

**STAATSKAPELLE
BERLIN
1570**

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

**KONZERT IM
PIERRE BOULEZ
SAAL
II**

**ANDRÁS
SCHIFF**

DIRIGENT / KLAVIER

STAATSKAPELLE BERLIN

Johann Sebastian Bach

BRANDENBURGISCHE KONZERTE BWV 1046-1051

Fr 22. April 2022 10.00

(Werkstattkonzert für Familien)

Fr 22. April 2022 19.30

Sa 23. April 2022 19.00

PIERRE BOULEZ SAAL

PROGRAMM

Johann Sebastian Bach (1685–1750) BRANDENBURGISCHES KONZERT NR. 1

F-DUR BWV 1046

I. [ohne Satzbezeichnung]

II. Adagio

III. Allegro

IV. Menuet – Trio I – Polonaise – Trio II

Solist:innen HORN Hanno Westphal, Markus Bruggaier

OBOE Cristina Gómez Godoy,

Charlotte Müseler, Florian Hanspach-Torkildsen

FAGOTT Matthias Baier

VIOLINE Lothar Strauß

BRANDENBURGISCHES KONZERT NR. 2

F-DUR BWV 1047

I. [ohne Satzbezeichnung]

II. Andante

III. Allegro assai

Solist:innen TROMPETE Christian Batzdorf

FLÖTE Claudia Stein

OBOE Cristina Gómez Godoy

VIOLINE Lothar Strauß

BRANDENBURGISCHES KONZERT NR. 3

G-DUR BWV 1048

I. [ohne Satzbezeichnung]

II. Adagio

III. Allegro

**BRANDENBURGISCHES KONZERT NR. 4
G-DUR BWV 1049**

I. Allegro

II. Andante

III. Presto

Solist:innen FLÖTE Claudia Stein,
Simone Bodoky-van der Velde
VIOLINE Lothar Strauß

**BRANDENBURGISCHES KONZERT NR. 5
D-DUR BWV 1050**

I. Allegro

II. Affettuoso

III. Allegro

Solist:innen FLÖTE Claudia Stein
VIOLINE Lothar Strauß
KLAVIER Andrés Schiff

**BRANDENBURGISCHES KONZERT NR. 6
B-DUR BWV 1051**

I. [ohne Satzbezeichnung]

II. Adagio ma non tanto

III. Allegro

Solist:innen VIOLA Felix Schwartz, Yulia Deyneka
VIOLA DA GAMBA Otto Tolonen,
Lea Rahel Bader**
VIOLONCELLO Andreas Greger
KONTRABASS Christoph Anacker

**Das Konzert wird ohne Pause gespielt,
nach dem Konzert Nr. 4 erfolgt eine kurze Zäsur.**

**Veranstaltungen der Staatsoper Unter den Linden
in Zusammenarbeit mit dem Pierre Boulez Saal**

»
DA ICH VOR EINIGEN JAHREN
DAS GLÜCK HATTE, MICH VOR
EURER KÖNIGLICHEN HOHEIT
AUF IHREN BEFEHL HIN
HÖREN ZU LASSEN,
UND DA ICH DABEI BEMERKTE,
DASS SIE EINIGEN GEFALLEN AN DEN
KLEINEN GABEN FAND, DIE MIR
DER HIMMEL FÜR DIE MUSIK
VERLIEHEN HAT, UND DA BEIM
VERABSCHIEDEN MICH EURE
KÖNIGLICHE HOHEIT MIT DEM
AUFTRAG ZU BEEHREN BELIEBTE,
IHR EINIGE STÜCKE MEINER
KOMPOSITION ZU ÜBERSENDEN:
SO HABE ICH DENN GEMÄSS IHREM
ALLERGNÄDIGSTEN AUFTRAG
MIR DIE FREIHEIT GENOMMEN,
EURER KÖNIGLICHEN HOHEIT
MEINE ERGEBENSTEN AUFWARTUNGEN
MIT DEN VORLIEGENDEN KONZERTEN
ZU MACHEN, DIE ICH FÜR MEHRERE
INSTRUMENTE EINGERICHTET HABE.

