

FESTTAGE 2018

STAATSKAPELLE BERLIN

SINFONIEKONZERT SYMPHONY CONCERT

Claude Debussy FANTASIE POUR PIANO ET ORCHESTRE
LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN
für Sprecherin, Vokalsolisten, Chor und Orchester
for Narrator, Vocal Soloists, Choir and Orchestra

DIRIGENT CONDUCTOR Daniel Barenboim
KLAVIER PIANO Martha Argerich
SOPRAN Anna Prohaska
MEZZOSOPRAN Marianne Crebassa
MEZZOSOPRAN Anna Lapkovskaja
SPRECHERIN NARRATOR Maria Furtwängler
CHOREINSTUDIERUNG CHORUS MASTER..... Martin Wright

STAATSOPERNCHOR
STAATSKAPELLE BERLIN

Do 29. März 2018 20.00 PHILHARMONIE
Thu 29 March 2018 8 pm PHILHARMONIE
Konzerteinführung 19.15 Uhr
Concert introduction 7.15 pm

PROGRAMM

Claude Debussy (1862–1918) **FANTAISIE POUR PIANO ET ORCHESTRE**
I. Andante ma non troppo – Allegro giusto
II. Lento e molto espressivo –
III. Allegro molto

PAUSE INTERMISSION

Claude Debussy **LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN**
Musik zum Mysterienspiel von Gabriele d'Annunzio
für Sprecherin, Vokalsolisten, Chor und Orchester
(Partiturausgabe von Pierre Boulez und Eiko Kasaba)
Music to the mystery play by Gabriele d'Annunzio
for narrator, vocal soloists, chorus and orchestra
(Edition by Pierre Boulez et Eiko Kasaba)

Première Mansion (Acte I): La cour des lys
Der Hof der Lilien | The Court of Lilies
(Le Jumeaux: Marianne Crebassa, Anna Lapkovskaja)
Deuxième Mansion (Acte II): La chambre magique
Die magische Kammer | The Magic Chamber
(La Vierge Érigone: Marianne Crebassa)
(Vox coelestis: Anna Prohaska)
Troisième Mansion (Acte III): Le concile des faux dieux
Das Konzil der falschen Götter | The Council of False Gods
(Vox sola: Marianne Crebassa)
Quatrième Mansion (Acte IV): Le laurier blessé
Der verwundete Lorbeerbaum | The Woundred Laurel
Cinquième Mansion (Acte V): Le paradis
Das Paradies | The Paradise
(Anima Sebastiani: Anna Prohaska)

mit deutschen und englischen Übertiteln with German and English surtitles

»
MUSIK
IST DIE STILLE
ZWISCHEN
DEN TÖNEN.
«

Claude Debussy

EINE FANTASIE OHNE ENDE

CLAUDE DEBUSSYS »KLAVIERKONZERT«

TEXT VON Demet Yildiz

5

Aus kaum erklärlichen Gründen steht die »Fantaisie« für Klavier und Orchester von Claude Debussy nach wie vor im Schatten seiner späteren groß besetzten Instrumentalwerke. So erfreut sich beispielsweise das »Prélude à l'après-midi d'un faune« großer Beliebtheit im heutigen Konzertbetrieb, obwohl sie nur knapp vier Jahre nach der »Fantaisie« entstanden ist – ein Umstand, den immer mehr Musikerinnen und Musiker zu ändern suchen. Sie nehmen die »Fantaisie« mit in ihr Programm auf, um das Publikum auf dieses Werk aufmerksam zu machen, und setzen damit fort, was berühmte Debussy-Interpreten der Vergangenheit – wie etwa Walter Gieseking in den 1930er Jahren – begonnen haben.

Die »Fantaisie« war Debussys erste groß angelegte Komposition nach seinem Studienabschluss 1889. Mit der Arbeit an diesem Werk begann er im Oktober desselben Jahres und benötigte etwa sechs Monate zu dessen Fertigstellung. Die Uraufführung war für den 21. April 1890 angesetzt und sollte in der Société Nationale de Musique stattfinden – eine musikalische Vereinigung, die es sich zum Ziel gemacht hatte, zeitgenössische französische Instrumentalmusik aufzuführen. Vincent d'Indy, der damalige Präsident der Société, sollte dirigieren und René Chansarel, Widmungsträger der Komposition und Studienkollege von Debussy, den Klavierpart übernehmen. Sehr zu seinem Leidwesen fand Debussy zwei Tage vor dem Konzert heraus, dass d'Indy le-

diglich den ersten Satz auf das Programm gesetzt hatte, womöglich aufgrund mangelnder Probenstermine mit dem Orchester. Dies führte dazu, dass Debussy während einer der letzten Orchesterproben die Noten von den Notenständern der Musiker entfernte, um das Konzert zu verhindern. »Ich ziehe eine mittelmäßige Aufführung aller drei Sätze einer guten Aufführung des ersten Satzes vor«, schrieb Debussy in einem Brief. Die isolierte Aufführung des einzelnen Satzes erwecke einen falschen Eindruck des Werkes als Ganzes und müsse daher verhindert werden.

Mit diesem unglücklichen Vorfall war der Leidensweg der »Fantaisie« jedoch keineswegs beendet, im Gegenteil, es sollte noch weiter bergab gehen. In unregelmäßigen Abständen arbeitete Debussy an diesem Stück weiter, war aber nie wirklich zufrieden mit dem Ergebnis. Die Zeit schritt immer weiter voran; Debussy hatte sich in der Zwischenzeit mit Werken wie den als »Sinfonische Skizzen« bezeichneten Sätzen von »La Mer« oder auch mit der Oper »Pelléas et Mélisande« international einen Namen gemacht. Mit dem wachsenden Interesse an seiner Person wuchsen verständlicherweise ebenfalls die Erwartungen an seine folgenden Kompositionen. Diverse Äußerungen Debussys, wie beispielweise in einem Brief einige Jahre nach der geplanten Uraufführung der »Fantaisie«, lassen vermuten, dass er der Meinung war, der »Fantaisie« stilistisch entwachsen zu sein: »Ich spiele bereits seit längerer Zeit mit dem Gedanken, sie nahezu komplett zu verändern. Seit 1889 – jenem Jahr, in dem sie komponiert wurde – hat sich meine Meinung über das Zusammenspiel von Klavier und Orchester verändert. Es war notwendig, den Orchesterpart umzuschreiben, da man sonst zum lächerlichsten Kampf zwischen Orchester und Klavier beigetragen hätte.« Die wachsenden Anforderungen an das Werk führten schließlich dazu, dass Debussy die Veröffentlichung und die Aufführung der »Fantaisie« zu seinen Lebzeiten verweigerte, was auch die späte Uraufführung 1919

Claude Debussy FANTAISIE POUR PIANO ET ORCHESTRE
FANTAISIE FÜR KLAVIER UND ORCHESTER

ENTSTEHUNG Oktober 1889 bis April 1890
URAUFFÜHRUNG 11. November 1919, London,
Royal Philharmonic Orchestra (Solist: Alfred Cortot)

BESETZUNG Solo-Klavier, 3 Flöten (3. auch Piccolo),
2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten, Bassklarinette,
3 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken,
Becken, 2 Harfen, Streicher

in London mit dem Royal Philharmonic Orchestra mit Alfred Cortot als Solisten sowie die späte Erstausgabe der Partitur aus dem Jahr 1920 erklärt.

Trotz der Ablehnung des Komponisten ist die »Fantaisie« heute dennoch im Konzert zu erleben. Es ist Debussys einziges Werk für Klavier und Orchester, und obwohl alle Voraussetzungen für die Gattung »Klavierkonzert« gegeben sind, hat sich Debussy gegen diese Kategorisierung entschieden. Formal besteht die »Fantaisie« eigentlich aus zwei Sätzen – die reine Satzaufzählung suggeriert zwei ähnlich aufgebaute Sätze mit jeweils einer langsamen Einleitung und einem darauffolgenden schnelleren Teil. Aufgrund der Zweiteiligkeit und der nahezu doppelten Dauer des zweiten Satzes sollte man jedoch eher von drei Sätzen sprechen: Der erste Satz beginnt mit einem kurzen Orchestervorspiel (Andante ma non troppo) und geht kurz darauf in das Allegro giusto über. Der zweite Satz hingegen besteht aus zwei miteinander

verknüpften Teilen, zum einen aus einem Lento e molto espressivo, welches den langsamen Mittelteil der »Fantaisie« bildet, zum anderen aus einem Allegro molto, das im Grunde den schnellen dritten Satz bildet.

8 Neben der Werkaufteilung standen außerdem die äußeren Einflüsse zur Debatte. Oft wurde angemerkt, dass die Musik von Debussy, darunter natürlich auch die »Fantaisie«, spürbar unter dem Einfluss javanesischer Gamelanmusik stünde – jedoch konnte diese Aussage zunächst nicht verifiziert werden. Es ist bekannt, dass Debussy bei der Weltausstellung in Paris 1889 mit verschiedensten Klängen aus aller Welt in Berührung gekommen war, aber wie genau er diese Klänge in seine Kompositionen einbezog, war anfangs unklar. Erst 1986 hat es sich der Musikwissenschaftler Richard Mueller zur Aufgabe gemacht, javanische Elemente in der »Fantaisie« systematisch nachzuweisen. In seiner Arbeit weist er darauf hin, dass Debussy als Komponist westlicher Musik vermutlich »unterbewusst« diejenigen Elemente der javanesischen Musik wählte, die mit seiner eigenen, ihm bekannten Kompositionsweise vereinbar waren. Zu nennen sind beispielsweise die Pentatonik sowie die Ganztonskalen. Außerdem ist Mueller davon überzeugt, dass das Hauptthema der »Fantaisie« vom sogenannten »Wani-Wani-Tanz« inspiriert wurde. Es handelt sich hierbei um einen traditionellen javanesischen Tanz, der bei der Weltausstellung auf dem Programm stand und von einem mit dieser Musik und dieser Tradition vertrauten Ensemble vorgeführt wurde. Das erwähnte Thema zieht sich durch die gesamte »Fantaisie« und wird vor allem im ersten und im dritten Satz thematisch verarbeitet. Gleich zu Beginn der langsamen Einleitung im ersten Satz wird durch das Umspielen der Melodie um die Note E, die als große Sexte zum Grundtondreiklang G-Dur erklingt, eine ganz besondere pentatonische Klangcharakteristik erzeugt. Das Thema wird von Instrument zu Instrument getragen, und es entwickelt sich eine musikalische Idylle, die zugleich

eine Aufbruchsstimmung in sich birgt. Das Klavier kommt mit einem Triller hinzu, bricht die Idylle auf und führt in das Allegro giusto über. Hier erklingt das Thema in einem schnelleren Tempo und wird weiterverarbeitet. Besonders an diesem ersten Satz ist offensichtlich, dass das Thema durchgehend in unterschiedlichen Stimmen erklingt, jedoch nicht durchgehend als solches wahrgenommen wird.

Als ein weiterer geschickter Kunstgriff erweist sich der Übergang vom ersten zum lyrischen zweiten Satz, die beide thematisch nicht miteinander verbunden sind. Die weit entfernten Tonarten (G-Dur im ersten, Fis-Dur im zweiten Satz) werden miteinander verknüpft, indem Debussy den ersten Satz mit einem G-Dur-Klang ausklingen lässt, den zweiten hingegen mit einem Fisis (=G) in den Flöten beginnt. Dadurch wird die eigentlich harte Modulation zwischen den beiden Tonarten kreativ verschleiert. Der langsame Mittelteil dient als ruhender Pol zwischen den schnelleren Außensätzen und sein Ende kündigt bereits das Thema des dritten Satzes in den Flöten an. Das Klavier übernimmt das Thema und leitet mit einer trillerartigen Figur ohne jegliche Unterbrechung in das Allegro molto über. Sogleich stellen die Violoncelli und Kontrabässe eine Ostinato-Figur vor, die anschließend durch verschiedene Stimmen mit ihren je eigenen Klängen wandert. Das Hin und Her zwischen den Instrumenten führt zu einer immensen Spannungssteigerung im »Kampf« zwischen Klavier und Orchester und gipfelt am Ende der »Fantaisie« in einem feurigen Spektakel.

Stilistisch versucht Debussy sich mit dem Klavierpart der »Fantaisie« von den vorherigen französischen Klavierkonzerten der Zeit abzugrenzen. Zu nennen ist hier vor allem Camille Saint-Saëns, der mit seinen Klavierkonzerten an Liszt und Chopin anknüpfen wollte. In diesen Werken stand hauptsächlich das virtuose Element, das sich vor allem in einem gesteigerten spieltechnischen Anspruch zeigt, im Mittelpunkt. In seiner »Fantaisie« versucht Debussy jedoch

eine ausgewogene Mischung zwischen virtuosem und lyrischem Spiel, zwischen technischer Präzision und gleichsam »impressionistischem« Klang zu erreichen. Obwohl die »Fantaisie« ganz klar dem Frühwerk Debussys zuzuordnen ist, so schimmern hier bereits stilistische Merkmale durch, mithilfe derer er die darauffolgenden Jahre seinen hoch individuellen Stil entwickeln sollte: von pentatonischen Melodien und fernöstlich inspirierten Klängen bis hin zu verschwommenen, nebelartigen Texturen. Ohne Zweifel ist es ein bedeutsames Werk innerhalb seines Schaffens, da es tiefe Einblicke in die Entwicklung eines Komponisten ermöglicht, der im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert die Musik nachhaltig verändert hat.

AN ENDLESS FANTASY

CLAUDE DEBUSSY'S "PIANO CONCERTO"

TEXT BY Demet Yildiz

For some unfathomable reason, Claude Debussy's "Fantaisie" for piano and orchestra continues to be overshadowed by his later large-scale instrumental works. For example, "Prélude à l'après-midi d'un faune" enjoys great popularity in today's concert repertoires, although it was composed just four years after the "Fantaisie". This is a situation that musicians are increasingly trying to change by including the "Fantaisie" on their programs, directing the audience's attention to this work and continuing what several Debussy performers already began, like the pianist Walter Gieseking during the 1930s.

The "Fantaisie" was Debussy's very first large-scale composition after completing his studies in 1889. He began work in October of the same year and it took around six months to complete it. The premiere was planned for April 21, 1890 at the Société Nationale de Musique, a musical association with the goal of performing contemporary French instrumental music. Vincent d'Indy, who was president of the Société at the time, was supposed to conduct and René Chansarel, to whom the piece was dedicated, was to play the piano part. Much to his chagrin, just two days before the concert was to take place Debussy discovered that d'Indy had only placed the first movement on the program, presumably due to insufficient rehearsal time with the orchestra. This provoked Debussy to remove the parts from the music stands of the orchestra

members at one of the last orchestral rehearsals in order to prevent the performance. "I would prefer a mediocre performance of all three movements to a good performance of the first movement," Debussy wrote in a letter. As the composer explained, the isolated performance of the first movement would provide a false impression of the work as a whole, and thus must be avoided.

This inauspicious incident was not the end of the troubles that faced the "Fantaisie": on the contrary, things went downhill from there. Debussy worked on this piece at irregular intervals, but was never really satisfied with the result. Time passed, Debussy had in the meantime made a name for himself with works like the "symphonic sketches" "La Mer" or the opera "Pelléas et Mélisande". With growing interest in the composer, expectations for coming compositions understandably grew. A letter written several years after the planned premiere of the "Fantaisie" suggests that he thought he had outgrown the work's style. "I have had the idea for a long time to modify it almost entirely. Since 1889—the time when it was composed—I have had a change of opinion as to the way to use the piano with the orchestra. It was necessary also to write for the orchestra differently, or one contributed to a most ridiculous struggle between these two parts." The growing demands on the work ultimately led Debussy to forbid publication and performance of the work during his lifetime, which explains the late premiere performance in London in 1919 with the Royal Philharmonic Orchestra and Alfred Cortot as soloist and the late publication of the score in 1920.

