN ZWISCHEN
DEM CELLO UND DEM ORCHESTER,
WONACH DAS CELLO [...]]
VON VERSCHIEDENEN KLEINEN
INSTRUMENTENGRUPPEN
›ANGEGRIFFEN‹ WIRD.
SCHLIESSLICH GEWINNT DAS
ORCHESTER ›DIE OBERHAND‹,
ES GELANGT AN SEINEN HÖHEPUNKT,
WORAUFHIN DAS CELLO EINE
›STÖHNENDE‹ PHRASE VON SICH GIBT.
HIER HÄTTE DAS WERK ENDEN KÖNNEN.
DOCHT STATT EINES DÜSTEREN,
ENTSCHWINDENDEN AUSGANGS,
WIE MAN IHN ERWARTEN KÖNNTE,
KOMMT EINE KURZE UND SCHNELLE
CODA, DEREN ›TRIUMPHIERENDES‹ ENDE
GEWISSERMASSEN JENSEITS DES
GESCHEHENS LIEGT, DAS SICH
GERADE VOLLZOGEN HAT.

«

Witold Lutoslawski
über das Finale seines Cellokonzerts

DER EINZELNE UND DAS GANZE

TEXT VON Christoph Lang

Das dem »Jahrhundert-Cellisten« Mstislaw Rostropowitsch gewidmete Cellokonzert des polnischen Komponisten Witold Lutoslawski hat als herausragendes Solokonzert der klassischen Moderne Eingang in den Repertoire-Kanon gefunden, handelt es sich doch nicht nur um ein fortschrittliches, sondern auch um ein vielschichtiges und vieldeutiges Werk. Besondere Bekanntheit hat es neben seiner inhaltlichen Dimension sicherlich durch die Arbeit mit Aleatorik gewonnen, einem Überbegriff für Kompositionstechniken, die im Gegensatz zur sonst meist bis ins kleinste Detail prädeteterminierten Musik des späten 20. Jahrhunderts dem Zufall Raum gibt, sodass keine Aufführung der anderen gleicht.

Diese Herangehensweise, die für die nach 1960 entstandenen Werke Lutoslawskis prägend ist, bedeutet allerdings keine völlige Freiheit der Interpret:innen, die Dirigent:in oder gar Komponist:in obsolet machen würde. Vielmehr entwickelte Lutoslawski Techniken und Methoden, Freiräume zu schaffen, die die Autonomie der Spieler:innen stärken und zugleich eine kompositorische Intention umsetzen. Ein wichtiges aleatorisches Mittel, mit dem Lutoslawski hier arbeitet, ist das, was er selbst als »Ad-Libitum-Technik« bezeichnet: Mehrere Instrumente spielen gleichzeitig eine rhythmisch und tonal weitestgehend festgelegte, häufig zu wiederholende Passage, deren Anfang durch den Dirigenten vorgegeben ist, die im Verlauf aber nicht streng einem Metrum folgt. Der Verlauf erfolgt also »ad libitum«, nach Belieben. Unschärfen, die etwa durch unterschiedliche Längen einzelner Phrasen,

unterschiedlich lang ausgehaltene Fermaten und Pausen sowie durch zufällige oder vorgeschriebene Temposchwankungen entstehen, sind hierbei nicht nur erwünscht, sondern genau einkalkuliert. Anders ausgedrückt: Noten, die in der Partitur übereinander geschrieben stehen, erklingen nicht notwendigerweise gleichzeitig, sodass sich aus festgelegten Linien zufällige Zusammenklänge ergeben. Die komplexe Aufgabe der Dirigent:in besteht darin, Anfang und Ende der wie Inseln in die Partitur integrierten Ad-Libitum-Abschnitte zu markieren und sie mit den dirigierten Passagen zu koordinieren.