«

Johann Sebastian Bach in seiner Widmung der »Six Concerts avec plusieurs instruments«
an Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg, 24. März 1721

FÜLLE UND VIELFALT DER MUSIK UND DES MUSIZIERENS

TEXT VON Detlef Giese

Aus dem Jahre 1721 datiert ein kalligraphisch besonders schönes Manuskript Johann Sebastian Bachs: Der Köthener Hofkapellmeister und spätere Thomaskantor zu Leipzig hatte eine Sammlung von »Six Concerts avec plusieurs instruments« (also von sechs Konzerten für verschiedene Instrumente) zusammengestellt und mit einer auf Französisch abgefassten Widmung versehen lassen. Adressat dieser so sorgfältig ausgeschrieben Partituren war der Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg (1677–1734), das Oberhaupt einer Nebenlinie des Hauses Hohenzollern. Der in Berlin geborene und dort residierende Markgraf, der auch den Titel eines »Prinz von Preußen« besaß, war ein Onkel des ab 1713 regierenden Preußenkönigs Friedrich Wilhelm I. Dieser hatte nach seiner Thronbesteigung die immerhin schon seit dem 16. Jahrhundert bestehende Hofkapelle bis auf wenige verbleibende Militärmusiker aufgelöst, um weitere Mittel für den Staat (und insbesondere für seine Armee) zur Verfügung zu haben – den Beinamen »Soldatenkönig«, der für Friedrich Wilhelm I. gebräuchlich wurde, erhielt er nicht von ungefähr. Gleichwohl erlaubte er es seinen Verwandten, sofern sie denn der Musik zugetan waren, eigene Ensembles zu unterhalten: So war es auch Christian Ludwig, der als verdienstvoller preussischer Offizier das Wohlwollen des Monarchen besaß, möglich, eine kleine Kapelle im Berliner Stadtschloss beizubehalten, mit der er sich um eine qualitativ hochstehende Musikpflege an der

Spree bemühte, ohne jedoch an ihre vormaligen Glanzzeiten anknüpfen zu können.

Mit Bach ist der Markgraf offenbar 1719 bekannt geworden, als der Komponist und Kapellmeister im Auftrag seines Köthener Dienstherrn ein Cembalo aus der Berliner Werkstatt von Michael Mietke, seines Zeichens preußischer Hoflieferant, erwarb. Für den stolzen Preis von 100 Talern wurde dieses erstklassige Instrument in das anhaltinische Residenzstädtchen geschafft – für Bach bedeutete dieser Aufenthalt eine gute Gelegenheit, in der preußischen Metropole wertvolle Kontakte zu knüpfen. Unklar bleiben jedoch die Gründe, warum er zwei Jahre später die prächtige Reinschrift seiner »Six Concerts avec plusieurs instruments« gerade Christian Ludwig widmete, obwohl er doch bei dem – ebenfalls sehr musikinteressierten – Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen im Dienst stand. War diese Zueignung etwa als Bewerbung für einen Posten in Berlin zu verstehen? Wollte Bach womöglich in Preußen Fuß fassen, um der Provinz, die ihn auf kurz oder lang einengen musste, zu entfliehen? Es bleibt Spekulation, welche Motivation nun wirklich hinter seiner Widmung an den Markgrafen stand.

Tatsache ist jedoch, dass die besagten »Six Concerts avec plusieurs instruments« eine Zusammenstellung von Bachs künstlerisch wohl ambitioniertesten Instrumentalwerken darstellt. Wann sie im Einzelnen entstanden sind, lässt sich kaum mit Sicherheit sagen. Es ist davon auszugehen, dass die Christian Ludwig überreichten Partituren am Ende eines länger andauernden Prozesses gestanden haben. Zu mehreren Konzerten sind Fassungen überliefert, die deutlich früher als 1721 zu datieren sind und entweder aus den ersten Köthener Jahren (1717 hatte er dort sein Kapellmeisteramt angetreten) oder aus der davor liegenden Zeit als Hoforganist und Konzertmeister in Weimar stammen. Auf Grundlage dieser Vorarbeiten scheint Bach gleichsam systematisch und mit größtmöglicher Sorgfalt die Konzerte ausgestaltet und zu

einer sechs Werke umfassenden exemplarischen Sammlung kompiliert zu haben, mit der er sein exorbitantes kompositorisches Vermögen ein weiteres Mal unter Beweis stellen wollte. Damit gehört das Konvolut in die Reihe jener hochbedeutsamen »Demonstrationswerke«, die Bach in Köthen komponierte bzw. in eine endgültige Form brachte: Der erste Teil des aus je 24 Präludien und Fugen bestehenden »Wohltemperierten Claviers« zählt ebenso dazu wie die gleichfalls für Cembalo geschriebenen zwei- und dreistimmigen Inventionen und Sinfonien, das »Orgelbüchlein« mit seinen kunstvoll gearbeiteten Choralvorspielen oder die jeweils sechs Solostücke für Violine und Violoncello, in Gestalt verschiedener Sonaten, Partiten und Suiten.