Despite the composer's rejection of the work, the "Fantaisie" is still performed today. It is Debussy's only work for piano and orchestra, and although it complies with all the requirements of a piano concerto, Debussy decided against this categorization. Formally speaking, the piece consists of two movements: the listing of movements suggests two sim-

Claude Debussy FANTAISIE POUR PIANO ET ORCHESTRE
FANTAISIE FOR PIANO AND ORCHESTRA

PROCESS OF COMPOSITION October 1889 to April 1890

FIRST PERFORMANCE 11 November 1919, London,
Royal Philharmonic Orchestra (Soloist: Alfred Cortot)

ORCHESTRA CAST Piano solo, 3 flutes (3. piccolo too),
2 oboes, English horn, 2 clarinets, bass clarinet, 3 bassoons,
4 horns, 3 trumpets, 3 trombones, timpani, cymbal,
2 harps, strings

ilarly structured movements each with a slow introduction and a subsequent faster part. But due to the bipartite structure and the duration of the second movement, which is virtually twice as long as the first, it would be better to speak of three movements: the first movement begins with a brief orchestral prelude (*Andante ma non troppo*) and then moves to an *Allegro giusto*. The second movement, in contrast, consists of two linked parts, beginning with a *Lento e molto espressivo*, which actually forms the slow middle part of the "Fantaisie", then followed by an *Allegro molto*, which basically qualifies as a quick third movement.

Beside the question of how the work should be divided up, the external influences on the composer have also been a matter of debate. It had often been commented that Debussy's music, notably the "Fantaisie", were palpably influenced by the impression of Javanese gamelan music, but this claim could not be verified at first. We know that Debussy

»
**MUSIC
IS SILENCE
BETWEEN
THE SOUNDS.**
«

Claude Debussy

came into contact with sounds of all kinds from around the world at the Universal Exposition in Paris 1889, but just how he included these sounds in his compositions was initially unclear. It took until 1986 for the musicologist Richard Mueller to show the presence of Javanese elements systematically in the “Fantaisie”. In his work, he points out that Debussy, as a composer of Western music, presumably “unconsciously” chose those elements of Javanese music that were most compatible with his own familiar compositional style: for example, pentatonic and whole tone scales. In addition, Mueller is convinced that the main theme of the “Fantaisie” was inspired by the so-called “Wani-Wani Dance,” a traditional Javanese dance that was on the program of the Universal Exposition, performed by an ensemble familiar with this music and this tradition. This theme runs through the entire “Fantaisie” and is developed in the first and in the third movement in particular: right at the opening of the slow introduction in the first movement, the melody circulates around an E, which sounds as a major sixth to the tonic triad of G Major, generating a very special pentatonic sound. This theme moves from instrument to instrument and a musical idyll develops that also contains a sense of new beginnings. The piano enters with a trill, erupting into the idyll and leading into the Allegro giusto. Here, the theme is played at a faster tempo and is developed further. It is especially clear in this first movement that the theme is played out in various voices, and yet is not always perceptible as such throughout the movement.

Another clever device is the transition from the first to the lyrical second movement, which are not thematically linked to one another. The distant keys (G Major in the first, F# Major in the second movement) are linked by Debussy’s having the first movement end with a G Major chord and the second movement begin with an F double sharp (that is, G) in the flutes. In this way, what is actually quite a radical modulation between the two keys is creatively veiled over.

The slow middle section serves as a point of rest between the quick outer movements and its end already anticipates the theme of the third movement in the flutes. The piano takes up the theme and with a trill like figure moves directly to the *Allegro molto*. At the same time, the cellos and contrabasses present an ostinato figure that then winds through the various voices with their own timbres. The back and forth between the instruments leads to an immense increase in tension in the “conflict” between the piano and the orchestra and culminates at the end of the “*Fantaisie*” in a fiery spectacle.

Stylistically speaking, with the piano part in his “*Fantaisie*” Debussy tries to set distinguish this work from recent piano concertos of the period. Worth mention here above all is Camille Saint-Saëns, who took Liszt and Chopin as his point of departure in his piano concertos. In these works, the virtuosic element was foregrounded, as is shown in the extreme technical demands made of the performer. In his “*Fantaisie*”, Debussy tries to achieve a balance between virtuosic and lyrical passages, between technical precision and impressionist sound. Although the “*Fantaisie*” is clearly part of Debussy’s early oeuvre, it reveals stylistic characteristics that would lead the composer to develop his very own individual style over the coming years, from pentatonic melodies and Far Eastern inspired sounds to blurry, fog-like textures. Without a doubt, it is a key work within his oeuvre, since it offers deep insights into the development of a composer who changed music over the long term in the late 19th and early 20th century.

Translated by Brian Currid

MYSTERIUM UND MUSIK

CLAUDE DEBUSSYS »LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN«

TEXT VON Detlef Giese

Zweifellos war er einer der Wegbereiter für das Neue, Innovative, Unkonventionelle. Was Claude Debussy an der musikhistorisch so entscheidenden Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, an der Schnittstelle zwischen traditioneller spätromantischer Ästhetik und einer dezidiert »Neuen Musik«, geleistet hat, ist wohl kaum zu überschätzen. Mit ihm erhielt das Komponieren Impulse in verschiedenste Richtungen, im Sinne des musikalischen Ausdrucks wie von Konstruktion Architektur, vor allem aber hinsichtlich eines neuen Klangempfindens. Der große Komponist und Dirigent Pierre Boulez, der sich Debussy in vielfacher Weise verpflichtet fühlte, hat das Wirken seines geschätzten französischen Landsmanns prägnant auf den Punkt gebracht: »Die Kunst der Musik begann, mit einem neuen Puls zu schlagen.«

Mit seiner originellen künstlerischen Konzeption, die bereits von den Zeitgenossen in Analogie zu Entwicklungen in anderen Künsten mit dem – ja keineswegs wohlwollenden und unproblematischen – Schlagwort des »Impressionismus« belegt wurde, gehört Debussy nicht allein zu den Stichwortgebern einer wahrhaften »Musik der Moderne«, sondern zugleich auch zu deren Protagonisten. Besonders deutlich wird die Tendenz in seinen Orchesterwerken: Weit stärker als in seinen Liedern oder Klavierstücken konnte hierbei das Moment der Klangfarbe zutage treten, dem im musikalischen Denken Debussys zentrale Bedeutung zukam.

Bereits in seiner ersten Komposition für Orchester, der sinfonischen Suite »Printemps« (Frühling) von 1887, tritt dieser Aspekt zutage. Seine Zielsetzungen umreißt Debussy dabei folgendermaßen: »Ich habe beschlossen, ein Werk von besonderer Farbe zu schreiben und dabei so viele Empfindungen wiederzuschaffen wie möglich.«

Aus den späten 1880er Jahren, nachdem »Printemps« in Frankreich einen Achtungserfolg hatte erringen können und auf das besondere Talent des jungen Komponisten aufmerksam machte, stammen auch die ersten kritischen Stimmen hinsichtlich von Debussys Musik. So warfen ihm die Mitglieder der konservativ ausgerichteten, gleichwohl auf ästhetische Richtlinienkompetenz pochende Pariser Académie de Beaux Arts vor, dass er die Farbe gegenüber der Form zu sehr bevorzuge und mit dieser Haltung Werke produziere, denen der Zusammenhalt und die Prägnanz eines geschlossenen Ganzen fehle. In dieser Kritik wurde auch erstmals Debussys Musik mit der als tagesaktuell geltenden impressionistischen Ästhetik in Verbindung gebracht. Der Ratschlag an Debussy, er möge sich in Zukunft vor einem »vagen Impressionismus« hüten, der nichts anderes als »der Feind der Wahrheit in den Kunstwerken« sei, zieht das Ganze jedenfalls in ein ausgesprochen negatives Licht hinein.

Über die Berechtigung, den stark dem Zeitgeist des »Fin de siècle« verhafteten Begriff des Impressionismus auf die Musik (insbesondere diejenige Debussys und Ravel) übertragen zu können, ist viel diskutiert worden. Wenngleich es immer schwierig ist, ein ästhetisches Paradigma in gleichem Maße für mehrere Künste in Anspruch zu nehmen, sind doch gewisse Parallelen zur französischen Malerei, Literatur und Musik am Ende des 19. Jahrhunderts nicht zu verkennen. So erprobten sowohl Maler wie Degas, Manet und Renoir als auch Schriftsteller und Dichter wie Baudelaire, Verlaine, Valéry und Mallarmé mit großer Emphase neue Ausdrucks-

Claude Debussy LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN

ENTSTEHUNG Frühjahr 1911 (Instrumentation von André Caplet)

URAUFFÜHRUNG 22. Mai 1911, Paris, Théâtre du Châtelet,
Dirigent: André Caplet

BESETZUNG 2 Piccoloflöten, 2 Flöten, 2 Oboen,
Englischhorn, 3 Klarinetten in B und A, Bassklarinetten in B,
3 Fagotte, Kontrafagott, 6 Hörner in F, 4 Trompeten in C,
3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagwerk (Becken,
Große Trommel, Tamtam), Celesta, Harmonium,
3 Harfen, Streicher
Vokalsolisten (Sopran, 2 Mezzosoprane),
gemischter Chor, Sprecher

und Gestaltungsformen, die vor allem auf raffinierte Nuancierungen von Farben und Stimmungen abzielten. Die Vielfalt äußerer Sinneseindrücke wirkungsvoll in Werken der Kunst zur Erscheinung zu bringen, verbindet die Impressionisten miteinander, über die Grenzen der Disziplinen hinweg.

Für Debussys Schaffensprozess besitzen literarische Anregungen eine ebenso große Bedeutung wie jene aus der bildenden Kunst. So entstand 1892 bis 1894 sein wohl bekanntestes Orchesterstück, das »Prélude à l'après-midi d'un faune« (Vorspiel zum Nachmittag eines Faun) auf eine Gedichtvorlage von Stéphane Mallarmé. Zur selben Zeit war Debussy auch mit dem symbolistischen Drama »Pelléas et Mélisande« des belgischen Autors Maurice Maeterlinck

»

**IM LEBEN KEINES GROSSEN
MANNES FEHLT DER TON
RELIGIÖSEN BEKENNENS,
JEDER SINGT EINMAL AUF
SEINE WEISE DAS LOB
GOTTES. [...] SEINE MUSIK
HAT EINFACHHEIT UND
TIEFE, SCHÖNHEIT UND
EKSTASE, MASS UND
ENTHUSIASMUS, REALISTIK
OHNE BRUTALITÄT.
DIE MUSIK STEHT IN DEM
SPRECHSTÜCK ALS
UNSICHTBARE, ABER IMMER
GEGENWÄRTIGE PERSON.**

«

Ernst Decsey über Claude Debussys Musik
zu »Le Martyre de Saint Sébastien«

bekannt geworden, das ihn zu einem Bühnenwerk animierte. Bis zu dessen Uraufführung 1902 an der Opéra comique sollte indes noch eine Phase intensiven Experimentierens vergehen, in der Debussy eine ganze Reihe hochgradig innovativer Werke komponierte, u. a. die 1899 fertiggestellten »Trois Nocturnes« für Orchester, denen dann in den Jahren 1903-1905 sowie 1906-1909 mit »La Mer« und den »Images pour orchestre« weitere großbesetzte, tonsetzerisch enorm ausdifferenzierte und zugleich außerordentlich klangfarbenaureiche Partituren folgten. Sie alle bezeugen auf eindrucksvolle Weise die besondere Sensibilität Debussys gegenüber den Timbres der Orchesterinstrumente, ihren vielfältigen Möglichkeiten zu Kombination und Mixtur sowie sein Vermögen im Blick auf die Formung sinfonischer Komplexe.

Das Spätwerk Debussys, in den Jahren nach 1910 beginnend, hat hingegen weniger Aufmerksamkeit gefunden als die erwähnten Orchesterwerke. Zum Einen hat dies gewiss damit zu tun, dass Debussy sich verstärkt der Klavier- und der Kammermusik zuwandte (u. a. komponierte er die je zwei Bücher seiner »Préludes« und »Études« für Klavier sowie mehrere klavierbegleitete Sonaten für verschiedene Instrumente), zum Anderen gelang es ihm nicht, ein weiteres opern- oder oratorienhaftes Großwerk, das »Pelléas et Mélisande« an die Seite zu stellen wäre, zu vollenden – diverse Vorhaben blieben Fragment oder gelangten über ein Planungsstadium nicht hinaus.

Ein Projekt freilich nahm, beinahe unverhofft, Gestalt an: die Musik zu Gabriele d'Annunzios Mysterienspiel »Le Martyre de Saint Sébastien«. Wieder also war es ein Dichter, der Debussy zu einer Komposition animierte, die zwar in ihrem ursprünglichen Kontext kaum Resonanz fand, in veränderter Form aber auf respektables Interesse stieß und dem Komponisten einmal mehr ein glänzendes Zeugnis ausstellt. Auch – und gerade – mit »Le Martyre de Saint Sébastien« bewies Debussy, einer der originellsten Künstler der

Gegenwart zu sein, zumal es in diesem Falle nicht allein um die Musik ging, sondern um die Verbindung von Worten, Klängen und anderen Elementen im Sinne einer »Handlung«.

Die Bedingungen, unter denen das Werk entwickelt wurde, waren jedoch alles andere als ideal. Der aus dem italienischen Pescara stammende Gabriele d'Annunzio (1863-1938) war im Frühjahr 1910 nach Paris gelangt, um den Forderungen seiner zahlreichen Gläubiger zu entgehen und sich eine neue Existenz aufzubauen. Dort entwarf der für seinen extravaganten Lebensstil bekannte Dichter für die berühmte, von ihm angebetete russische Tänzerin Ida Rubinstein ein schier monumentales Theaterstück – eine Mischung von umfänglichen Sprechtexten (fast 4.000 Verszeilen in der Summe), Tanzszenen und Musik –, das die Geschichte des Heiligen Sebastian, eines römischen Soldaten und frühchristlichen Märtyrers aus dem 3. Jahrhundert, zum Thema hat. Schwer verständlich ist dieses langatmige Opus, im Grunde kaum konsumierbar, handelt es sich im Original doch um eine Vorführung von ca. fünf Stunden Dauer, mit einem überladenen, geradezu schwülstigen Text, den der exzentrische, höchstes Raffinement und narzisstischen Habitus in sich vereinende d'Annunzio zu Papier gebracht hatte.

Von vornherein sollte auch Musik mit in das Spiel einbezogen sein – nach einer ersten Anfrage bei dem von Debussy geförderten jungen Komponisten Roger Ducasse trat Ida Rubinstein im Spätherbst 1910 direkt an den mittlerweile sehr prominenten, zu den führenden französischen Komponisten der Zeit zählenden Debussy heran. Ihn schien das Vorhaben zu reizen und so sagte er zu, obgleich nur wenige Monate bis zur anvisierten Uraufführung im Mai 1911 verblieben. Für den bekanntermaßen in nicht allzu raschem Tempo komponierenden Debussy war das nicht unerheblich – und so stellte er zwischen Februar und April 1911 auch lediglich ein Particell her, während sein Schüler und Komponistenkollege André Caplet die detaillierte Instrumentierung

besorgte. Da Caplet auch die – nicht sonderlich erfolgreiche, da reichlich lange, hochgradig pathetische und allzu wortlastige – Uraufführung am 22. Mai 1911 als Dirigent anvertraut war, verwandte er große Sorgfalt auf diese Arbeit: Viele der Klänge wirken jedenfalls so, als seien sie von Debussy selbst orchestriert worden.