Trotz des Fehlens einer einheitlichen Zeiteinteilung in den Ad-Libitum-Abschnitten, realisiert Lutosławski deutlich erkennbar eine klare Klangvorstellung: Einzelnen Instrumenten teilt er jeweils bestimmte Töne eines Akkords, einer Skala, einer Reihe oder sonst eine festgelegten Tonraums zu, der dem jeweiligen Abschnitt als Tonvorrat dient, sodass charakteristische Klangeigenschaften der Instrumente sinnfällig zur Geltung kommen. Mitunter können auf diese Weise stehende und in sich bewegte Klänge entstehen, die auf »normalem« Weg nur schwerlich erzielt werden könnten, aber durchaus auch plastische musikalische Gesten. Dies gilt umso mehr, da Lutosławski auch mit Mikrotonalität arbeitet und die tradierte diatonische Skala etwa um Vierteltöne, teilweise sogar um Achteltöne erweitert. Die Möglichkeiten, die dies im Zusammenwirken mit aleatorischen Kompositionstechniken bietet, sind überaus vielfältig und resultieren in komplexen aber dennoch sinnlichen Klangwelten.

So auch im durchkomponierten Cellokonzert, welches der Komponist mittels Generalpausen in vier Abschnitte unterteilt. Am Beginn des rund 25-minütigen Konzerts steht eine mehr als fünf Minuten dauernde auskomponierte Kadenz des Soloinstruments, die nicht großer Virtuosität, sondern vielmehr einer grundlegenden Materialvorstellung Raum bietet. »15 bis 20 Mal« (Aleatorik!) ist ein kurzer Ton der leeren D-Saite zu hören. Die Tempovorgabe evoziert den

**Witold Lutosławski KONZERT FÜR VIOLONCELLO
UND ORCHESTER**

ENTSTEHUNG 1969/1970

URAUFFÜHRUNG 14. Oktober 1970 in London

**Solist: Mstislaw Rostropowitsch, Dirigent: Edward Downes
Bournemouth Symphony Orchestra**

**BESETZUNG Solo-Violoncello, 3 Flöten (auch Piccoloflöte),
3 Oboen, 3 Klarinetten (3. auch Bassklarinetten),
3 Fagotte (3. auch Kontrafagott), 4 Hörner, 3 Trompeten,
3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagzeug (Xylophon, Peitsche,
5 Tom-toms, Vibraphon, Hängebecken, Tamtam, Holzblöcke,
Große Trommel, Rührtrommel, Glocken, Tamburin,
kleine Becken), Klavier, Celesta, Harfe, Streicher**

Eindruck eines metronomartigen Uhrentickens; diese mechanische Assoziation wird untermauert durch die Spielangabe »indifferente«, die die Solist:in zu möglichst teilnahmslosem Spiel veranlassen soll – ein geradezu komischer Beginn eines Solokonzerts. Das D des Solocellos wird im Verlauf des ersten Abschnitts durch diverse Arten der Umspielung sowie durch verschiedene Spieltechniken immer stärker ausgeschmückt, wobei der regelmäßige Puls immer wieder zurückkehrt. Erst gegen Ende des Abschnitts brechen immer länger werdende schmetternde Trompetenfanfaren im eingangs beschriebenen Ad-Libitum-Stil herein.

Den folgenden Abschnitt beschreibt Lutosławski als »Vier Episoden«. Die erste dieser durch grelle, aleatorische Blechbläser-Interventionen voneinander getrennten

Episoden ist sehr kleinteilig orchestriert; als wichtigste Instrumente sind dem Solocello die Harfe sowie eine oder mehrere Klarinetten gegenübergestellt, deren kurze Einwüfe sich meist unmittelbar aus der Solostimme ableiten und eng mit dieser verzahnt scheinen. Nach und nach treten auch die Streicher hinzu, deren perkussiver Stil schließlich von den drei Schlagwerkern des klassisch besetzten aber keineswegs klassisch behandelten Orchesterapparates übernommen wird. In bemerkenswerter Vereinzelnung führt Lutoslawski die (inzwischen zahlreicheren) Instrumente auch in der folgenden Episode, in der sie jeweils ihre individuelle Linie spielen, wobei die Musik immer weniger aleatorisch und immer stärker metrisch gebunden ist. In der dritten Episode arbeitet Lutoslawski sogar mit aleatorischem Kontrapunkt, durch nacheinander einsetzende Ad-Libitum-Passagen. Die Solostimme wird dabei immer expressiver und virtuoser. In Fortsetzung der bisher beschriebenen Tendenzen verdichten sich Intensität und Prägnanz der Musik auch in der letzten Episode, an deren Ende abermals eine schrille Blechbläser-Fanfare steht.