Die Verhältnisse in Köthen erlaubten es Bach, nicht nur auf dem Gebiet der Clavier- und Kammermusik aktiv zu werden, sondern auch für größer besetzte Ensembles zu komponieren. Da an dem calvinistisch geprägten Hof kein (bzw. kein größerer) Bedarf an geistlicher Vokalmusik bestand, waren ausreichend Freiräume für die Entfaltung anderer Genres vorhanden, nicht zuletzt auch für eine »Orchestermusik« im engeren Sinne. Mit den Mitgliedern der zwar nicht sonderlich großen, aber durchaus leistungsfähigen Hofkapelle konnte er sie regelmäßig pflegen – es gehörte sogar zu seinen primären Aufgaben als fürstlicher Kapellmeister, sich um eine möglichst glanzvolle Instrumentalmusik zu bemühen.

Die Köthener Hofkapelle bestand seinerzeit aus 16 Musikern, fast ausschließlich Instrumentalisten. Nicht wenige von ihnen hatten zuvor in Berlin gewirkt, in der Kapelle Friedrichs I., dem weit kunstsinnigeren Vater des nunmehr herrschenden »Soldatenkönigs«. Dass ein Großteil dieser Spieler überdurchschnittlich versiert war, kann angenommen werden – nicht wenige trugen aus der Berliner Zeit den Titel »Cammer-Musicus« und zeigten sich entsprechend daran interessiert, auf hohem Niveau zu musizieren. Für nahezu jedes Instrument war ein qualifizierter Musiker vor

Ort, was es Bach ermöglichte, ihnen anspruchsvolle solistische Aufgaben zu übertragen. Und wenn man einen Blick auf die in der Tat zuweilen halbrecherischen Partien der Violine, der Oboe, der Trompete oder der Flöten wirft, die in die »Six Concerts avec plusieurs instruments« einkomponiert sind, so wird man zahlreiche Herausforderungen finden. Sogar in Leipzig, als Bach auf teilweise hervorragend ausgebildete Musiker zurückgreifen konnte – man denke nur an die heiklen Trompetenstimmen in vielen seiner Kantaten, die von außerordentlich fähigen Stadtpfeifern ausgeführt wurden –, ist Bach nicht über die spieltechnischen Schwierigkeiten, mitunter gar Vertracktheiten hinausgegangen, die in seiner Konzertsammlung von 1721 Eingang gefunden hatten. Gleichwohl sollte er als Thomaskantor an so manche Aktivitäten aus der Köthener Zeit anknüpfen, namentlich ab den späten 1720er Jahren, als er durch die ihm übertragene Leitung des Collegium musicum Gelegenheit erhielt, größer besetzte Instrumentalwerke in der Öffentlichkeit zu präsentieren. Neben neu komponierten Stücken, u. a. den Orchestersuiten, griff er dabei auch auf vorhandenes, ihm gehörendes Material zurück: So ist sehr wahrscheinlich, dass bei den regelmäßigen Darbietungen im Zimmermannschen Caféhaus und -garten auch das eine oder andere in Köthen bzw. Weimar entstandene Werk erklingen sein dürfte.

Bachs Konzertschaffen, zu dem außer den »Six Concerts avec plusieurs instruments« – den später sogenannten »Brandenburgischen Konzerten« – zwei Violinkonzerte, eine Reihe von Cembalokonzerten (allesamt offenbar Transkriptionen von Konzerten für andere Instrumente) sowie mehrere Kompositionen für zwei bis vier Soloinstrumente gehören, ist zweifellos von italienischen Vorbildern inspiriert worden. In erster Linie ist dabei an den Venezianer Antonio Vivaldi (1678–1741) zu denken, der mit seinen Veröffentlichungen, vor allem mit den weit verbreiteten Sammlungen »L'estro armonico« (Die harmonische Eingebung) op. 3 von 1711 und

»La stravaganza« (Die Extravaganz) op. 4 von 1716, neue Maßstäbe setzte und europaweit eine regelrechte »Konzertmode« auslöste. Sowohl Concerti grossi, wie sie der um eine Generation ältere Arcangelo Corelli komponiert hatte, waren in diesen Publikationen enthalten, aber auch innovative Formen von Solo- und Duokonzerten.