Lediglich fünf Aufführungen des originalen »Saint Sébastien« gingen im Pariser Théâtre du Châtelet über die Bühne, dann wurde das Stück abgesetzt und später auch nicht wieder aufgenommen. Debussys Musik, deren Wert durchaus erkannt worden und die im Großen und Ganzen auf Gefallen getroffen war, in der puren Masse des Gebotenen jedoch nicht ihre Wirkung hatte entfalten können, sollte jedoch möglichst »gerettet« werden. Der bei der Uraufführung als Chorleiter agierende Dirigent Désiré-Emile Inghelbrecht, ein zentraler Debussy-Interpret späterer Jahre, arrangierte in den Jahren des Ersten Weltkrieges eine konzertante Fassung des monumentalen Werkes, in der nach Oratorienart neben den Gesangssolisten und dem Chor ein Erzähler auftritt, der mit seinen teils auf die Musik gesprochenen, teil freistehenden Textbeiträgen für den Zusammenhang des nunmehr in fünf Teile (sogenannte »Mansions«) gegliederten gut einstündigen Werkes sorgt. Darüber hinaus stellte Inghelbrecht 1912 mit Debussys Einwilligung und Hilfe auch vier »Fragments symphoniques« für den Konzertsaal zusammen – sie geben einen maßgeblichen Eindruck in den Stil und die klanglichen Charakteristika dieses sehr besonderen Debussy-Werkes, dessen musikalische Qualitäten außer Frage stehen.

In Gestalt der rein instrumentalen »Fragments symphoniques« wurde Debussys Musik abseits der Bühne eine Existenz eröffnet, im Grunde entsprach eine solche Fassung aber nicht den ursprünglichen Intentionen. Zumindest die Absichten d'Annunzios gingen in eine grundlegend andere Richtung: Ihm schwebte ein verschiedene Elemente der Bühnenkunst umfassendes Mysterienspiel nach mittel-

alterlichem bzw. frühneuzeitlichem Vorbild vor, kein Theaterstück – oder gar eine Oper bzw. ein Ballett – im eigentlichen Sinne, wohl aber ein »Gesamtkunstwerk« eigener Gestalt und eigenen Rechts. Der Entschluss, einen in der abendländischen Geschichte durchaus wirkungsmächtigen frühchristlichen Glaubenszeugen, den Heiligen Sebastian, der als Offizier der Leibgarde des römischen Kaisers Diokletian um das Jahr 288 den Märtyrertod erlitt und der auf zahlreichen Gemälden als pfeildurchbohrter Jüngling dargestellt worden ist, als Zentralfigur zu wählen, stellte d'Annunzio vor eine nicht geringe Herausforderung: Mit den Mitteln des Tanzes – Ida Rubinstein selbst war für die Verkörperung von Saint Sébastien ausersehen –, des Schauspiels und der Musik, die zusammen mit einer opulenten Ausstattung für den sinnlichen Reiz der Darbietung sorgen sollte, war dieses Mysterienspiel zu verwirklichen.

Der große ideelle wie materielle Einsatz wurde nicht wie erhofft belohnt. Diverse Sprech- und Gesangsrollen waren zu besetzen, ein großes Orchester und ein großer Chor zu engagieren, und doch hinterließ das Werk nur bedingt Eindruck, zu offensichtlich war das Missverhältnis zwischen dem überlangen, nur allzu leicht ermüdend wirkenden Text und den musikalischen Teilen, die eine Ausdehnung von »nur« rund einer Stunde besaßen. Dabei hatte Debussy Klangwelten erschaffen, wie sie zuvor eher selten in seinen Werken Präsenz gewannen. Etwas seltsam Archaisierendes durchzog die Musik, die in vielen Partien gleichwohl ihre Modernität nicht verleugnet. Die Anlage des Werkes gab dem Komponisten Gelegenheit, umfangreichere Passagen für den Chor zu schreiben, für die Damen wie für die Herren, sowie für das vereinte Ensemble. Techniken, wie er sie sich aus seinen Studien der »Alten Italiener« – Palestrina wäre hier an erster Stelle zu nennen – angeeignet hat, fanden in die Partitur Eingang, desgleichen Anmutungen von traditionellen gregorianischen Melodien, ebenso aber auch Klänge, die Debussy

einem Werk abgelauscht hatte, das er seit den späten 1880er Jahren hoch bewunderte: Wagners »Parsifal«. Mehrfach war der Debussy nach Bayreuth zu den Festspielen gefahren und hatte das »Bühnenweihfestspiel«, das zu dieser Zeit an keinem anderen Ort aufgeführt werden durfte, gehört und gesehen – der Einfluss, den Wagners Musik auf den jungen Komponisten ausübte, ist gerade im Blick auf den »Saint Sébastien« fundamental. Die Behandlung der Singstimmen, sowohl der Solisten als auch des Chors, speist sich deutlich aus den Erfahrungen des »Parsifal«, auch die teils auffallend tonale, teils chromatische Prägung der Harmonik ist von diesem Opus her zu denken. Und der »religiöse« Charakter, der an vielen Punkten sehr prägnant zutage tritt, lässt sich auch von Wagners Alterswerk herleiten – fast drängt sich der Eindruck auf, als ob Debussy nur auf den Augenblick gewartet habe, ein Sujet zu finden, das es ihm erlaubt, eine Musik zu schreiben, die mit derartigen Klängen zu tun hat.

Innerhalb des Mysterienspiels besaßen Debussys Kompositionen – insgesamt 18 verschiedene »Nummern« – vornehmlich die Funktion, durchaus illustrativ jene Bühnenvorgänge zu begleiten, in denen sich etwas Rätselhaftes vollzieht, Geheimnisse, die mit Worten weniger markant zum Ausdruck gelangen als mit profiliert eingesetzten klanglichen Phänomenen. So verwundert es auch nicht, dass Debussy bevorzugt Klangflächen konstruiert, raffiniert instrumentiert, unter der Oberfläche beständig in Bewegung und von innen heraus dynamisiert. Dazu bilden fließende Melodien, sowohl in den Vokal- als auch Instrumentalstimmen, spürbare Kontraste. Chor und das Orchester werden klanglich weit aufgefächert und entladen bei den großen finalen Aufschwüngen effektiv ihre aufgestaute Energie. Und doch mutet Vieles merkwürdig zurückhaltend und »mysteriös« an, so wie es d'Annunzio wohl auch beabsichtigt hatte. Klangliche Durchsichtigkeit tritt an die Stelle von massiver Monumentalität: Über weite Strecken ist die Musik auf eine gleichsam ätheri-

sche Wirkung hin gestellt – sie scheint einfach und maßvoll zu sein und ist zugleich doch von hoher Kunstfertigkeit getragen, von bemerkenswertem Wohlklang, großer Feierlichkeit und tiefer Empfindung. Ohne Zweifel ist »Le Martyre de Saint Sébastien« ein Hauptwerk inmitten von Debussys so vielgestaltigem Œuvre, das der europäischen Musikgeschichte nachhaltige Impulse verliehen und deren Wandel maßgeblich befördert hat. Die Kenntnis seines Schaffens wäre freilich unvollständig, wenn man den »Saint Sébastien« nicht kennen würde.

MYSTERY AND MUSIC

CLAUDE DEBUSSY'S "LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN"

TEXT BY Detlef Giese

There is no doubt that he was a pioneer for the new, the innovative, the unconventional. Claude Debussy's achievements at the turn from the nineteenth to the twentieth century, which was so decisive in terms of music history as a point of transition between a traditional, late-romantic aesthetic and a decidedly "new music," can hardly be overestimated. He pushed musical composition in various directions, in terms of musical expression, musical structure and architecture, but also in terms of a new sense of musical sound. The great composer and conductor Pierre Boulez, who felt committed to Debussy in several ways, summed up the work of his esteemed French countryman in concise terms: "The art of music began to beat with a new pulse."

With an original artistic conception, which his contemporaries already labeled "impressionism" in an analogy to developments in the other arts of the period—a label that was by no means intended in a positive or unproblematic sense—Debussy not only paved the way for a true music of modernity, but was also one of its main protagonists. This is made especially clear in his works for orchestra. Much more than his songs or piano pieces, here the moment of timbre could come to the forefront, and took on central importance in Debussy's musical thought. In his very first composition for orchestra, the symphonic suite "Printemps" (Spring) from 1887, this aspect takes center stage. Debussy

describes his goals in the following way: “I decided to write a work of special color and to invent as many sensations as possible.” In the late 1880s, when “Printemps” was able to gain some recognition in France and brought some renown to the composer, the first critical voices on Debussy’s music also made themselves heard. Members of the conservative Parisian Académie de Beaux Arts, which claimed authority in aesthetic matters, accused him of giving preference to timbre over form and that by taking such a stance he produced works that lack cohesion and the salience of a closed whole. In this criticism, Debussy’s music was also linked to current impressionist aesthetics in the visual arts. The advice given to Debussy, that he should in future avoid a “vague impressionism,” which is nothing but “the enemy of truth in artworks,” casts the matter in a decidedly negative light.

There has been a great deal of debate about the aptness of applying the concept of impressionism to music (especially that of Debussy and Ravel), a term very bound to the spirit of the fin de siècle. Although it is difficult to use an aesthetic paradigm for several arts, there are certain parallels in French painting, literature, and music at the end of the 19th century cannot be overlooked. Painters like Degas, Manet, and Renoir as well as writers and poets like Baudelaire, Verlaine, Valéry and Mallarmé tried out new forms of expression and composition with great emphasis, primarily targeting refined nuances of color and mood. The idea of bringing external sensory impressions effectively to works of art is something shared by all the impressionists, beyond the limits of their disciplines. For Debussy’s creative process, literary inspirations played as significant a role as did the fine arts. From 1892 to 1894 he created his most well-known orchestral piece “Prélude à l’après-midi d’un faune” (Prelude to A Fawn’s Afternoon) based on a poem by Stéphane Mallarmé. At the same time, Debussy had also become familiar with the symbolist drama “Pelléas et Mélisande” by Belgian

Claude Debussy LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN

PROCESS OF COMPOSITION Spring 1911 (Instrumentation
by André Caplet)

FIRST PERFORMANCE 22 May 1911, Paris,
Théâtre du Châtelet, conducted by André Caplet

ORCHESTRA CAST 2 piccolo, 2 flutes, 2 oboes,
English horn, 3 clarinets in B and A, bass clarinet in B, 3 bassoons,
kontra bassoon, 6 horns in F, 4 trumpets in C, 3 trombones, tuba,
timpani, percussion (cymbal, bass drum, tamtam), celesta,
harmonium, 3 harps, strings
vocal soloists (soprano, 2 mezzo-soprano),
mixed chorus, narrator

writer Maurice Maeterlinck, which inspired him to create an opera. Until its premiere in 1902 at the Opéra Comique, a phase of intense experimentation took place in which Debussy completed an entire series of highly innovative works, in 1899 his “Trois Nocturnes” for orchestra, followed in the years 1903–1905 and 1906–1909 with “La Mer and “Images pour orchestre”, additional orchestral works for a large orchestra that are enormously complex in their compositional technique and also have scores extremely rich in different timbres. They all attest in an impressive way to Debussy’s special sensitivity vis-à-vis the timbre of the orchestra instruments, their richly variable possibilities of combination and mixture and his capacity for forming symphonic complexes.

Debussy’s late work, beginning in the years after 1910, has found less attention than the orchestral works men-

»

**THE TONE OF RELIGIOUS
FAITH IS TO BE FOUND
IN THE LIVES OF ALL GREAT
MUSICIANS; EACH SINGS GOD'S
PRAISES IN HIS OWN WAY. [...]**
**HIS MUSIC HAS SIMPLICITY
AND DEPTH, BEAUTY AND
ECSTASY, MODERATION AND
DELIRIUM, REALISM WITHOUT
BRUTALITY. IN THE SPOKEN
DRAMA, THE MUSIC STANDS
AS AN INVISIBLE BUT
EVER-PRESENT CHARACTER.**

«

Ernst Decsey about Claude Debussy's music
to »Le Martyre de Saint Sébastien«

tioned. On the one hand, this has to do with the fact that Debussy turned more to piano and chamber music in this period (the two books of the *Préludes* and *Études* for piano and several sonatas for various solo instruments with piano accompaniment). At the same time, he was simply unable to complete another large-scale work like an opera or oratorio in this period that could stand alongside *Pelléas et Mélisande*: various projects remained fragments or never made it beyond the planning stage.

But one project did, almost unexpectedly, take shape: the music to Gabriele d'Annunzio's mystery play *Le Martyre de Saint Sébastien*. Again, it was poet who inspired Debussy to create this composition, which in its original context barely met with a response, but in altered form met with respectable interest and once again was great testimony to the genius of the composer. *Le Martyre de Saint Sébastien* in particular showed how Debussy was one of the most original artists of the period, for it was not just about the music, but a combination of words, sounds, and other elements in the sense of a "plot."

The conditions under which the work developed were anything but ideal. Gabriele d'Annunzio (1863–1938), from the Italian city of Pescara, had arrived in Paris in the spring of 1910 fleeing his many creditors in order to build up a new livelihood. The writer, renowned for his extravagant lifestyle, created for the famous Russian dancer Ida Rubinstein (his object of adoration) a sheer monumental theatrical work, a mixture of spoken text (almost 4,000 lines long), dance scenes, and music that deals with the story of St. Sebastian, a Roman soldier and early Christian martyr from the third century. This long opus is hard to understand, in essence scarcely palatable, for in its original length the production is five hours in duration, with an extremely ornate, turgid text that the eccentric D'Annunzio, combining the highest sophistication with a certain narcissistic air, brought to paper.

From the very start, music was to be included in the performance. After an initial request made to the young composer Roger Ducasse, a protégé of Debussy, in late 1910 Ida Rubinstein turned directly to Debussy, who had now become quite prominent as one of the leading French composers of the period. He seemed intrigued by the project, and so he agreed, although only a few months were left until the planned premiere. For Debussy, who did not compose very quickly, this was quite significant, and so between February and April 1911 he only created a draft score: his student and composer colleague André Caplet provided the detailed instrumentation. Since Caplet also was to conduct the premiere performance on May 22, 1911—which was not very successful, since too long and too verbose—he did this job with great care: each of the sounds seem as if orchestrated by Debussy himself.

Only four performances of the original “Saint Sébastien” were held at Paris’ Théâtre du Châtelet, and then the piece was dropped from the program and never returned to. Debussy’s music, which had been acknowledged and did meet with general approval, but was unable to achieve an impact in the pure mass of what was on offer in this spectacle, but was to be “rescued,” if possible. During the First World War, the conductor Désiré-Emile Inghelbrecht, who had conducted the chorus at the premiere and was a key Debussy performer in later years, arranged a concert version of the monumental work, in which in the form of an oratorio alongside the vocal soloist and the chorus a narrator appears that provides with his textual contributions, sometimes spoken to music, sometimes on their own, for the one-hour work divided into five parts, so-called “mansions.” Beyond this, in 1912 Inghelbrecht brought four “fragments symphoniques” to the concert hall with Debussy’s permission and help they provide a decisive impression of the style and sound characteristics of this very special Debussy work, the musical qualities of which go unquestioned.

In the shape of purely instrumental fragments symphoniques, Debussy’s music takes on an existence beyond the stage, but this version did not correspond to the work’s the original intentions. D’Annunzio had planned something entirely different: he had intended a mystery play that combined the various elements of the theatrical arts according to medieval or early models, not truly a play—or an opera or ballet—in the true sense, but a “Gesamtkunstwerk” of its own form and laws. The choice of St. Sebastian, an early Christian with one of the greatest impacts in Western history, who as an officer in the imperial guard of the Roman Emperor Diocletian was killed as a martyr around 288, and who has been represented in numerous paintings as a youth pierced by many arrows, was a significant challenge for D’Annunzio: the mystery play was to be realized with the means of dance—Ida Rubinstein was to embody Saint Sebastian—acting, and music, that in combination were intended to provide the sensual charm of the production with its opulence.