Das pulsierende D, das zu Beginn des Konzerts stand, läutet den »Kantilene« überschriebenen dritten Abschnitt ein. Dem langsamen Satz der tradierten Satzfolge nicht unähnlich wird der Charakter der Musik ruhiger, die Perkussivität weicht längeren Melodiebögen, wobei die kunstvoll geteilten Streichinstrumente des Orchesters, die nun verstärkt zur Geltung kommen, für eine atmosphärisch dichte, bisweilen dramatisch aufleuchtende Begleitung sorgen.

Im letzten Abschnitt des Cellokonzerts kommt schließlich das Prinzip des Konzertierens verstärkt zum Tragen. Der Eindruck eines Wettstreits entsteht gleich zu Beginn: Das bisher den Solisten zumeist stützende Orchester reißt das Heft kraftvoll an sich. Nachdem die Instrumente des Orchesters zuvor einzeln oder in Kleingruppen in Erscheinung traten, spielen sie nun alle zusammen, über weite Strecken

sogar im gleichen Rhythmus. Dabei greifen sie die schrille Faktur der zuvor in den Blechbläsern erklangenen Fanfaren auf, dazu kommen Cluster im Klavier und starker Einsatz des Schlagwerks. Erstmals im Verlauf des Konzerts schweigt das Soloinstrument über eine längere Strecke, gleichsam eingeschüchtert. Erst nach und nach schleicht es sich mit zaghaften Repliken ein, die es dem blockhaft lärmenden Orchester entgegensetzt. Immer länger werden die Passagen des Cellos. Nach einem letzten »Aufbäumen« des Orchesters (»tutta forza« – mit aller Kraft) zerfällt der Orchestersatz jedoch wieder in die Vereinzelnung der Instrumente und das Soloinstrument gewinnt die Oberhand. Am Schluss steht wieder ein gleichmäßiges Pulsieren – ein Bogen zum Beginn des Konzerts, diesmal jedoch auf dem Ton A und nicht mehr »indifferente«. Der »Showdown« zwischen Solo und Tutti hat seine Spuren hinterlassen.

Die konfliktbeladene Dramatik insbesondere des letzten Satzes bot immer wieder Anlass zur – von Lutoslawski selbst suggerierten und später wieder zurückgewiesenen – politischen Interpretation des Werks. Auch wenn der Komponist gegenüber einem polnischen Journalisten betont, dass politisch interpretierbare Äußerungen in Briefen an Rostropowitsch nur dazu dienten »dass die Interpreten leichter den richtigen Zugang finden würden«, spricht die Metaphorik, der er sich in diesen Briefen bedient (»Vorherrschaft«, »angreifen«, »triumphieren«) eine andere Sprache. So wird die Konfrontation von Individuum und alles erdrückendem Kollektiv auch als Sinnbild für den Konflikt Polens zur Zeit des Stalinismus betrachtet. Sicherlich unterstützen die militärisch anmutenden brachialen Blechbläser diesen Eindruck, ebenso das bisweilen weinende Cello. Aus heutiger Perspektive scheint der beschriebene Konflikt, den Cello und Orchester gegeneinander austragen, nicht an eine bestimmte Zeit gebunden. Die packende Struktur des Finalsatzes eröffnet aber in jedem Fall Assoziationsräume, die an jedwede Konfliktsituation – politisch oder nicht – denken lassen.

»
LÄNGER WIRKT DIE NATUR,
WEIL SIE DOCH VIEL
MANNIGFALTIGER IST.
ABER AUF DIE DAUER FESSELT
DOCH NUR, WAS DER MENSCH
AUS SICH SELBST HERAUS
IN DIE NATUR HINEINLEGT:
KÜNSTLERISCHE ARBEIT ODER
DIE AUFNAHME KÜNSTLERISCHER
ARBEIT ANDERER, DIE WERKE
UNSERER GROSSEN GENIES.
DAS HÖCHSTE IST: ALLEIN SEIN
MIT DEN GROSSEN GEISTERN,
IN SIE VERSENKT. ALLEIN SEIN
MIT SICH SELBST.

«

Tagebucheintrag Richard Strauss'

vom 29.11.1892

MEHR ALS TONMALEREI?