Zahlreiche Komponisten, diesseits wie jenseits der Alpen, haben sich von diesen Stücken, die in zahlreichen Drucken kursierten, anregen lassen, nicht zuletzt auch Johann Sebastian Bach. Auch wenn Vivaldi beileibe nicht der einzige Bezugspunkt war – auch andere Protagonisten des Instrumentalkonzerts wie Giuseppe Torelli oder Tomaso Albinoni (und durchaus auch Georg Philipp Telemann) boten Orientierung –, so hat Bach seinen direkten Zeitgenossen doch überaus geschätzt: Einem Zeugnis seines ersten Biographen Nikolaus Forkel zufolge hat Bach die ihm zugänglichen Violinkonzerte Vivaldis ausgiebig studiert und war dabei auf den »glücklichen Einfall« gekommen, »sie sämtlich für sein Clavier einzurichten«. Immerhin zehn Konzerte, sechs davon aus »L'estro armonico«, hat Bach denn auch mit der ihm eigenen Originalität und Raffinesse umgearbeitet.

Auch in den »Six Concerts avec plusieurs instruments« haben sich italienische Einflüsse ganz gewiss niedergeschlagen, wenngleich sie von bloßen Form- und Stilkopien weit entfernt sind. Bemerkenswert ist, dass Bach mit den Modellen, wie sie ihm durch die Werke Vivaldis und anderer Komponisten geläufig waren, produktiv umging. Flexibilität zeichnet seinen Zugriff aus, im Sinne von Anknüpfung und Weiterentwicklung. Innovative Ideen verwirklichte er ebenso wie eine hochgradig differenzierte Ausgestaltung bewährter formaler Muster. Bachs Konzerte sind kühne Experimente, suchen aber auch immer wieder Absicherung in der Tradition, sie zeugen gleichermaßen von einer schier unbändigen kompositorischen Erfindungsgabe wie von einer souveränen Beherrschung des Handwerks.

Fülle und Vielfalt waren hierbei die Leitlinien. Das schon durch den Titel dokumentierte Bestreben, verschiedene Instrumente in seine Konzerte zu integrieren, brachte Bach dazu, einen besonderen klanglichen Reichtum von vornherein einzukalkulieren. Seine Sammlung sollte ein herausragendes Beispiel für einen Strauß von »Ensemblekonzerten« bieten, bei denen der überwiegende Teil des in einer mittelgroßen Hofkapelle des frühen 18. Jahrhunderts zur Verfügung stehenden Instrumentariums zum Einsatz kam. Ein wesentliches Ziel könnte darin bestanden haben, ein Repertoire zu schaffen, das eine größtmögliche Anzahl von Formen und Farben enthielt und darüber hinaus mit neuartigen Klangkombinationen überraschte.

Auffällig ist, dass alle drei Instrumentenfamilien – Holzbläser, Blechbläser und Streicher – in den sechs Konzerten zu ihrem Recht kommen, darüber hinaus ist das Cembalo (bzw. allgemeiner das »Clavier«) noch mit einer Sonderrolle bedacht worden. Solistisch sind nicht weniger als ein Dutzend verschiedener Instrumente verlangt: Blockflöte, Traversflöte, Oboe, Fagott, Trompete, Horn, Violine piccolo, Violine, Viola, Viola da gamba, Violoncello sowie Cembalo, entweder einzeln oder in Zweier- bzw. Dreiergruppen. Lediglich die Kontrabässe tauchen nur in den Tutti-Abschnitten auf; auf die Posaunen verzichtete Bach indes ebenso wie auf das Schlagwerk. Als Intention wird jedoch spürbar, dass er, ähnlich den Registern einer Orgel, eine möglichst breite Palette an Klängen zur Erscheinung bringen wollte, die einander abwechseln und in immer neuen Zusammenstellungen reizvoll für Ohr und Auge sind.