But the great expense of ideas and material did not pay off as hoped. Various speaking and singing roles needed to be cast, a large orchestra and a large chorus were required, and yet the work only left a minimal impression on the audience, the disproportion between the overly long, quite exhausting text and the musical parts, that lasted “only” an hour, was all too clear. But Debussy had created sonic worlds that generated a presence in a rather unique way in the context of his overall oeuvre. There is something strangely archaic about the music, which does not deny its modernity in many parts. The structure of the work gave the composer the opportunity to write more extensive passages for the chorus, for women and men, and for the ensemble as a whole. Techniques that he adapted from his studies of the “old Italians”—Palestrina first and foremost—also found their way into the score, as did references to traditional Gregorian chant and sounds that Debussy had taken from work that he had marveled since the

late 1880s: Wagner's Parsifal. Debussy had travelled on several occasions to "Bayreuth" where he heard and saw the "festival play for the consecration of the stage"—which at the time was still banned from performance outside Wagner's theater—and the influence that Wagner's music had on the young composer was fundamental, as can be seen looking at "Saint Sébastien". The treatment of the vocal parts, both the soloists and that of the chorus, was clearly inspired by his experience of "Parsifal", the partially tonal, partially chromatic harmonies can be seen as inspired by this work. And the "religious" character that comes to the surface at many points in the work can also be seen as inspired by Wagner's late work—we almost get the impression that Debussy had been waiting for a subject that allowed him to compose music with such sounds. Within the mystery play, Debussy's compositions, a total of 18 "numbers," primarily had the function of illustrating puzzling events on stage, mysteries that are harder to express in words than they are with sonic devices. It is thus not surprising that Debussy constructs primarily sonic surfaces that are refined in their instrumentation, constantly moving beneath the surface and with their own interior dynamic. The flowing melodies in the instrumental and vocal parts form a palpable contrast to this. Chorus and orchestra are spread out in terms of sound and release their stored energy at the large final swells of music. And yet a great deal seems strangely reticent and mysterious, as D'Annunzio seemed to have intended. A sonic transparency takes the place of massive monumentality: through long passages, the music is placed on a strangely ethereal plane, it seems simple and modest, and at the same time is borne by great artistic virtuosity, with notable euphony and profound sensation. "Le Martyre de Saint Sébastien" is clearly a key work in Debussy's so varied oeuvre, which left such a lasting mark on European music history and provided a decisive step forward.

Translated by Brian Currid

INHALTSANGABE

TEXT VON Germaine Inghelbrecht

ERSTE MANSION: DER LILIENHOF

In einer Säulenhalle, rund um einen den Götzen geweihten Marmoraltar, erheben sich hohe Liliengarben. In der Mitte der Halle bereitet man eine dicke, rautenförmige Schicht von glühenden Kohlen für das Martyrium zweier junger, an Pfähle geketteter Christen vor: die Zwillingbrüder Marc und Marcellien. Während die Jungen ihrer Folter harren, werden sie beobachtet von dem auf einem Podium thronenden Präfekten, von den unter Sebastians Befehl stehenden Bogenschützen von Emesa und von einer gewaltigen Menschenmenge. In einem Anbetungshymnus bekennen und bekräftigen die Zwillinge ihren Glauben. Lautstark fordert die erregte Menge ihre Marterung. Der Präfekt legt den Märtyrern nahe, sich zu besinnen, der Schönheit des Lebens zu gedenken und wieder den alten Göttern zu folgen. Einer der Freunde, dann ihre Mutter und endlich ihre jungen Schwestern treten zu ihnen und flehen sie an, Christus zu entsagen.

Einzig Sebastian, glühend erfüllt vom christlichen Glauben und bemüht, verfolgten Christen zu helfen, betrachtet die Zwillinge voller Inbrunst, als wolle er ihnen seinen Glauben einflößen, um den ihrigen zu festigen. Da er sie schwanken sieht, erhebt er seine Stimme und gibt ihnen neue Kraft. Erleuchtet von der himmlischen Liebe bittet er den Himmel um ein Zeichen, durch welches die Macht des einigen Gottes sich offenbaren soll. Er spannt seinen Bogen und schießt einen Pfeil zum Himmel, der nicht wieder herabfällt. Inmitten der Begeisterung und Erregung, die dieses Wunder

bei den Anwesenden hervorruft, betritt Sebastian mit nackten Füßen die Kohlenglut und tanzt einen ekstatischen Tanz. Die mystische Raserei erreicht ihren Höhepunkt; eine Blinde wird wieder sehend, die gesamte Familie von Marc und Marcellien tritt über zum christlichen Glauben. Aus den hohen Liliengarben treten sieben Seraphim vor die knieende Menge.

ZWEITE MANSION: DIE MAGISCHE KAMMER

Mit Hilfe seiner Jünger stürzt Sebastian, in der Inbrunst seiner Heiligkeit und seines göttlichen Auftrags, die falschen Götter, die Götzen und die heidnischen Tempel im ganzen Land. Im Laufe seines glühenden Kreuzzugs erreicht er den magischen Raum, das höchste Refugium der hermetischen Wissenschaft, wo sieben gefesselte Zauberinnen unter einer Kuppel aus poliertem Metall über das in Tiegeln brennende Feuer der Planeten, der Sonne und des Mondes wachen. Mit einem Hammer bewaffnet stürmt Sebastian in den heiligen Raum, um ihn zu zerstören. Eine nach der anderen erkennen die Seherinnen die Göttlichkeit Sebastians und brechen, besiegt von der Macht der Heiligen, zusammen. Hinter einer Bronzetür erhebt sich die Stimme der Jungfrau Erigone. Sebastian ruft die Schar seiner Helfer und der Sklaven zu sich und eilt, diese letzte heidnische Festung zu zerschlagen. Die Menge der Leibeigenen, der Bekehrten, der Bilderstürmer wird mit jedem Moment größer und lauter. Alle scharen sich um Sebastian und geben sich Christus mit immer größerer werdender Inbrunst hin.

Plötzlich werden einige Männer unruhig und versuchen, eine wilde Kreatur, die inmitten des lärmenden Kreises stehenbleibt und sich wie eine Flamme unter einem Windstoß neigt, mit sich zu ziehen. Sie trägt ein purpurnes Kleid und erinnert äußerlich an ein Bündel abgeschnittener

Mohnblumen. Es ist das »an den Fiebern erkrankte Mädchen«. Als Christus sein Grab verließ, am glorreichen Tag der Auferstehung, weinte sie an der Grabstätte. Der Engel des Grabes erwählte die Weinende, um das, was vom Herrn zurückblieb, zu bewachen, und zeichnete ihre Brüste mit einer tiefen Brandwunde, ihren Körper mit den Schaudern des Fiebers. Er übergab ihr das Leichentuch Christi, und seit jenem Tage trug sie es gefaltet über ihrem Busen, versteckt unter ihren gekreuzigten Armen.

Umgeben von der Menge, die in mystischer Furcht zittert und schaudert, entrollen der Heilige und die Erleuchtete das lange Leichentuch Christi und knien nieder. Jeder von ihnen hält ein Ende des Tuchs mit beiden Händen. Hinter der Bronzetür erhebt sich die Stimme der unbefleckten Jungfrau. Die metallenen Türflügel öffnen sich ein wenig, und man erblickt das Strahlen des magischen Raums, in welchem die Zeichen des Tierkreises sich unter der herrlichen Majestät der Jungfrau drehen, der Mutter des Erlösers ... Das Licht ist die Geburt Christi, höchstes Glück und Musik.

Dritte MANSION:

DAS KONZIL DER FALSCHEN GÖTTER

In einem weiten Halbkreis thront Kaiser Augustus inmitten von Bildnissen der zahllosen Götter – Götter von Rom, Götter der Stadt und des Landes, Götter für alle Riten und Handlungen, Götter von Syrien, vom Nil, der Griechen und Arabiens. Altäre rauchen und brennen, der Geruch von Weihrauch und Gewürzen hängt schwer in der Luft. Eine Schar von Priestern, Opfernden, Wahrsagern, Magiern und Astrologen umgibt den Cäsaren. Man sieht Musiker und Sänger, Eunuchen, Bogenschützen, Frauen aus Antiochia und Byblos. Die Menge der Priester fleht den Cäsaren an, sie zu rächen, von den Christen zu befreien.

Aufrecht steht Sebastian vor dem Kaiser. Dieser liebt Sebastian wegen seiner Schönheit. Und weil er ihn liebt und bei sich behalten will, führt er ihn in Versuchung und bietet ihm die Unendlichkeit der Macht und des Reichtums. Mit allen Mitteln, über die er verfügt, mit Ehre und mit Kunstschatzen, dem Zauber der Worte und der Musik, versucht der Cäsar Sebastian zu gewinnen.

Der Heilige hat die Saiten seiner Leier zerschnitten; er bedeckt das beschädigte Instrument mit seinem Mantel und spielt, mit seinen Schritten, seinen Gesten, seinen Handlungen, das Drama des Menschensohns – bald gebückt und gekrümmt, bald aufrecht und verklärt, blasser denn Marmor und Elfenbein. Ein Schauern durchläuft die Zuhörer, ein tiefes Schweigen erhebt sich über der Glut des Lebens ...

Der Kaiser springt begeistert auf. Er träumt davon, aus dem jungen Erleuchteten einen Gott zu formen, und legt eines seiner beiden goldenen Siegesymbole, die seinen Thron schmücken, in seine Hand. Der Heilige umklammert dieses mit beiden Händen, hebt es mit der ganzen Länge seiner Arme in die Höhe und wirft es gegen das glänzende Mosaik zu des Augustus' Füßen.

Der Cäsar bändigt seine Wut und befiehlt den Dienern, den Heiligen auf der Leier mit seinen zerschnittenen Saiten auszustrecken, ihn mit Blumen zu bedecken, mit Kronen und Halsketten, während die Frauen Klagelieder anstimmen und die Sklaven ihre Fackeln senken ...

VIERTE UND FÜNFTE MANSION:

DER VERLETZTE LORBEERBAUM UND DAS PARADIES

Der Märtyrer Sebastian hängt an einem hohen Stamm inmitten der alten Lorbeerbäume im Hain des Apollon. Seine nackten Füße liegen auf den knotigen Wurzeln, seine Handgelenke sind über seinem Kopf gefesselt. Seine

Bogensützen, die ihren Herrn lieben, wollen ihn losbinden und befreien. Doch das Schicksal Sebastians muss vollstreckt werden, er muss von den Pfeilen seiner eigenen Schützen getroffen werden. Dieser Ring seiner Ewigkeit muss sich schließen. Mit glühenden, bezwingenden Worten redet er auf seine treuen Soldaten ein, fordert sie auf, ihn mit einem Pfeilhagel zu bedecken ... Ein Pfeil wird abgeschossen, dann ein anderer, und bald ist Sebastian von Wunden bedeckt, aus denen sein Blut rinnt. Sein schönes Haupt neigt sich auf die Schulter, der herrliche Leib erschlafft, streckt die durch Stricke gehaltenen Arme in die Länge. Frauen eilen herbei und weinen, lösen den Märtyrer von seinen Fesseln und erblicken das Wunder: Befreit von den Pfeilen sind seine Wunden, und alle Pfeile sind im Stamm des Lorbeerbaums stecken geblieben.

Langsam bahnt sich der Totenzug seinen Weg durch das Dunkel des Abends. Doch auf einmal öffnet sich am Firmament ein Abgrund unbeschreiblichen Lichts. Die Tore des Paradieses öffnen sich der Seele Sebastians.

Und dort oben, wo man all dies findet, was nie ein menschliches Auge erblickte und nie ein menschliches Ohr vernahm, all das, was Gott für die, die ihn lieben, bereitet hat, empfangen die Heere der Engel und der Heiligen die Seele des Heiligen Sebastian, des Märtyrers ...

SYNOPSIS

TEXT BY Germaine Inghelbrecht

FIRST MANSION: THE COURT OF LILIES

40

In a hall of columns, tall sheaves of lilies rise up around a marble altar dedicated to one of the idols. In the middle of the hall, a thick, diamond-shaped layer of burning coals has been prepared for the martyrdom of two young Christians chained to stakes: the twins Marcus and Marcellian. While the young men await their torture, they are observed by the prefect sitting on a throne on the podium, the archers of Emesa under Sebastian's command, and a huge crowd. Singing a hymn of praise, the twins confess and reaffirm their belief. The crowd clamors for their martyrdom. The prefect suggests to the martyrs that they come to their senses, to think of the beauty of life and return to the old gods. One of their friends, then her mother and finally their younger sisters come up to them and beg them to abandon Christ.

It only Sebastian, ardently filled with the Christian faith and secretly attempting to help persecuted Christians, observes the twins fervently, as if trying to have his faith flow into them to reinforce their own. Since he sees them wavering, he speaks out and gives them new strength. Ablaze with divine love, he asks the heavens for a sign to reveal the power of the one and only God. He draws his bow and shoots an arrow towards the heavens that does not return to earth. In the midst of the amazement and excitement that this mystery triggers among those present, Sebastian walks onto the glowing coals with bare feet and dances an ecstatic dance. The mystical mania reaches its climax: a blind man regains his sight, the entire family of Marcus and Marcellian converts

to Christianity. From the high sheaves of lilies, seven seraphim emerge before the kneeling crowd.

SECOND MANSION: THE MAGIC CHAMBER

With the help of his followers, filled with the ardor of his saintliness and his divine mission, Sebastian destroys the false gods, idols, and heathen temples across the entire country. In the course of his fervent crusade, he reaches the Magic Chamber, the highest refuge of hermetic knowledge, where seven chained sorceresses watch over the fire of the planets, sun, and moon burning in crucibles. Armed with a hammer, Sebastian storms into the sacred chamber to destroy it. One after another, the oracles recognize Sebastian's divinity and collapse, overwhelmed by the Saints' power. Behind a bronze door, the voice of the Virgin Erigone can be heard. Sebastian summons his crowd of helpers and slaves and rushes to destroy this final pagan bastion. The crowd of bondservants, converts, and iconoclasts becomes larger and louder with every moment. They all gather around Sebastian and dedicate themselves to Christ with growing fervor.

Suddenly, several men become uneasy and pull a wild creature standing in the middle of the loud circle leaning over like a flame in the wind towards them. She is wearing a purple dress and is reminiscent of bundle of cut poppies. It is the "Girl sick with fevers." When Christ left his grave on the glorious day of the Resurrection, she was weeping at the burial site. The Angel of the Grave chose the weeping girl to keep watch over what was left of the Lord, and marked her bosom with a deep brand, her body was struck with fever. The angel also gave her Christ's shroud, and since that day she has worn it folded around her bosom, covered beneath her arms crossed.

Surrounded by the crowd, trembling and shivering in mystic awe, the saint and the enlightened ones unfurl the long burial shroud of Christ and kneel down. Each of them

41

holds an end of the shroud with both hands. Behind the bronze door, the voice of the Immaculate Virgin is raised. The metal wings of the door open slightly, and the radiance of the Magic Chamber is seen, where the signs of the Zodiac turn beneath the glorious majesty of the Virgin, the mother of the Redeemer. The light is the birth of Christ, the greatest happiness and music.

THIRD MANSION: THE COUNCIL OF THE FALSE GODS

In another semicircle, Caesar Augustus is seated upon his throne in the midst of likenesses of countless gods, gods of Rome, gods of the city and the countryside, gods for all rites and acts, gods of Syria and the Nile, of the Greeks and Arabs. Altars smoke and burn, the smell of incense and spices hangs heavy in the air. A flock of priests, worshippers, seers, magicians, and astrologists surrounds the emperor, with musicians and singers, eunuchs, archers, and women from Antioch and Byblos. The crowd of priests begs the Emperor to take vengeance, to free them from the Christians. Sebastian stands upright before the Emperor. He loves Sebastian for his beauty. And because he loves him and wants to keep him, he tries to seduce him and offers him unending power and wealth. With all means at his disposal, with honors and treasures, with the magic of words and music, the Emperor tries to win over Sebastian.