TEXT VON Christoph Lang

Eine folgenreiche Bergtour im Jugendalter markiert den Beginn der Entstehungsgeschichte der letzten Tondichtung von Richard Strauss. 1879 geriet der 15-jährige Strauss am Heimgarten, einem der Münchner Hausberge, in ein Gewitter, musste in großer Eile absteigen und fand erst am Abend Zuflucht. An seinen Freund Ludwig Thuille schrieb er über seine Unternehmung: »Die Partie war bis zum höchsten Grade interessant, apart u. originell. Am nächsten Tage habe ich die ganze Partie auf dem Klavier dargestellt. Natürlich riesige Tonmalereien u. Schmarrn (nach Wagner)«. Diese musikalische Fingerübung ließ Strauss offenbar über Jahrzehnte nicht ganz los. Noch im Jahr 1900 plante er, die Alpen zum Gegenstand einer sinfonischen Komposition zu machen, die allerdings nun laut einem Brief an seine Eltern mit einem Sonnenaufgang über den Schweizer Alpen beginnen sollte.

Die tonmalerisch-realistische Darstellung der eingangs geschilderten Naturerfahrung rückte im Verlauf der immer wieder zurückgestellten und neu aufgenommenen Arbeit an der »Alpensinfonie« immer weiter in den Hintergrund. Naturbilder wurden zunächst überlagert von der Vorstellung einer »Künstlertragödie« – so der Titel der erwähnten Konzeption von 1900, einer musikalischen Charakterisierung des Lebens des Schweizer Malers Karl Stauffer, der von einer Liebesleidenschaft in den Wahnsinn und schließlich in den Suizid getrieben wurde. Seinem Skizzenbuch gemäß zog Strauss sowohl eine viersätzig Sinfonie als auch eine zweiteilige Form in Erwägung, deren erster Teil sich mit dem

Aufstieg des Künstlers sowie dessen Schaffen und Zweifeln befasste bevor der zweite Teil in die Katastrophe führte. Die in diesem Zusammenhang erwähnte Gegenüberstellung eines Künstlerthemas mit einem »weiblichen Thema« in der musikalischen Ausgestaltung setzt das Werk in Beziehung mit den früher entstandenen Tondichtungen »Ein Heldenleben« und »Symphonia domestica«, wo Strauss (mutmaßlich) sein eigenes Leben zum Inhalt seiner Tondichtungen machte, und sich von zuvor verarbeiteten literarischen Stoffen wie »Till Eulenspiegel«, »Don Quixote« oder »Macbeth« abwandte.

Auch die Rezeption Friedrich Nietzsches, mit dessen »Also sprach Zarathustra« sich Strauss bereits in der gleichnamigen Tondichtung auseinandergesetzt hatte, schlägt sich in der Werkentstehung nieder. Just am Tag nach dem Tod Gustav Mahlers führt Strauss in seinem Tagebuch aus: »Ich will meine Alpensinfonie: den Antichrist nennen, als da ist: sittliche Reinigung aus eigener Kraft, Befreiung durch die Arbeit, Anbetung der ewigen herrlichen Natur.« In der Einschätzung des Musikhistorikers Charles Youmans »avancierte in Strauss' antimetaphysischer Weltanschauung [...] die Natur zum Gegenmittel für den aus Strauss' Sicht überholten Idealismus, der ihn in Mahlers Werk so störte.« In einem zweisätzigen Werk wollte er zunächst der »Anbetung der Natur« und sodann der »Reinigung des Subjekts« Raum geben.

Übrig geblieben ist von all diesen Überlegungen keine Sinfonie im eigentlichen Sinn, sondern ein groß angelegtes einsätziges Werk. Die 22 von Strauss in der durchkomponierten Partitur eingetragenen Episoden sind nicht als Sätze zu verstehen, zumal die Übergänge fließend vonstattengehen. Ohne Zweifel beeindruckt die illustrativen Klangbilder, die Strauss in geradezu filmmusikalischer Manier erzeugt – man kann die ferne Jagdgesellschaft, die Tierherden auf der Alm, den rauschenden Wasserfall oder das tosende Gewitter deutlich heraushören. Die Mehrheit der Episoden beschreibt aber keine akustisch wahrnehmbaren Phänomene, sondern