The saint has cut the strings on his lyre, he covers the damaged instrument with his coat and in his steps, his gestures, and movements enacts the drama of the Son of Man, at one point bent over, then upright and transfigured, paler than marble or ivory. The listeners are taken by a shudder, a deep silence overcomes the fervor of life.

The emperor leaps up, thrilled by the performance. He dreams of forming a god from the young Sebastian, and places one of his two golden symbols of victory that decorate

his throne in his hand. The saint holds it with both hands, raises it upon high with his outstretched arms and tosses it against the shiny mosaic at Augustus' feet.

The Emperor controls his rage and orders his servants to stretch out the Saint on the lyre with the cut strings, to cover him with flowers, crowns, and necklaces, while the women intone laments and the slaves lower their torches.

FOURTH AND FIFTH MANSIONS: THE WOUNDED LAUREL AND PARADISE

The martyr Sebastian hangs on a tall tree in the midst of the old laurels in the Grove of Apollo. His bare feet lie on the knotty roots, his hands are bound over his head. His archers, who love their master, want to cut him loose and set him free. But the fate of Sebastian must be fulfilled: he must be killed by the arrows of his own guard. This ring of his eternity must be closed. With ardent, compelling words, he speaks to his faithful soldiers, calls on them to cover him in a hail of arrows. One arrow is shot, then another, and another, and soon Sebastian is covered in wounds from which his blood flows. His beautiful head sinks down against his shoulder, his magnificent body goes limp, his arms stretch out in their length. Women rush in crying, freeing the martyr from his bonds and witness the miracle; his wounds are now free of arrows, and all the arrows have remained in the laurel tree.

Slowly the funeral procession makes its way through the darkness of the evening. But suddenly, a gap of indescribable light opens on the firmament. The doors of paradise open for the soul of Sebastian.

And there above, where there is everything that a human eye never saw and a human ear never heard, all of what God prepared for those who love him, the hosts of angels and saints receive the soul of the martyr St. Sebastian.

Translated by Brian Currid



DANIEL BARENBOIM

Daniel Barenboim zählt zu den zentralen Künstlerpersönlichkeiten der Gegenwart. Als Pianist und Dirigent ist er seit Jahrzehnten in den Metropolen Europas und der Welt aktiv, als Orchestergründer und Initiator viel beachteter Projekte hat er das internationale Musikleben maßgeblich bereichert.

45

Daniel Barenboim wurde 1942 in Buenos Aires geboren. Klavierunterricht erhielt er zunächst von seiner Mutter, später von seinem Vater. Sein erstes öffentliches Konzert gab er im Alter von sieben Jahren in Buenos Aires. 1952 zog er mit seinen Eltern nach Israel. Mit elf Jahren nahm Daniel Barenboim in Salzburg an Dirigierklassen von Igor Markevitch teil. Im Sommer 1954 lernte er Wilhelm Furtwängler kennen und spielte ihm vor. Furtwängler schrieb daraufhin: »Der elfjährige Daniel Barenboim ist ein Phänomen.« Bis 1956 studierte er dann Harmonielehre und Komposition bei Nadia Boulanger in Paris.

Im Alter von zehn Jahren gab Daniel Barenboim sein Solistendebüt als Pianist in Wien und Rom, anschließend in Paris (1955), in London (1956) und in New York (1957), wo er mit Leopold Stokowski spielte. Seitdem unternahm er regelmäßig Tourneen in Europa, den USA sowie in Südamerika, Australien und Fernost.

Zahlreiche Aufnahmen bezeugen den hohen künstlerischen Rang Daniel Barenboims als Pianist und Dirigent. Ab 1954 trat er mit Soloeinspielungen hervor, u. a. mit den Klaviersonaten Beethovens. In den 1960er Jahren nahm er mit Otto Klemperer Beethovens Klavierkonzerte auf, mit Sir John Barbirolli Brahms' Klavierkonzerte sowie sämtliche

Klavierkonzerte von Mozart mit dem English Chamber Orchestra in der Doppelfunktion als Pianist und Dirigent. Als Liedbegleiter arbeitete er regelmäßig mit bedeutenden Sängerinnen und Sängern zusammen.

Seit seinem Dirigierdebüt 1967 in London mit dem Philharmonia Orchestra ist Daniel Barenboim bei den führenden Orchestern der Welt gefragt, einschließlich der Wiener und Berliner Philharmoniker, mit denen ihn eine jahrzehntelange Zusammenarbeit verbindet. Zwischen 1975 und 1989 war er Chefdirigent des Orchestre de Paris. Während dieser Zeit führte er häufig zeitgenössische Werke auf.

Sein Debüt als Operndirigent gab Daniel Barenboim beim Edinburgh Festival 1973, wo er Mozarts »Don Giovanni« leitete. 1981 dirigierte er zum ersten Mal in Bayreuth. Bis 1999 war er dort jeden Sommer tätig, mit Aufführungen von »Tristan und Isolde«, der »Ring«-Tetralogie, »Parsifal« und »Die Meistersinger von Nürnberg«.

Von 1991 bis Juni 2006 wirkte Daniel Barenboim als Chefdirigent des Chicago Symphony Orchestra. 2006 wählten ihn die Musiker des Orchesters zum Ehrendirigenten auf Lebenszeit. Mit diesem Spitzenensemble realisierte er eine Reihe bedeutender Aufnahmen u. a. mit Werken von Brahms, Bruckner, Tschaikowsky, Strauss und Schönberg.

Seit 1992 ist Daniel Barenboim Generalmusikdirektor der Berliner Staatsoper Unter den Linden, bis August 2002 war er auch deren Künstlerischer Leiter. Im Herbst 2000 wählte ihn die Staatskapelle Berlin zum Chefdirigenten auf Lebenszeit. Sowohl im Opern- wie auch im Konzertrepertoire haben Daniel Barenboim und die Staatskapelle große Zyklen gemeinsam erarbeitet und in Berlin sowie auf weltweiten Gastspielreisen präsentiert. Weltweite Beachtung fand die zyklische Aufführung der zehn Hauptwerke Richard Wagners an der Staatsoper sowie die Darbietung aller Sinfonien von Beethoven, Schumann, Schubert und Bruckner. Weitere zyklische Projekte galten Mahlers Sinfonien und Orchesterlie-

dern (gemeinsam mit Pierre Boulez) sowie den Bühnen- und Orchesterwerken Bergs, Schönbergs und Debussys. Neben dem großen klassisch-romantischen Repertoire und Werken der klassischen Moderne widmen sich Daniel Barenboim und das Orchester verstärkt der zeitgenössischen Musik. So realisierten sie die Uraufführungen von Elliott Carters Oper »What next?« sowie von Harrison Birtwistles »The Last Supper«. In den Sinfoniekonzerten erklingen regelmäßig Kompositionen von Boulez, Rihm, Carter und Widmann.

Zu der stetig wachsenden Zahl von Werken, die Daniel Barenboim und die Staatskapelle Berlin eingespielt haben, gehören etwa Wagners »Der fliegende Holländer«, »Tannhäuser« und »Lohengrin«, Beethovens »Fidelio«, Strauss' »Elektra« und Bergs »Wozzeck«, die Sinfonien Beethovens, Schumanns, Bruckners und Elgars sowie die Klavierkonzerte von Beethoven, Chopin, Liszt und Brahms, jeweils mit Daniel Barenboim als Solist. 2003 wurden er und die Staatskapelle mit dem Wilhelm-Furtwängler-Preis ausgezeichnet.

Von 2007 bis 2014 war Daniel Barenboim mit Leitungsfunktionen am Teatro alla Scala in Mailand betraut, ab 2011 an als Musikdirektor. Hier brachte er u. a. Neuproduktionen von »Tristan und Isolde« und vom »Ring des Nibelungen« auf die Bühne, zudem trat er bei Sinfonie- und Kammerkonzerten auf.

1999 rief Daniel Barenboim gemeinsam mit dem palästinensischen Literaturwissenschaftler Edward Said das West-Eastern Divan Orchestra ins Leben, das junge Musiker aus Israel, Palästina und den arabischen Ländern jeden Sommer zusammenführt. Das Orchester möchte den Dialog zwischen den verschiedenen Kulturen des Nahen Ostens durch die Erfahrungen gemeinsamen Musizierens ermöglichen. Musiker der Staatskapelle Berlin wirken seit der Gründung als Mentoren bei diesem Projekt mit.

Seit 2015 studieren talentierte junge Musiker aus dem Nahen Osten an der Barenboim-Said Akademie in Ber-



PIERRE BOULEZ
SAAL

5., 6. & 12., 13. Mai 2018

**RENAUD CAPUÇON
& KIT ARMSTRONG**
Mozart Violinsonaten

Renaud Capuçon, als Sologeiger und Kammermusiker gleichermaßen bekannt, und Kit Armstrong, neuer Stern am Klavierhimmel, bringen an vier Abenden sämtliche Violinsonaten Mozarts zur Aufführung. In jedem Konzert erklingen Werke aus verschiedenen Schaffensphasen des Komponisten – das Publikum erhält so die Möglichkeit, die schöpferische Entwicklung Mozarts nachzuvollziehen.

Der Pierre Boulez Saal ist Berlins einzigartiger neuer Konzertsaal – ein sphärischer Raum, dessen essenzielles Element die unmittelbare Nähe zu den Musikern ist. Frank Gehrys kunstvoll ineinander verschobene Ellipsen erzeugen den Eindruck atemberaubender Schwerelosigkeit.

www.boulezsaal.de
T +49 30 47 99 74 11

lin, einer weiteren Initiative Daniel Barenboims. Im Herbst 2016 begann an dieser Hochschule für Musik und Geisteswissenschaften ein vierjähriger Bachelor-Studiengang für bis zu 90 Studierende im renovierten und umgebauten ehemaligen Magazingebäude der Staatsoper. Dort ist auch der von Frank Gehry entworfene Pierre Boulez Saal beheimatet, der seit März 2017 das musikalische Leben Berlins bereichert mit Daniel Barenboim als Dirigent, Klaviersolist, Kammermusiker und Liedbegleiter. 2016 gründete Daniel Barenboim gemeinsam mit dem Geiger Michael Barenboim und dem Cellisten Kian Soltani ein Trio, das erstmals im Sommer 2016 Konzerte im Teatro Colón in Buenos Aires gab. In der Spielzeit 2017/18 wird das Trio sämtliche Klaviertrios von Beethoven im Pierre Boulez Saal zur Aufführung bringen, gepaart mit zeitgenössischen Kompositionen.

Daniel Barenboim ist Träger zahlreicher hoher Preise und Auszeichnungen: So erhielt er u. a. das Große Verdienstkreuz mit Stern und Schulterband der Bundesrepublik Deutschland, die Ehrendoktorwürde der Universität Oxford sowie die Insignien eines Kommandeurs der französischen Ehrenlegion. Das japanische Kaiserhaus ehrte ihn mit dem »Praemium Imperiale«, zudem wurde er zum Friedensbotschafter der Vereinten Nationen ernannt. Queen Elizabeth II. verlieh ihm den Titel eines »Knight Commander of the Most Excellent Order of the British Empire«.

Daniel Barenboim hat mehrere Bücher veröffentlicht: die Autobiographie »Die Musik – Mein Leben und Parallelen und Paradoxien« (gemeinsam mit Edward Said), darüber hinaus »Klang ist Leben – Die Macht der Musik«, »Dialoghi su musica e teatro. Tristano e Isotta« (gemeinsam mit Patrice Chéreau) sowie »Musik ist alles und alles ist Musik. Erinnerungen und Einsichten«.

www.danielbarenboim.com

DANIEL BARENBOIM

Daniel Barenboim is one of today's most outstanding artists. As a pianist and conductor, he has been active for decades in major cities across Europe and all around the world; as the founder of several orchestras and the initiator of several highly acclaimed projects, he has contributed decisively to international music life.

Daniel Barenboim was born in Buenos Aires in 1942. He first received piano instruction from his mother, later from his father, and held his first public recital at age seven in Buenos Aires. In 1952, he moved to Israel with his parents. At age 11, Daniel Barenboim participated in conducting classes in Salzburg with Igor Markevitch. In the summer of 1954, he met Wilhelm Furtwängler and performed for him. Furtwängler subsequently wrote, "The eleven year old Daniel Barenboim is a true phenomenon." Until 1956, he studied harmony and composition with Nadia Boulanger in Paris.

At age 10, Daniel Barenboim had his debuts as a solo pianist in Vienna and Rome; this was followed by debuts in Paris (1955), London (1956), and in New York (1957) where he played with Leopold Stokowski. Since then, he has undertaken regular tours in Europe, the U.S., South America, Australia, and the Far East.

Numerous recordings attest to Daniel Barenboim's great artistic stature as a pianist and a conductor. In 1954, he began with solo recordings, including Beethoven's piano sonatas. In the 1960s, he recorded Beethoven's piano concertos with Otto Klemperer conducting, Brahms piano concertos with Sir John Barbirolli, and all of Mozart's piano concertos with the English Chamber Orchestra, where he conducted from the piano. As an accompanist, he has worked regularly with important singers.

Since his 1967 conducting debut with the Philharmonia Orchestra in London, Daniel Barenboim has been in

demand as a conductor at leading orchestras around the world, including the Vienna and the Berlin Philharmonics, ensembles with whom he has worked for decades now. Between 1975 and 1989, he was chief conductor of the Orchestre de Paris, where he premiered numerous contemporary works.

His debut at the opera podium was held at Edinburgh Festival in 1973, where he conducted Mozart's *Don Giovanni*. In 1981, he conducted for the first time in Bayreuth, and continued to conduct there ever summer until 1999, with performances of "*Tristan und Isolde*", the "*Ring*" cycle, "*Parsifal*", and "*Die Meistersinger von Nürnberg*".

From 1991 to June 2006, Daniel Barenboim served as chief conductor of the Chicago Symphony Orchestra. In 2006, the musicians of the orchestra voted him honorary conductor for life. With this top-notch ensemble he completed a series of important recordings, including works by Brahms, Bruckner, Tchaikovsky, Strauss, and Schönberg.

Since 1992, Daniel Barenboim has been general music director at Berlin's Staatsoper Unter den Linden, from 1992 to August 2002 also serving as artistic director. In the fall of 2000, Staatskapelle Berlin named him chief conductor for life.

In both the opera and the concert repertoire, Daniel Barenboim and the Staatskapelle have jointly worked on large-scale cycles and presented them in Berlin and on worldwide guest performance tours. The cyclical production of Richard Wagner's 10 major works at Berlin's Staatsoper met with worldwide acclaim, as did the performance of all symphonies by Beethoven, Schumann, Schubert, and Bruckner. Other cyclical projects included the symphonies and orchestral songs of Mahler (together with Pierre Boulez) and the opera and orchestral works of Berg, Schönberg, and Debussy. In addition to the great works of the classical-romantic repertoire and classical modernism, Daniel Barenboim and the orchestra have increasingly focused on contemporary

music. They realized world premiere performances of Elliott Carter's only opera "What next?" and Harrison Birtwistle's "The Last Supper". The symphony concerts regularly feature compositions by Boulez, Rihm, Carter, and Widmann.

Among the constantly growing number of works that Daniel Barenboim has recorded with Staatskapelle Berlin include Wagner's three romantic operas ("Der fliegende Holländer", "Tannhäuser", and "Lohengrin"), Beethoven's "Fidelio", Strauss' "Elektra", and Berg's "Wozzeck", the symphonies of Beethoven, Schumann, Bruckner und Elgar and the piano concertos of Beethoven, Chopin, Liszt, and Brahms, with Daniel Barenboim as soloist. In 2003, he and the Staatskapelle were awarded the Wilhelm-Furtwängler-Preis.

From 2007 to 2014, Daniel Barenboim was active at Milan's Teatro alla Scala, from 2011 he served as music director. Here, he presented new productions of "Tristan und Isolde" and the "Ring des Nibelungen", in addition he performed at symphony and chamber concerts.