Richard Strauss (1864–1949) EINE ALPENSINFONIE

ENTSTEHUNG 1900–1915

URAUFFÜHRUNG 28. Oktober 1915 in Berlin

Dirigent: Richard Strauss, Dresdner Hofkapelle

BESETZUNG 2 Piccoloflöten, 2 Flöten, 2 Oboen, Englischhorn, Heckelphon, 4 Klarinetten (4. auch Bassklarinette), 3 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 4 Tenortuben (auch 5.–8. Horn), 4 Trompeten, 4 Posaunen, 2 Basstuben, Pauken (2 Spieler), Schlagzeug (Windmaschine, Donnermaschine, Becken, große Trommel, kleine Trommel, Triangel, Herdengeläute, Tamtam), 2 Harfen, Orgel, Celesta, Streicher

vielmehr subjektive Eindrücke, sodass der Vorwurf der brillanten aber letztlich oberflächlichen Tonmalerei bereits deshalb relativiert werden muss. Beispielsweise komponiert Strauss »Auf dem Gipfel« nicht als apotheotischen Triumph. Eine zarte Oboenweise erklingt über einem flirrenden Klangteppich der Violinen: Es scheint ein Moment des Innehaltens, der Versunkenheit im Augenblick, der Erhabenheit, die Nietzsches Natur-Anbetung eindringlich nachempfindet.

Musikalisch rekuriert die besagte Stelle auf den dritten Satz von Beethovens »Pastoraler« Sinfonie. Und dies ist nicht die einzige musikalische Anspielung in der »Alpensinfonie«: Unter der effektvollen Oberfläche verbergen sich zahlreiche Anspielungen und Referenzen auf andere Werke, sodass Hartmut Schick – Musikwissenschaftler und Projektleiter der Kritischen Ausgabe der Werke von Richard Strauss – die Tondichtung als »tönende Reflexion über das eigene Kom-

»

**DIE BEKLOMMEN-SCHWÜLE STILLE VOR
DER ENTLADUNG BEWIRKT EINE FAST
KÖRPERLICH DRÜCKENDE ZEITERFAHRUNG.
WO HAT DAS IRGEND EIN KOMPONIST
WIEDER ERREICHT? AUCH DAS GEWITTER
SELBST TROTZ DER RIESENBESETZUNG
HÖCHST ÖKONOMISCH KOMPONIERTE.
AUF SCHLUSSREICH, VIELLEICHT
VERRÄTERISCH IST, WIE DER WANDERER,
VOM SAUWETTER ÜBERRASCHT,
INS TAL FLÜCHTET. (...) UND SCHLIESSLICH
IM TAL, VIELLEICHT BEIM AUFWÄRMEN
SEINER VILLA IN GARMISCH, GLÜCKLICH
ANGEKOMMEN: DER DANKGESANG EINES
HERABGESTIEGENEN – ODER HERUNTER-
GEKOMMENEN? BEI ALLEM SPASS AN DER
IRONIE: WIR SIND VIELLEICHT MIT DEM KOPF
DARÜBER HINWEG, ABER NICHT MIT UNSEREM
UNTERBEWUSSTEN. UND WIR STARREN
HERABLASSEND AUF DAS PROGRAMM UND
ÜBERGEHEN DIE INTENSITÄT DIESER MUSIK
ALS STRUKTUR, VOR DEREN REICHTUM
UNSERE ZEITGENÖSSISCHEN KLANGFARBEN-
INGENIEURE ALT AUSSEHEN.**