In 1999, Daniel Barenboim founded the Western-Eastern Divan Orchestra together with the Palestinian literary scholar Edward Said. Each summer, this project brings together young musicians from Israel, Palestine, and the Arab world. The orchestra seeks to foster a dialogue between the various cultures of the Middle East by way of the experience of making music together. Musicians from Staatskapelle Berlin have contributed to this project from the very beginning as mentors.

Since 2015, talented young musicians from the Middle East have studied at the Barenboim-Said Academy in Berlin, another initiative of Daniel Barenboim. In the fall of 2016, this academy for music and humanities began a four-year bachelor's program for up to 90 students in the renovated and remodeled former Magazine of the Staatsoper. This building also houses the Pierre Boulez Saal, designed by Frank Gehry, which has enriched Berlin's musical life since its opening

in March 2017, with Daniel Barenboim as conductor, piano soloist, chamber musician, and accompanist. 2016 Daniel Barenboim founded a piano trio with violinist Michael Barenboim and cellist Kian Soltani, with first concerts in Teatro Colón in Summer 2016. During the 2017/18 season the musicians will perform the complete Beethoven Piano Trios in Pierre Boulez Hall, combined with contemporary works.

Daniel Barenboim has been awarded many important prizes and honors: he has received the Große Verdienstkreuz mit Stern und Schulterband, Federal Republic of Germany, an honorary doctorate from Oxford University, and has been named commander of the French Légion d'honneur. The Japanese Imperial House honored him with the Premium Imperiale, in addition he was named a United Nations Ambassador for Peace. Queen Elizabeth II bestowed upon him the title of Knight Commander of the Most Excellent Order of the British Empire.

Daniel Barenboim has published several books: the autobiography "A Life in Music" and "Parallels and Paradoxes: Explorations in Music and Society" (together with Edward Said), as well as "Everything is Connected: The Power of Music", "Dialoghi su musica e teatro. Tristano e Isotta" (with Patrice Chéreau) and "Musik ist alles und alles ist Musik. Erinnerungen und Einsichten".

www.danielbarenboim.com



MARTHA ARGERICH

Martha Argerich ist als Interpretin der virtuosen Klavierliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts bekannt geworden. Sie selbst fühlt sich nicht als Spezialistin für »Virtuosos«; ihr umfassendes Repertoire reicht von Bach über Werke von Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt, Debussy, Ravel und Tschaikowsky bis zu Prokofjew, Schostakowitsch und Bartók.

Martha Argerich wurde in Buenos Aires (Argentinien) geboren. Im Alter von fünf Jahren erhielt sie Klavierunterricht bei Vincenzo Scaramuzza. 1955 ging sie mit ihrer Familie nach Europa und studierte bei Friedrich Gulda in Wien; auch Nikita Magaloff und Stefan Askenase gehörten zu ihren Lehrern. Ihren Siegen bei den Klavierwettbewerben in Bozen und Genf 1957 folgte eine intensive Konzerttätigkeit. Der 1. Preis beim Internationalen Chopin-Wettbewerb in Warschau 1965 war ein entscheidender Schritt zur weltweiten Anerkennung.

Seit Martha Argerich als Siebzehnjährige mit dem um zwei Generationen älteren Geiger Joseph Szigeti musizierte, widmet sie sich intensiv der Kammermusik. Sie hat Tourneen durch Europa, Amerika und Japan mit Gidon Kremer und Mischa Maisky unternommen und große Teile der Literatur für Klavier zu vier Händen oder für zwei Klaviere mit den Pianisten Nelson Freire, Stephen Bishop-Kovacevich, Nicolas Economou, Alexandre Rabinovitch und Daniel Barenboim gespielt. Martha Argerich war Gast bei Gidon Kremers Festival in Lockenhaus, beim Münchner Klaviersommer, bei den Internationalen Musikfestwochen Luzern und bei den Salzburger Festspielen, wo sie u. a. 1993 ein Recital mit Mischa Maisky gab. Mit Claudio Abbado und

den Berliner Philharmonikern trat sie mit Strauss' »Burleske« beim Silvesterkonzert 1992 und auch bei den Salzburger Osterfestspielen 1993 auf. Im Mai 1998 kam es in Tokio zum langersehnten musikalischen Gipfeltreffen zwischen Martha Argerich, Mischa Maisky und Gidon Kremer. Anlässlich eines Gedächtniskonzertes für den Impresario Reinhard Paulsen spielten sie Klaviertrios von Schostakowitsch und Tschaikowsky (Mitschnitt bei der Deutschen Grammophon). Im März 2000 gab Martha Argerich ihren ersten großen Soloauftritt in der New Yorker Carnegie Hall seit nahezu 20 Jahren.

Martha Argerich ist der Deutschen Grammophon seit 1967 eng verbunden. Es entstanden Aufnahmen von Solowerken von Bach, Brahms, Chopin, Liszt und Schumann, Konzert-Einspielungen mit Werken von Chopin, Liszt, Ravel und Prokofjew mit Claudio Abbado, Beethoven-Aufnahmen mit Giuseppe Sinopoli und Strawinskys »Les noces« mit Leonard Bernstein. Ihre Aufnahme mit Schostakowitschs 1. und Haydns 11. Klavierkonzert mit dem Württembergischen Kammerorchester Heilbronn unter Jörg Färber erhielt 1995 den Record Academy Award Tokio. Ihre Einspielung mit Tschaikowskys 1. Klavierkonzert mit Claudio Abbado und den Berliner Philharmonikern wurde mit dem CD Compact Award 1997 ausgezeichnet. Der Kammermusik widmete sie sich in Aufnahmen mit Mstislav Rostropovich (Werke von Schumann und Chopin) und Mischa Maisky (Cellosonaten von Bach und Beethoven). Ihre erfolgreiche Zusammenarbeit mit Gidon Kremer dokumentieren Aufnahmen mit Schumanns Violinsonaten, Werken von Bartók, Janáček und Messiaen (Prix Caecilia 1991), Mendelssohns Konzert für Violine und Klavier mit dem Orpheus Chamber Orchestra sowie mit den Violinsonaten und -melodien von Prokofjew (Record Academy Award 1992, Diapason d'or 1992, Edison Award 1993). Ein herausragendes musikalisches Projekt beider Künstler ist die Gesamtaufnahme von Beethovens Violinsonaten, die sie 1995 mit der Veröffentlichung der Sonaten op. 47 (»Kreutzer-So-

nate«) und der Sonate op. 96 abgeschlossen haben. Zu ihren jüngsten Veröffentlichungen zählt die Aufnahme des in Tokio live aufgenommenen Konzerts mit Mischa Maisky und Gidon Kremer.

Seit 1998 ist Martha Argerich künstlerische Direktorin des »Beppu Argerich Music Festival« in Japan, mit Konzerten und Meisterklassen von und mit ihr, Mischa Maisky, Nelson Freire und anderen.

Martha Argerich setzt sich besonders für junge Künstler ein. Im September 1999 fand der erste internationale Klavierwettbewerb »Martha Argerich« in Buenos Aires statt, der nicht nur ihren Namen trägt, sondern in dem sie auch den Vorsitz in der Jury übernahm. Im Juni 2002 rief sie den »Progetto Martha Argerich« in Lugano ins Leben.

Martha Argerich erhielt eine Vielzahl an Auszeichnungen, so etwa den »Officier de l'Ordre des Arts et Lettres« 1996 und »Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres« im Jahr 2004 von der französischen Regierung, den »Accademia Nazionale di Santa Cecilia« in Rom 1997, die Auszeichnung »Musician of the Year« 2001 von Musical America, »The Order of the Rising Sun, Gold Rays with Rosette«, der ihr vom japanischen Tennō verliehen wurde, sowie den renommierten »Praemium Imperiale« der Japan Art Association 2005. Der frühere US-Präsident Barack Obama zeichnete sie im Dezember 2016 mit den Kennedy Center Honors aus.

MARTHA ARGERICH

Martha Argerich was born in Buenos Aires (Argentina). She began her first piano lessons at the age of five with Vincenzo Scaramuzza. Considered a child prodigy, she soon performs in public. In 1955, she moved to Europe and continued her studies in London, Vienna and in Switzerland with Bruno Seidlhofer, Friedrich Gulda, Nikita Magaloff, Madeleine Lipatti and Stefan Askenase.

In 1957, she won the Bolzano and Geneva Piano Competitions, and in 1965 the Warsaw International Chopin Competition. Since then, she has been one of the most prominent pianists in the world both in popularity and ability.

Martha Argerich has been rated highly for her performance of the virtuoso piano literature of the 19th and 20th centuries. Her large repertoire includes Bach and Bartók, Beethoven and Messiaen, as well as Chopin, Schumann, Liszt, Debussy, Ravel, Franck, Prokofiev, Stravinski, Shostakovitch, and Tchaikovski.

Though she is permanently invited by the most prestigious orchestras, conductors and music festivals in Europe, Japan and America, chamber music takes a significant part of her musical life. She regularly plays and records with Nelson Freire, Ivry Gitlis, Mischa Maisky, Gidon Kremer and Daniel Barenboim: "This harmony within a group of people gives me a strong and peaceful feeling."

Martha Argerich has recorded for EMI, Sony, Philips, Teldec and Deutsche Grammophon. Many of her performances were broadcasted on television worldwide. She has received many awards: "Grammy Award" for Bartók and Prokofiev Concertos, "Gramophon – Artist of the Year", "Best Piano Concerto Recording of the Year" for Chopin Concertos, "Choc" of the Monde de la Musique for her Amsterdam's recital, "Künstler des Jahres Deutscher Schallplatten Kritik", "Grammy Award" for Prokofiev's "Cinderella" with Mikhael

Pletnev and lately a "Grammy Award" for Beethoven Concertos 2 & 3 with the Mahler Chamber Orchestra under Claudio Abbado (DGG/"Best Instrumental Soloist Performance"), "The Sunday Times – Record of the Year" and "BBC Music Magazine Award" for her Shostakovitch recording (EMI, 2007). Last recordings include Mozart Concertos K466 and K503 with Orchestra Mozart and Claudio Abbado and a Duo Recital with Daniel Barenboim (Deutsche Grammophon).

Since 1998 she is the Artistic Director of the Bepu Festival in Japan. In 1999 she created the "International Piano Competition and Festival Martha Argerich" in Buenos Aires, and in June 2002 the "Progetto Martha Argerich" in Lugano.

Martha Argerich has received numerous distinctions: "Officier de l'Ordre des Arts et Lettres" in 1996. "Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres" in 2004 by the French Government, "Accademica di Santa Cecilia" in Rome in 1997, "Musician of the Year" by Musical America 2001, "The Order of the Rising Sun, Gold Rays with Rosette" by the Japanese Emperor and the prestigious "Praemium Imperiale" by the Japan Art Association in 2005. The former US president Barack Obama honoured her with Kennedy Center Honors in December 2016.



ANNA PROHASKA

Anna Prohaska studierte an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin. Bereits mit 17 Jahren gab sie ihr Debüt an der Komischen Oper, mit 23 Jahren war sie erstmalig an der Staatsoper Unter den Linden zu hören und gab ein Jahr später ihr Debüt mit den Berliner Philharmonikern. Anna Prohaska erhielt den begehrten Echo Klassik Preis, den Daphne-Preis, den Schneider-Schott-Musikpreis und 2016 den Kunstpreis der Akademie der Künste Berlin. Zuletzt sang sie u. a. bei den Salzburger Festspielen, an der Bayerischen Staatsoper München, am Teatro alla Scala in Mailand, Royal Opera House Covent Garden, der Opéra national de Paris, beim Festival d'Aix-en-Provence und am Theater an der Wien. Sie ist festes Ensemblemitglied der Staatsoper Unter den Linden, wo sie u. a. als Anne Trulove, Susanna, Sophie, Blonde, Zerlina, Despina, Poppea bei Händel und Monteverdi, Oscar und Frasquita zu erleben war. Sie arbeitet mit bedeutenden Dirigenten wie Daniel Barenboim, Sir Simon Rattle, Philippe Jordan, Ingo Metzmacher und René Jacobs. Sie widmet sich neben der zeitgenössischen auch der Alten Musik. Auf der Konzertbühne trat sie gemeinsam mit den Wiener und Berliner Philharmonikern auf, dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem London Symphony Orchestra, dem Los Angeles Philharmonic, dem Cleveland Orchestra und dem Boston Symphony Orchestra unter der Leitung von Sir Simon Rattle, Daniel Harding, Mariss Jansons, Yannick Nézet-Séguin, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Gustavo Dudamel und Claudio Abbado. Ihre Diskographie umfasst neben Aufnahmen von Werken des Opern- und Konzertrepertoires auch Lied-Alben.

ANNA PROHASKA

62 Anna Prohaska studied at Berlin's Hochschule für Musik "Hanns Eisler." Already at 17, she premiered at Komische Oper, and at 23 could be heard for the first time on stage at Staatsoper Unter den Linden, debuting a year later with the Berlin Philharmonic. Anna Prohaska is the winner of the prestigious Echo Klassik Preis, the Daphne-Preis, the Schneider-Schott-Musikpreis and in 2016 was awarded the Kunstpreis by Berlin's Akademie der Künste. She has recently appeared at the Salzburg Festival, at the Bayerische Staatsoper in Munich, Milan's Teatro alla Scala, the Royal Opera House in Covent Garden, the Opéra national de Paris, at the Festival d'Aix-en-Provence, and at Theater an der Wien. A member of the ensemble Staatsoper Unter den Linden, she has performed in the roles of Anne Trulove, Susanna, Sophie, Blonde, Zerlina, Despina, Poppea in Händel's and Monteverdi's operas, Oscar, and Frasquita. She has worked with leading conductors such as Daniel Barenboim, Simon Rattle, Philippe Jordan, Ingo Metzmacher and René Jacobs. She also focuses on both contemporary and early music. On the concert stage, she has appeared together with the Vienna and Berlin Philharmonics, the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, the London Symphony Orchestra, the Los Angeles Philharmonic, the Cleveland Orchestra and the Boston Symphony Orchestra, working with composers such as Sir Simon Rattle, Daniel Harding, Mariss Jansons, Yannick Nézet-Séguin, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Gustavo Dudamel, and Claudio Abbado. Her discography includes not only works of the opera and concert repertoire, but also several song cycles.

MARIANNE CREBASSA

63 Nachdem Marianne Crebassa Musikwissenschaft, Gesang und Klavier in ihrer Heimatstadt Montpellier studierte, wurde sie in einem Programm für junge Künstler der Opéra national de Paris engagiert und trat dort in »Lulu«, »Rigoletto« und »Madama Butterfly« auf. Sie debütierte bei den Salzburger Festspielen an der Seite von Plácido Domingo in Händels »Tamerlano« und kehrte für »Lucio Silla«, »La clemenza di Tito« und Dalbavies »Charlotte Salomon« dorthin zurück. Seitdem sang sie am Teatro alla Scala, an der Staatsoper Unter den Linden Berlin, der Wiener Staatsoper, der Opéra national de Paris, der Lyric Opera of Chicago, bei den meisten Mozartfestivals und mit Orchestern wie dem Orchestre national de France, dem Orchestre de Paris, den Wiener Symphonikern und dem Chicago Symphony Orchestra.

In der Saison 2016/17 kam ihr von Kritikern gefeiertes Debütalbum »Oh, Boy« heraus, und sie wurde bei den Victoires de la Musique 2017 zur »Artiste Lyrique« gekürt.

In dieser Saison wurde sie von Daniel Barenboim eingeladen, den 100. Geburtstag Debussys mit Konzerten der Staatskapelle Berlin, einem Rezital im Pierre-Boulez-Saal und ihrem Debüt als Mélisande zu feiern. Marianne Crebassa hat einen Exklusivvertrag mit Erato und ihre zweite CD »Secrets« wurde mit Fazil Say, mit dem sie auch regelmäßig Rezitals gibt, aufgenommen.