«

Helmut Lachenmann
über Strauss' »Alpensinfonie«

ponieren und die Verwurzelung des eigenen Schaffens in der Geschichte der Musik« interpretiert. In der Tat erinnert die düstere Charakterisierung der Nacht durch einen tiefen Cluster, der an Anfang und Ende der »Alpensinfonie« erklingt, frappierend an den Beginn von Wagners »Rheingold«; die hinter der Bühne gespielte Jagdfanfارة lässt an den zweiten Aufzug von Wagners »Tristan und Isolde« denken. Strauss selbst verweist in Skizzen auf Parallelen des Aufstiegsthemas zu Beethovens fünfter Sinfonie sowie auf ein Zitat aus seinem eigenen Lied »Anbetung«, das in schwelgerischem Gestus während der Gipfelepisode erklingt: »Wie schön, wie schön, wie schön« zitiert Strauss hier den Rückert-Text in der entsprechenden Skizze. Bei den Proben bemerkte er zugleich den Anklang an den langsamen Satz aus Max Bruchs berühmtem Violinkonzert. Mit der großen Szene auf der Alm eröffnet sich schließlich ein wahres Panoptikum der Musikgeschichte, und zwar nicht nur, da der Einsatz der Herdenglocken eine Reminiscenz an die sechste Sinfonie von Gustav Mahler darstellt. Der Topos des Pastoralen wird von Strauss unter anderem durch eine charakteristische Englischhorn-Weise realisiert, die sowohl an Beethovens Sechste, erneut »Tristan und Isolde«, als auch Strauss' eigene »Symphonia domestica« gemahnt. Die Darstellung des Gewitters – ebenfalls ein gängiger Topos der Musikgeschichte – knüpft abermals bei Beethoven an, dessen sinfonisches Schaffen (nicht nur) für Strauss erklärtermaßen einen Höhepunkt der Musikgeschichte bildete. Insgesamt findet sich in Strauss' letztem sinfonischen Werk eine Fülle musikalischer Anspielungen, die belegen, in welcher Reihe der Komponist sich selbst sah und welcher Tradition er sich verpflichtet fühlte.

Die Rezeptionsgeschichte der »Alpensinfonie« ist vielfältig wie bei wenigen anderen Werken. Neben der philosophischen und der musikhistorisch-reflexiven Lesart eröffnen auch die formale Disposition und nicht zuletzt die ausgefeilte Instrumentierung weite Interpretationsspielräume. Strauss

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

rbb / KULTUR

selbst zeigte sich zufrieden mit seinem Werk und äußerte nach der Generalprobe – wohlgemerkt zehn Jahre nach »Salome«: »Endlich habe ich instrumentieren gelernt.« Bei der umjubelten Uraufführung, die aufgrund der anderweitigen Verpflichtungen der Berliner Hofkapelle auf ausdrückliche Erlaubnis des Kaisers selbst mit der Dresdner Hofkapelle in Berlin stattfand, wurden vornehmlich die meisterhaften suggestiv in Töne gesetzten Naturbilder gefeiert. »Der Abend gestaltete sich zu einem Feste für Richard Strauss. Das Publikum war enthusiastisch von der Komposition und dem Können des Dresdener Orchesters.«, schrieben die Zeitungen, und bis heute löst das Werk Begeisterungstürme aus. Liegt die Attraktion der »Alpensinfonie« wirklich nur in ausgefeilter Orchesterbehandlung und Tonmalerei begründet? Am Ende mag jede:r Hörer:in dies für sich selbst entscheiden.



THOMAS GUGGEIS

Mit seinem kurzfristigen Einspringen für Christoph von Dohnányi bei der umjubelten Neuproduktion von »Salome« an der Staatsoper Unter den Linden sorgte Thomas Guggeis international für großes Aufsehen und trägt seit 2020/21 den Titel Staatskapellmeister an diesem Opernhaus. Er leitete in dieser Funktion Produktionen wie »Falstaff«, »Lohengrin«, »Samson et Dalila«, »Hänsel und Gretel«, »Don Giovanni«, »Jenůfa«, »Die lustigen Weiber von Windsor« und »Elektra«. Dazu debütierte er an der Wiener Staatsoper mit »Salome« und »Die tote Stadt«. Letzteres dirigierte er auch an der Semperoper Dresden. Mit Konzerten war er u. a. beim Orchestre National du Capitole de Toulouse, beim Frankfurter Museumsorchester, bei der Dresdner Philharmonie, den Essener Philharmonikern, dem Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, dem Berner Symphonieorchester und dem Boulez Ensemble zu sehen. Es folgten erneut Konzerte mit Mitgliedern der Berliner Philharmoniker. Zusätzlich feierte Thomas Guggeis Erfolge mit dem Requiem von Mozart und mit »Ariadne auf Naxos« an der Oper Frankfurt, zu deren Generalmusikdirektor ab der Spielzeit 2023/24 er daraufhin ernannt wurde.

Guggeis war von 2018 bis 2020 als Kapellmeister an der Staatsoper Stuttgart tätig, wo er u. a. bereits mit Werken wie »La Bohème«, »Il barbiere di Siviglia«, »Madama Butterfly«, »Der Prinz von Homburg« und »Der Freischütz« zu erleben war. Thomas Guggeis studierte Dirigieren in München und Mailand.