MARIANNE CREBASSA

After studying musicology, voice and piano in her home town Montpellier, Marianne Crebassa was engaged in the Paris Opera Young Artist Program, appearing on the mainstage in *Lulu*, *Rigoletto*, and *Madama Butterfly*.

On graduation she debuted at the Salzburg Festival alongside Plácido Domingo in “*Tamerlano*”, returning for “*Lucio Silla*”, “*La clemenza di Tito*” and Dalbavie’s “*Charlotte Salomon*”.

She is now invited to perform at La Scala, the Berliner Staatsoper, the Wiener Staatsoper, the Paris Opera, the Lyric Opera Chicago, the Mostly Mozart Festival and with orchestras such as the Orchestre national de France, the Orchestre de Paris, the Wiener Sinfoniker, the Chicago Symphony Orchestra.

Her 2016/2017 season marked the global release of her critically acclaimed debut album ‘*Oh, Boy!*’, and saw her crowned Artiste Lyrique at the 2017 Victoires de la Musique.

This season she is invited by Daniel Barenboim to celebrate the Debussy centenary with concerts with the Staatskapelle Berlin, a recital in the Pierre Boulez Saal and her debut as *Mélisande*.

Marianne Crebassa is an exclusive recording artist with Erato and her second disc, “*Secrets*” has been recorded with Fazil Say, with whom she regularly gives recitals.





ANNA LAPKOVSKAJA

Anna Lapkovskaja studierte Opern- und Konzertsang an der Hochschule für Musik und Theater und der Bayerischen Theaterakademie August Everding in München. Ihre Gesangsausbildung verdankt sie Maria Janina Hake. Enormes Wissen, Erfahrung und Inspiration der Pianisten Rudi Spring, Donald Sulzen und Prof. Helmut Deutsch, aus deren Unterricht sie schöpfte, begleiteten sie in der Entwicklung zur Lied-Interpreten.

Anna Lapkovskaja gab ihr Operndebüt 2010 am Staatstheater Nürnberg. Sie sang u. a. die Titelrolle in Bizets »Carmen«, Suzuki in Puccinis »Madama Butterfly« und Marchesa Melibea in Rossinis »Il viaggio a Reims«. In der Uraufführung von »Das Holzschiff« (Detlev Glanert) übernahm sie die Rolle des Gustav Anias Horn.

An der Staatsoper im Schiller Theater Berlin debütierte sie 2011 in der Rolle der Mascha in Eötvös' »Tri Sestri« unter der Leitung von Julien Salemkour. Daraufhin folgten 2012 bis 2014 unter dem Dirigat von Daniel Barenboim die Rolle des Gymnasiasten in Bergs »Lulu«, Floßhilde in Wagners »Das Rheingold« und »Götterdämmerung«, Dunja in Rimsky-Korsakows »Die Zarenbraut« sowie Varvara in Janáčeks »Katja Kabanowa« unter Sir Simon Rattle. Am Teatro alla Scala di Milano und bei den BBC Proms in London debütierte die Sängerin 2013. 2014 trat sie erstmals in der Bayerischen Staatsoper München auf. Im Sommer 2015 debütierte Anna Lapkovskaja bei den Bayreuther Festspielen als Floßhilde und 1. Norn in »Der Ring des Nibelungen« unter Kirill Petrenko. Neben ihrer Operntätigkeit widmet sich die Künstlerin intensiv dem Konzert- und Liedgesang.

68 Anna Lapkovskaja studied in the vocal and opera program at Munich's Hochschule für Musik und Theater and Bayerische Theaterakademie "August Everding." Her vocal training was under Maria Janina Hake. The enormous knowledge, experience, and inspiration she gained from the pianists Rudi Spring, Donald Sulzen, and Prof. Helmut Deutsch have accompanied her in her development as a vocal performer. Anna Lapkovskaja had her opera debut in 2010 at Staatstheater Nürnberg. She has sung the title role in Bizet's *Carmen*, Suzuki in Puccini's "Madama Butterfly" and Marchesa Melibea in Rossini's "Il viaggio a Reims". In the premiere of "Das Holzschiff" (Detlev Glanert) she played the role of Gustav Anias Horn.

At Staatsoper im Schiller Theater Berlin she debuted in 2011 in the role of Mascha in Eötvös' "Tri Sestri" under the direction of Julien Salemkour. From 2012 bis 2014, she performed the role of the schoolboy in Berg's "Lulu", Flosshilde in Wagner's "Das Rheingold" and "Götterdämmerung", Dunyascha in Rimsky-Korsakov's "The Tsar's Bride" under Daniel Barenboim, and Varvara in Janáček's "Káťa Kabanová" under Simon Rattle. The singer celebrated her debut at Milan's Teatro alla Scala and the BBC Proms in London in 2013. In 2014, she appeared for the first time at the Bayerische Staatsoper in Munich. In the summer of 2015, Anna Lapkovskaja debuted at Bayreuth as Flosshilde and First Norn in "The Ring of the Nibelung" under Kirill Petrenko. Beside her opera work, the artist has performed in concerts and chamber recitals.

MARIA FURTWÄNGLER

69 Maria Furtwängler verkörpert starke, teils kaputte, aber nie über jeden Zweifel erhabene Frauen wie zuletzt in dem 2016 in den Kinos gestarteten, preisgekrönten Film »Das Wetter in geschlossenen Räumen«. Hier spielt sie eine Entwicklungshelferin und Spendensammlerin, die sich vom Elend der Krisengebiete mit Designerklamotten, Longdrinks und einem 20 Jahre jüngeren arabischen Liebhaber ablenkt.

Seit 2002 spielt Maria Furtwängler die LKA-Kommissarin Charlotte Lindholm in dem an wechselnden Orten spielendem Niedersachsen-Tatort. Für diese Rolle, deren Entwicklung sie maßgeblich mitbestimmt, wurde sie mehrfach ausgezeichnet. 2007 spielte sie in dem Fernsehzeiteiler »Die Flucht« Lena Gräfin von Mahlenberg, die im Winter 1945 einen Flüchtlingstreck von Ostpreußen nach Bayern führte. Mit »Alles muss glänzen« von Noah Haidle stand sie im Frühjahr 2017 erstmals in einer Hauptrolle auf der Bühne.

Das besondere Anliegen der Schauspielerin und Ärztin ist es, Mädchen und Frauen zu stärken und zu unterstützen, die überall auf der Welt noch immer Verachtung und Diskriminierung ausgesetzt sind. Mit der von ihr und ihrer Tochter Lisa gegründeten Stiftung MaLisa und dem MaLisa Home auf den Philippinen, das Mädchen und jungen Frauen einen Weg aus dem Menschenhandel ermöglicht, unterstützt sie ihr Anliegen aktiv.

Um die Geschlechterdarstellungen im Fernsehen und im Film in Deutschland fundamental zu untersuchen, haben sich beispielsweise die vier größten TV-Gruppen



(ARD, ZDF, die Mediengruppe RTL, ProSiebenSat.1), die Film- und Medienstiftung NRW, die Filmförderung FFA und der FilmFernsehFonds Bayern auf Initiative von Maria Furtwänglers MaLisa Stiftung zur Förderung der Studie »Audiovisuelle Diversität« zusammengeschlossen. Außerdem ist sie Mitbegründerin der Digital Life Design-Konferenzreihe »DLDwomen«, Kuratoriumspräsidentin der Hilfsorganisation German Doctors sowie Mitglied im Stiftungsrat der Hubert-Burda-Stiftung. Für die Kampagne ONE, die sich für das Ende extremer Armut und vermeidbarer Krankheiten vor allem in Afrika einsetzt, ist sie Botschafterin für Frauen, Mädchen und Kindergesundheit.

Für ihre Rollen und ihr Engagement wurde sie mehrfach ausgezeichnet.

MARIA FURTWÄNGLER

Maria Furtwängler always plays the roles of strong, damaged women, never entirely beyond reproach. One example is her performance in the prizewinning 2016 film "Das Wetter in geschlossenen Räumen," where she plays a development aid worker and collector of donations who distracts herself from the horror of conflict regions with designer clothes, cocktails, and an Arab lover 20 years her junior.

Since 2002, Maria Furtwängler has played the police inspector Charlotte Lindholm in the German TV series "Tatort." She has been awarded several prizes for her acting in this role, which she has played a key part in defining. In 2007, she performed in the role of Lena Gräfin von Mahlenberg in the two-part TV film "Die Flucht," which followed the torturous trek of refugees from East Prussia to Bavaria. "Alles muss glänzen" by Noah Haidle during the spring of 2017 was her first time playing a main role on stage.

Both an actor and a trained doctor, Maria Furtwängler is especially interested in promoting strengthen and support women and girls who are still disrespected and discriminated against around the world. With the foundation she established with her daughter Lisa MaLisa and the MaLisa Home in the Philippines, which offers girls and young women a way out of human trafficking, she takes an active role in this work.

72

For example, the four major German TV groups (ARD, ZDF, die Mediengruppe RTL, ProSiebenSat.1), Film- und Medienstiftung NRW, Filmförderung FFA and the FilmFernsehFonds Bayern have joined together at the initiative of Maria Furtwängler's MaLisa Stiftung to promote the study "audio-visual diversity," examining gender roles in German television and film. She is also the co-founder of the "digital life design" conference series DLDwomen, president of the Board of Trustees for the aid organization German Doctors and a member of the steering committee for the Hubert-Burda-Stiftung. For the campaign ONE, which works to end extreme poverty and preventable diseases in Africa in particular, she serves as ambassador for women, girls, and children's health.

She has been honored with several awards for both her charitable commitment and her work as an actor.

STAATSOPERN- CHOR

Der Chor der Staatsoper Unter den Linden zählt zu den führenden Opernchören in Deutschland. Bereits 1742 mit der Eröffnung des Opernhauses gegründet, ist er mit seinen heute 84 Planstellen einer der wesentlichen Akteure in Oper und Konzert. Gleichermaßen widmet sich der Chor der Pflege des großen Opernrepertoires von Klassikern bis zu Raritäten und chorsinfonischen Werken, die die Konzertprogramme der Staatskapelle bereichern, zuletzt u. a. Rossinis »Petite Messe solennelle«, Haydns »Die Schöpfung« und Elgars »The Dream of Gerontius«. Dabei gibt der Chor regelmäßig Zeugnis von seiner stilistischen Flexibilität, die sich in seinem weit gefächerten Repertoire von vier Jahrhunderten niederschlägt – vom Barock über die Klassiker der Opernliteratur wie Mozart, Wagner, Verdi und Puccini bis hin zu zeitgenössischen Werken. Zahlreiche Aufnahmen unter Daniel Barenboim dokumentieren den hohen Rang des Staatsoperchors.

73

Von 1998 bis 2013 stand Eberhard Friedrich an der Spitze des Staatsoperchors. 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 u. a. in den großen Opern und Musikdramen Wagners, in Beethovens »Fidelio«, Bizets »Les pêcheurs de perles« sowie mit dem umfangreichen Chorspart in Berlioz' »La damnation de Faust«.

STAATSOPERNCHOR

The Choir of the Staatsoper Unter den Linden (Staatsoperchor) is one of the leading opera choirs, nationwide as well as globally. The Choir was founded as early as 1742, when the Opera House was inaugurated. Since then the Choir has been an intrinsic part of opera and concert life. Today, this institution features about 84 full-time members. The classic opera repertory and rarely performed works are in the focus of the choir as well as the great symphonic literature with choir, mostly in collaboration with Staatskapelle Berlin. Recently the choir performed Rossini's "Petite Messe solennelle", Haydn's "The Creation", and Elgar's "The Dream of Gerontius". In the field of opera the Staatsoperchor is active in works by Mozart, Wagner, Verdi and Puccini as well as in Baroque and contemporary works. Many recordings with Daniel Barenboim document the elevated status of the Staatsoperchor.

Between 1998 and 2013 Chorus Master Eberhard Friedrich has stood at the helm of the Staatsoperchor. Under his direction the choir was honoured by the "Opernwelt" Journal Critics' Award as "Choir of the Year 2004". In 2009 the Staatsoperchor awarded the European Choir Prize from the Europäische Kulturstiftung.

From the beginning of the 2013/14 season, Martin Wright was appointed as the new chorus director who was responsible for the choir parts e. g. in Wagner's "Tannhäuser", "Parsifal" and "Meistersinger", Beethoven's "Fidelio", Bizet's "Les pêcheurs de perles" and Berlioz' "La damnation de Faust".

CHOREINSTUDIERUNG / CHORUS MASTER Martin Wright
CHORASSISTENZ / CHORUS ASSISTANTS Raymond Hughes,
Adrian Heger

1. SOPRAN / 1ST SOPRANO Rosana Barrena, Minjou von Blomberg,
Yang-Hee Choi, Anne Halzl, Alena Karmanova, Jinyoung Kim, Vera Krause,
Christina Liske, Rosita Müller, Andrea Reti, Courtney Ross,
Birgit Siebart-Schulz, Stefani Szafranski

2. SOPRAN / 2ND SOPRANO Michelle Cusson, Regina Emersleben-Motz,
Lotta Hultmark, MinJi Kim, Haeyun Lee / Konstanze Löwe, Julia Mencke,
Hanaa Oertel, Sibylle Wendt, Bettina Wille

1. ALT / 1ST CONTRALTO Antje Bahr-Molitor, Elke Engel,
Ileana Booch-Gunescu, Miho Kinoshita, Andrea Möller, Karin Rohde,
Carsta Sabel, Anne Warnecke, Hannah Wighardt, Ilona Zimmermann

2. ALT / 2ND CONTRALTO Verena Allertz, Veronika Bier,
Anna Charim, Martina Hering, Bok-Hee Kwun, Olivia Saragosa,
Christiane Schimmelpfennig, Yehudit Silcher, Claudia Tuch,
Maria-Elisabeth Weiler

1. TENOR / 1ST TENOR Hubertus Aßmann, Juri Bogdanov,
Andreas Bornemann, Uwe Glöckner, Motoki Kinoshita, Soongoo Lee, Jin Hak,
Mok, David Oliver, Dmitri Plotnikov, Jaroslaw Rogaczewski, Andreas Werner

2. TENOR / 2ND TENOR Peter Aude, Javier Bernardo, Günther Giese,
Jens-Uwe Hübener, Christoph Lauer, Stefan Livland, Sönke Michaels,
Andreas Möller, Mike Sowade, Frank Szafranski

1. BASS / 1ST BASS Dominik Engel, Alejandro Greene,
Georg Grützmaker, Ireneus Grzona, Mike Keller, Renard Kemp,
Jens-Eric Schulze, Sergej Shafranovich, Thomas Vogel, Gerd Zimmermann

2. BASS / 2ND BASS Wolfgang Biebuyck, James Carr, Bernd Grabowski,
Artur Grywatzik, Bernhard Halzl, Insoo Hwoang, Andreas Neher,
Thomas Neubauer, Waldemar Sabel, Eric Visser

MARTIN WRIGHT

76

Martin Wright ist seit mehr als 40 Jahren erfolgreicher Dirigent, Chorleiter, Begleiter und Sänger. Er 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 1984–97 Chordirektor an der San Diego Opera, wo er auch für erkrankte Sänger einsprang und Konzerte dirigierte. Als Sänger hat er über 30 Rollen in Opern gesungen. Von 1993 bis 2002 war Martin Wright Chefdirigent des Niederländischen Rundfunkchors Groot Omroepkoor. 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«. Martin Wright ist zudem Ehrendirigent des Chores des Shanghai Opera House, den er zuletzt 2015 bei einem Puccini-Programm dirigierte.

Seit Beginn der Saison 2013/14 ist Martin Wright Chordirektor der Staatsoper Unter den Linden, wo er das breit gefächerte Repertoire des Staatsoperorchesters betreut. Zuletzt studierte er die Chorparts zu Wagners »Parsifal« und »Die Meistersinger von Nürnberg«, Beethovens »Fidelio«, Berlioz' »La damnation de Faust« und Bizets »Les pêcheurs de perles« ein.

MARTIN WRIGHT

Martin Wright has enjoyed success as a conductor, chorus master, coach/accompanist and vocalist, with a career of over 40 years in one capacity or another. A native of Idaho, he studied at Brigham Young University and at the University of Arizona. As Assistant to the Artistic Director of Arizona Opera, he also served as chorus master. From 1984 to 1997 he was chorus master for the San Diego Opera, where he also filled in for ailing baritones or tenors, and conducted several benefit concerts. From 1993 to 2002 Martin Wright was Musical Director of the Netherlands Radio Choir, where he returns regularly as guest conductor. In addition to preparing the choir for hundreds of performances, broadcasts and CD recordings, he conducted them in three of the renowned Prinsengracht Concerts. From 2000 to 2006 he was principal guest conductor of the Lyric Opera of San Diego.

From 2006 to 2012, Martin Wright was Artistic Director of the chorus of the Netherlands Opera, which received high praise from public and critics alike, for such productions as the award-winning productions of Messiaen's "Saint Francois d'Assise", and Rimsky-Korsakov's "The Legend of the Invisible City of Kitesch". In addition, Martin Wright is Honorary Conductor of the Chorus of the Shanghai Opera House, where he conducted concert performances with music by Puccini in 2015.

From the beginning of the 2013/14 season, Martin Wright is Chorus Master at Staatsoper Unter den Linden Berlin. There he studied the chorus parts of Wagner's "Parsifal" and "Meistersinger" as well as of Beethoven's "Fidelio", Berlioz' "La damnation de Faust" and Bizet's "Les pêcheurs de perles".

77

STAATSKAPELLE BERLIN

78

Mit ihrer nahezu 450-jährigen Tradition gehört die Staatskapelle Berlin zu den ältesten Orchestern der Welt. Von Kurfürst Joachim II. von Brandenburg ins Leben gerufen und 1570 erstmals erwähnt, war das Ensemble primär zum Hofdienst verpflichtet, weitete jedoch sukzessive seine Aktivitäten aus. Mit der Errichtung des Opernhauses Unter den Linden 1742 durch König Friedrich II. von Preußen fand das Orchester eine zentrale Wirkungsstätte, mit der sie seitdem fest verbunden ist.

Bedeutende Musikerpersönlichkeiten leiteten den Opernbetrieb sowie die seit 1842 regulär stattfindenden Konzertreihen des Orchesters: Herausragende Dirigenten wie Gaspare Spontini, Felix Mendelssohn Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, Otto Nicolai, Felix von Weingartner, Richard Strauss, Erich Kleiber, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Franz Konwitschny und Otmar Suitner prägten im Laufe der Geschichte die instrumentale und interpretatorische Kultur der ehemaligen Königlich Preussischen Hofkapelle und heutigen Staatskapelle Berlin.

Seit 1992 steht Daniel Barenboim als Generalmusikdirektor an der Spitze der Staatskapelle Berlin, im Jahre 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 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 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 des Nibelungen« bei den Londoner Proms 2013. Der gefeierte Bruckner-Zyklus wurde 2016 und 2017 auch in der Suntory Hall Tokio, in der Carnegie Hall New York sowie in der Philharmonie de Paris präsentiert. 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« vertreten.

79

www.staatskapelle-berlin.de

STAATSKAPELLE BERLIN

With almost 450 years of tradition, Staatskapelle Berlin is one of the oldest orchestras in the world. Originally founded as court orchestra by Prince-Elector Joachim II of Brandenburg in 1570 the ensemble expanded its activities with the founding of the Royal Court Opera in 1742 by the Prussian King Frederick the Great. Ever since then, the orchestra has been closely tied to Staatsoper Unter den Linden.

Many important musicians have conducted the orchestra, both in the opera and in the regular concert series

that have been held since 1842, among them Gaspare Spontini, Felix Mendelssohn Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, Otto Nicolai, Felix von Weingartner, Richard Strauss, Erich Kleiber, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Franz Konwitschny, and Otmar Suitner.

Since 1992, Daniel Barenboim has served as the orchestra's general music director, in 2000 the orchestra voted him as conductor for life. At numerous guest appearances that have brought the orchestra to the great European music centers, to Israel, the Far East, North and South America, the international top position of the orchestra has proved.



The performance of all symphonies and piano concertos of Beethoven in Vienna, Paris, London, New York and Tokyo, and the cycles of symphonies of Schumann and Brahms, the ten-part cycle of all important stage works by Wagner, and the performance of Wagner's "Ring" cycle in Japan 2002 are some of the most outstanding events. 2007 the symphonies and orchestral songs of Gustav Mahler were performed under the batons of Daniel Barenboim and Pierre Boulez at Philharmonie Berlin. This ten-part cycle was also performed at Vienna's Musikverein as well as New York's Carnegie Hall. Highlights in recent time were a nine-part cycle with symphonies by Anton Bruckner in Vienna (2012) and concert performances of Wagner's "Ring" during the Proms in London (2013). The celebrated Bruckner cycle was presented again in 2016 and 2017 in Suntory Hall Tokyo, in Carnegie Hall New York and in Philharmonie Paris.

A constantly growing number of recordings in both the operatic and symphonic repertoires documents the work of Staatskapelle Berlin. Beside studio productions of Wagner's three romantic operas, Beethoven's "Fidelio", Strauss's "Elektra" and Berg's "Wozzeck" recordings of all symphonies by Beethoven, Schumann and Bruckner were produced. Most recently recordings of the piano concertos by Chopin, Liszt and Brahms as well as large symphonic works by Strauss and Elgar were released. DVD productions include Beethoven's piano concertos Bruckner's symphonies 4–9, Wagner's "Tannhäuser" and "Parsifal", Verdi's "Il trovatore", Rimsky-Korsakov's "The Tsar's Bride", and Berg's "Lulu".

www.staatskapelle-berlin.de

GENERALMUSIKDIREKTOR / GENERAL MUSIC DIRECTOR

Daniel Barenboim

EHRENDIRIGENTEN / HONORARY CONDUCTORS

Otmar Suitner †, Pierre Boulez †, Zubin Mehta

PRINCIPAL GUEST CONDUCTOR Michael Gielen

PERSÖNLICHE REFERENTIN DES GMD

PERSONAL REFERENT OF THE GMD Antje Werkmeister

ORCHESTERDIREKTORIN / ORCHESTRA DIRECTOR

Annekatrin Fojuth

ORCHESTERMANAGER / ORCHESTRA MANAGER

Laura Eisen

ORCHESTERBÜRO / ORCHESTRA OFFICE

Amra Kötschau-Krilic, Alexandra Uhlig

ORCHESTERAKADEMIE / ORCHESTRA ACADEMY

Katharina Wichate

I. ORCHESTERWART / I. STAGE MANAGER Uwe Timptner

ORCHESTERWARTE / STAGE MANAGER

Dietmar Höft, Eckehart Axmann, Nicolas van Heems

ORCHESTERVORSTAND / HEAD OF ORCHESTRA

Thomas Jordans, Kaspar Loyal, Susanne Schergaut, Axel Scherka,

Volker Sprenger

DRAMATURG Detlef Giese

EHRENMITGLIEDER / HONORARY MEMBERS

Gyula Dalló, Prof. Lothar Friedrich, Thomas Küchler, Victor Bruns †,

Wilhelm Martens †, Ernst Hermann Meyer †, Egon Morbitzer †,

Hans Reinicke †, Otmar Suitner †, Ernst Trompler †,

Richard von Weizsäcker †



PERAL MUSIC

EIN DIGITALES LABEL FÜR DANIEL BARENBOIM
UND DIE STAATSKAPELLE BERLIN

»Die Bildung des Ohres ist nicht allein für die Entwicklung eines jeden Menschen wichtig, sondern auch für das Funktionieren der Gesellschaft« – so lautet das Credo von Daniel Barenboim. Im Frühsommer 2014 hat er es anlässlich der Gründung von Peral Music artikuliert. Ins Leben gerufen wurde ein Label für seine Aufnahmen mit der Staatskapelle Berlin, mit dem West-Eastern Divan Orchestra sowie für die von ihm zur Aufführung gebrachte Klavier- und Kammermusik. Das Besondere dabei ist, dass die Tondokumente allein digital, über das Internet, verfügbar gemacht werden, so wie es viele User bereits wie selbstverständlich gewohnt sind. Das gefeierte Klavierrecital, das Daniel Barenboim gemeinsam mit seiner argentinischen Pianistenkollegin Martha Argerich im April 2014 in der Berliner Philharmonie mit Werken von Mozart, Schubert und Strawinsky gab, gehörte zu den ersten Veröffentlichungen auf Peral Music. Es folgte eine Aufnahme von Schönbergs Violin- und Klavierkonzert mit den Wiener Philharmonikern sowie ein Mitschnitt des Konzertes des West-Eastern Divan Orchestra und Martha Argerich aus Buenos Aires mit Werken von Mozart, Beethoven, Ravel und Bizet. Zuletzt erschienen mit »Piano Duos II« die Live-Aufnahme eines Konzerts von Daniel Barenboim und Martha Argerich im Sommer 2015 aus dem Teatro Colón in Buenos Aires mit Werken von Debussy, Schumann und Bartók, der gesamte Zyklus der Bruckner-Sinfonien mit der Staatskapelle Berlin und Pierre Boulez' »Sur Incises«, aufgezeichnet mit dem Boulez Ensemble während der Eröffnung des Pierre Boulez Saals in Berlin. Diese und andere Musik soll gerade junge Menschen ansprechen, ihr Interesse wecken, damit sie mit offenen Ohren und wachem Geist durch die Welt gehen.

WWW.PERALMUSIC.COM

- 1. VIOLINEN / 1ST VIOLINS** Lothar Strauß, Wolfram Brandl, Jiyoung Lee, Yuki Manuela Janke, Petra Schwiager, Juliane Winkler, Christian Trompler, Susanne Schergaut, Ulrike Eschenburg, Susanne Dabels, Michael Engel, Henny-Maria Rathmann, Titus Gottwald, André Witzmann, Eva Römisch, David Delgado, Andreas Jentzsch, Tobias Sturm, Serge Verheylewegen, Rüdiger Thal, Martha Cohen
- 2. VIOLINEN / 2ND VIOLINS** Knut Zimmermann, Krzysztof Specjal, 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, Katharina Häger (Gast), Nora Hapca (Gast), Asaf Levy (Gast), Camille Joubert (Gast)
- BRATSCHEN / VIOLAS** Felix Schwartz, Yulia Deyneka, Volker Sprenger, Holger Espig, Matthias Wilke, Katrin Schneider, Clemens Richter, Friedemann Mittenentzwei, Boris Bardenhagen, Wolfgang Hinzpeter, Helene Wilke, Stanislava Stoykova, Joost Keizer
- VIOLONCELLI** Andreas Greger, Sennu Laine, Claudius Popp, Nikolaus Hanjohr-Popa, Alexander Kovalev, Isa von Wedemeyer, Claire So Jung Henkel, Michael Nellessen, Egbert Schimmelpfennig, Ute Fiebig, Tonio Henkel, Dorothee Gurski, Johanna Helm, Elise Kleimberg (Gast)
- KONTRABÄSSE / DOUBLE BASSES** Otto Tolonen, Christoph Anacker, Mathias Winkler, Joachim Klier, Axel Scherka, Robert Seltrecht, Alf Moser, Harald Winkler, Martin Ulrich, Kaspar Loyal
- HARFEN / HARPS** Alexandra Clemenz, Stephen Fitzpatrick
- FLÖTEN / FLUTES** Thomas Beyer, Claudia Stein, Claudia Reuter, Christiane Hupka, Christiane Weise, Simone Bodoky-van der Velde, Leonid Grudin (Gast)
- OBOEN / OBOES** Gregor Witt, Fabian Schäfer, Cristina Gómez Godoy, Charlotte Schleiss, Katharina Wichate (Gast), Tatjana Winkler, Florian Hanspach-Torkildsen
- KLARINETTEN / CLARINETS** Matthias Glander, Tibor Reman, Tillmann Straube, Unolf Wäntig, Hartmut Schuldt, Sylvia Schmückle-Wagner
- FAGOTTE / BASSOONS** Holger Straube, Mathias Baier, Ingo Reuter, Sabine Müller, Frank Heintze, Robert Dräger

HÖRNER / HORNS Ignacio García, Hans-Jürgen Krumstroh,
 Christian Wagner, Axel Grüner, Markus Bruggaier, Thomas Jordans,
 Sebastian Posch, Frank Mende, Frank Demmler
TROMPETEN / TRUMPETS Christian Batzdorf, Mathias Müller,
 Peter Schubert, Rainer Auerbach, Dietrich Schmuhl, Felix Wilde
POSAUNEN / TROMBONES Joachim Elser, Filipe Alves, Peter Schmidt,
 Ralf Zank, Jürgen Oswald, Yuval Wolfson (Gast)
TUBEN / TUBES Gerald Kulinna, Thomas Keller
PAUKEN / TIMPANI Torsten Schönfeld, Dominic Oelze
SCHLAGZEUG / PERCUSSION Dominic Oelze, Matthias Marckardt,
 Martin Barth, Andreas Haase, Matthias Petsch

CELESTA Thomas Guggeis
HARMONIUM Marilyn Barnett

ORCHESTERAKADEMIE BEI DER STAATSKAPELLE BERLIN

1. VIOLINEN / 1ST VIOLINS Diego Ponce Hase, Si Hyun Lee,
 Carlos Graullera, Eunjung Jang, Isolda Lidegran Correia
2. VIOLINEN / 2ND VIOLINS Magdalena Heinz, Charlotte Chahuneau,
 Hector Burgan
BRATSCHEN / VIOLAS Fabian Lindner, Raphaël Pagnon,
 Martha Windhagauer, Aleksander Jardanovski
VIOLONCELLI Simone Drescher, Julian Bachmann
KONTRABÄSSE / DOUBLE BASSES Paul Wheatley, Chia-Chen Lin
HARFE / HARPS Isabelle Müller
FLÖTE / FLUTES Veronika Blachuta
OBOE / OBOES Frauke Tautorus
KLARINETTE / CLARINET Julia Graebe
FAGOTT / BASSOON Joanna Gancarz
HORN / HORN László Gál
TROMPETE / TRUMPET Javier Sala Pla
POSAUNEN / TROMBONES Rúben Filipe Rodrigues Tomé
TUBA / TUBE Ulrich Feichtner
SCHLAGZEUG / PERCUSSION Moisés Santos Bueno

Die Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin wird gefördert
 durch die Britta Lohan Gedächtnisstiftung.

IMPRESSUM / IMPRINT

HERAUSGEBER / PUBLISHED BY Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT / GENERAL MANAGER Jürgen Flimm
KO-INTENDANT / CO-GENERAL MANAGER Matthias Schulz
 (General manager starts from April 2018)
GENERALMUSIKDIREKTOR / GENERAL MUSIC DIRECTOR
 Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR / MANAGEMENT DIRECTOR
 Ronny Unganz

REDAKTION / EDITED BY Dr. Detlef Giese
 Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden
 Die Essays von Demet Yildiz und Detlef Giese sind Originalbeiträge
 für dieses Programmheft.
 The essays by Demet Yildiz and Detlef Giese are original contributions
 for this program book.

ENGLISH TRANSLATION BY Brian Currid
GRAPHISCHE GESTALTUNG / GRAPHIC DESIGN
 Herburg Weiland, München
LAYOUT Dieter Thomas
HERSTELLUNG / PRODUCTION Druckerei Conrad, Berlin
FOTOS / PHOTO CREDITS Holger Kettner (Daniel Barenboim),
 Adriano Heitman (Martha Argerich), Harald Hoffmann (Anna Prohaska),
 Simon Fowler (Marianne Crebassa), Achim Graf (Anna Lapkovskaja),
 Mathias Bothor (Maria Furtwängler), Thomas Bartilla (Staatskapelle Berlin)

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**