NICOLAS ALTSTAEDT

Der deutsch-französische Cellist widmet sich als Solist, Dirigent und künstlerischer Leiter einem breiten Repertoire von Alter bis hin zu zeitgenössischer Musik. Aktuell ist er Artist in Residence beim SWR Symphonieorchester unter Teodor Currentzis und Artist in Fokus an der Alten Oper Frankfurt. Weitere Höhepunkte sind eine Tournee mit B'Rock und René Jacobs und sein Debüt mit dem National Symphony Orchestra Washington und Ed Gardner.

Nicolas Altstaedt ist weltweit mit Orchestern wie den Wiener Philharmonikern und den Wiener Symphonikern, dem DSO Berlin, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Orchestre National de France, dem Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra und dem Melbourne Symphony Orchestra aufgetreten, unter Dirigenten wie Gustavo Dudamel, Roger Norrington, François-Xavier Roth, Robin Ticciati, Neville Marriner, Vladimir Ashkenazy, Christoph Eschenbach u. a. Als Kammermusiker spielte er bereits in der Carnegie Hall und im Concertgebouw Amsterdam und arbeitete u. a. mit Janine Jansen, Christian Tetzlaff und Tabea Zimmermann sowie mit Komponist:innen wie Thomas Adès, Jörg Widmann, Wolfgang Rihm und Sofia Gubaidulina zusammen.

2012 wurde er von Gidon Kremer zum künstlerischen Leiter des Kammermusikfestivals Lockenhaus gewählt und 2014 von Ádám Fischer zum künstlerischen Leiter der Haydn Philharmonie. Als Dirigent arbeitet er regelmäßig mit dem Scottish Chamber Orchestra zusammen. Altstaedt wurde mehrfach ausgezeichnet und kann zudem auf zahlreiche preisgekrönte CD-Einspielungen verweisen.



STAATSKAPELLE BERLIN

Mit einer Tradition von mehr als 450 Jahren zählt die Staatskapelle Berlin zu den ältesten Orchestern der Welt. Als Hofkapelle von Kurfürst Joachim II. von Brandenburg 1570 ins Leben gerufen, fand das Ensemble mit dem durch Friedrich II. von Preußen initiierten Bau der Königlichen Hofoper Unter den Linden 1742 seine künstlerische Heimat; seither ist es dem Opernhaus im Herzen Berlins fest verbunden.

Bedeutende Musikerpersönlichkeiten leiteten den Opernbetrieb sowie die seit 1842 regulär stattfindenden Konzerte 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.

Von Ende 1991 bis zum Januar 2023 stand Daniel Barenboim (geboren 1942 in Buenos Aires) als Generalmusikdirektor an der Spitze der Staatskapelle Berlin. 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 Bühnenwerke Richard Wagners anlässlich der Staatsoper-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 Baren-

boim 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, Elgar und Debussy. Außerdem wurden Aufzeichnungen szenischer Produktionen von Wagners »Tannhäuser«, »Parsifal« und »Tristan und Isolde«, Verdis »Il trovatore« und »Falstaff«, Bergs »Lulu«, Rimsky-Korsakows »Die Zarenbraut«, Schumanns »Szenen aus Goethes Faust« (alle unter Daniel Barenboim) sowie Strauss' »Der Rosenkavalier« (unter Zubin Mehta) veröffentlicht. Anlässlich des 450-jährigen Bestehens der Staatskapelle Berlin erschien 2020 eine CD-Edition mit historischen und aktuellen Aufnahmen, zudem wurde dieses außergewöhnliche Jubiläum durch eine Buchpublikation und eine Ausstellung begleitet.

In der Spielzeit 2022/23 gastierte die Staatskapelle Berlin mit Sinfoniekonzerten in Japan und Südkorea sowie in Dänemark, Wien und Paris. Die Tournee nach Asien stand unter der musikalischen Leitung von Christian Thielemann, der im Oktober und November 2022 zwei Zyklen von Wagners »Der Ring des Nibelungen« in der Staatsoper Unter den Linden sehr erfolgreich dirigiert hat.

WWW.STAATSKAPELLE-BERLIN.DE



Klassik zum Probiertpreis für alle unter 30!

Deine Member-Vorteile

- Entdecke alle Konzerte, Oper- und Ballettveranstaltungen in einer App
- Buche Oper und Ballett für 15€, Konzerte für 13€
- **Neu:** Jetzt auch im Vorverkauf



Jetzt downloaden!



Auf deinen Besuch freuen sich



classiccard.de

- 1. VIOLINE** Jiyoon Lee, Roeland Gehlen, Petra Schwieger, Susanne Schergaut, Ulrike Eschenburg, Juliane Winkler, Michael Engel, André Witzmann, David Delgado, Andreas Jentzsch, Serge Verheylewegen, Rüdiger Thal, Darya Varlamova, Jueyoung Yang, Katarzyna Szydłowska, Rasma Larsens*, Christian Trompler**
- 2. VIOLINE** Knut Zimmermann, Lifan Zhu, Mathis Fischer, Johannes Naumann, Sarah Michler, Milan Ritsch, Laura Volkwein, Ulrike Bassenge, Yunna Weber, Nora Hapca, Katharina Häger, Malina Ciobanu*, Ildana Belgibayeva*, Hyun-Jung Kim**
- BRATSCH** Volker Sprenger, Holger Espig, Joost Keizer, Katrin Schneider, Friedemann Mittenentzwei, Boris Bardenhagen, Helene Wilke, Anna-Maria Wünsch, Bella Chich*, Olivera Mladenovic-Stanic*, Raphael Grunau**, Robin Hong**
- VIOLONCELLO** Sennu Laine, Alexander Kovalev, Isa von Wedemeyer, Minji Kang, Ute Fiebig, Johanna Helm, Amke Jorienke te Wies, Joan Bachs, Yejin Kim, Mario Alarcón*
- KONTRABASS** Peter Pühn**, Joachim Klier, Axel Scherka, Alf Moser, Martin Ulrich, Kaspar Loyal, Antonia Hadulla*, Fridtjof Ruppert**
- HARFE** Stephen Fitzpatrick, Clara Simarro*
- FLÖTE** Claudia Stein, Christiane Hupka, Christiane Weise, Simone Bodoky-van der Velde
- OBOE** Cristina Gómez, Michael Hertel, Tatjana Winkler, Florian Hanspach
- KLARINETTE** Tibor Reman, Unolf Wäntig, Hartmut Schuldt, Sylvia Schmückle-Wagner
- FAGOTT** Holger Straube, Mathias Baier, Robert Dräger, Luka Mitev**
- HORN** Yun Zeng, Quirin Rast, Markus Bruggaier, Thomas Jordans, Sebastian Posch, Axel Grüner, Ignacio Garcia, Frank Mende, Frank Demmler, Renata Bruggaier**, Dario Bustos**, Christoph Götz**, Mercedes Gutiérrez**, Ingo Klinkhammer**, Margherita Lulli**, Aya Wilde**
- TROMPETE** Mathias Müller, Felix Wilde, Noemi Makkos, Samuel Beagley*, Adria Ortega Ribera**
- POSAUNE** Filipe Alves, Ricard Ortega Ribera**, Ralf Zank, Henrik Tißen, Diogo Mendes*, Angus Butt*
- TUBA** Thomas Keller, Sebastian Marhold
- PAUKEN** Torsten Schönfeld
- SCHLAGWERK** Matthias Marckardt, Andreas Haase, Matthias Petsch, Florian Borges*
- ORGEL** Jakub Sawicki**
- CELESTA** Lorenzo di Toro
- KLAVIER** Satomi Nishi

* Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin
** Gast

IMPRESSUM

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Christoph Lang / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden

Der Einführungstext von Roman Reeger ist dem Programmheft zum

III. Abonnementkonzert in der Spielzeit 2015/16 entnommen.

Die Einführungstexte von Christoph Lang sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

FOTOS Simon Pauly (Thomas Guggeis), Marco Borggreve (Nicolas Altstaedt),

Peter Adamik (Staatskapelle Berlin)

LAYOUT Dieter Thomas nach Herburg Weiland, München

HERSTELLUNG Druckhaus Sportflieger, Berlin



THE FOUNDATION.

**FREUNDE
& FÖRDERER**
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**