Das grundlegende Prinzip, pro Konzert mit mehreren Instrumenten zu arbeiten, wird nicht angetastet, verwirklicht sich aber in verschiedenen Spielarten. Zwei Konzerte, die Nr. 3 und die Nr. 6, verfügen über ein vergleichsweise homogenes Ensemble: Während im dritten Konzert ein ganz und gar »moderner« Streicherapparat aus Violinen, Violen,

Violoncelli und Kontrabass zu finden ist, sieht Bach für das sechste Konzert eine Kombination von je zwei Violen und Gamben vor, denen solistische Aufgaben zugedacht sind. Hierbei fällt auf, dass die beiden Instrumentenpaare im Blick auf ihren spieltechnischen Anspruch durchaus unterschiedlich gehandhabt sind: Während die Violen eine Vielzahl von Läufen und Dreiklangsbrechungen, auch in raschem Tempo, auszuführen haben, sind die Parts der Gamben, die zu dieser Zeit bereits vielfach aus den Kapellen verdrängt worden waren, deutlich einfacher gehalten. Es liegt nahe, dass Bach dabei den Köthener Fürsten Leopold im Blick hatte, er selbst die Gambe spielte, wenn naturgemäß auch nicht auf demselben Niveau wie die »Cammer-Virtuosen« aus seiner Hofkapelle. Um seinen Dienstherrn in das Spiel einzubeziehen, ihn aber nicht zu überfordern, mag Bach auf den Gedanken gekommen sein, die Gambenstimmen entsprechend weniger kompliziert auszugestalten.

Ähnlich groß besetzt wie das Konzert Nr. 3, das als einziges Stück allein aus zwei schnellen Sätzen mit einer kurzen Adagio-Überleitung besteht, ist die Nr. 1: Dieses Konzert wartet mit einer gemischten, geradezu bunten Besetzung auf, wobei der Klang der beiden Hörner (die oftmals signalhafte Motive zu spielen haben) mit den Farben der Holzbläser (einer Gruppe von drei Oboen und Fagott), der solistisch eingesetzten Violine piccolo sowie den übrigen Streichern ein kontrastreiches Miteinander bildet.

Das zweite Konzert lebt ein weiteres Mal von der Vielfalt der Timbres: Bach schreibt hier vier Soloinstrumente vor, die über je eigene Spieltechniken und Klangeigenschaften verfügen. Die Trompete sorgt in den Außensätzen für strahlenden Glanz, muss sich aber auch in den Verbund organisch einordnen und mit so unterschiedlichen Instrumenten wie der Blockflöte, der Oboe und der Violine zusammenwirken – ein wirklich außergewöhnliches Ensemble, das in Bachs Schaffen singulär geblieben ist.

Ein Blockflötenpaar plus Violine bildet die Solistengruppe im vierten Konzert, das zwischen pastoralem Gestus und virtuosem Überschwang changiert. Verschiedenste Satztechniken sind hier integriert, von einem die einzelnen Instrumente wirkungsvoll in Szene setzenden »Konzertieren« nach dem Vorbild Vivaldis bis hin zu einer entwickelten Polyphonie, wie man sie aus späteren Werken Bachs kennt.

Am weitesten in die Zukunft weist jedoch das spielfreudige Konzert Nr. 5, das einzige, in dem ein Tasteninstrument zu solistischen Ehren gelangt. Statt der traditionellen Blockflöten ist hier die moderne Traversflöte eingesetzt, dazu die Violine und das Tasteninstrument. Dessen konzertierender Part mündet am Ende des ersten Satzes in eine große, 64 Takte umfassende Solo-Kadenz, die erstaunliche harmonische Kühnheiten enthält. Zuweilen drängt sich der Eindruck auf, einen Vorläufer jener Kadenz vor sich zu haben, die Jahrzehnte später Mozart und Beethoven für ihre klassischen Klavierkonzerte schreiben sollten. Diese Passage wirkt so, als ob sich Bach selbst, der Virtuose auf dem Cembalo, mit seiner ganz persönlichen Signatur in dieses Konzert einkomponiert hat.

Zweifellos sind die »Six Concerts avec plusieurs instruments« von allerhöchstem künstlerischen Anspruchsdanken getragen. Sie bilden nicht nur einen Höhepunkt seiner Instrumentalmusik, sondern seines Œuvres überhaupt. Wohl nicht umsonst Bach die Mühe auf sich genommen, sie in einer bis in die letzten Details hinein ausgearbeiteten Reinschrift in die Welt zu bringen. Sein immenser kompositorischer Ehrgeiz konnte durch sie in geordnete Bahnen gelenkt werden, ohne seine gestalterische Phantasie einzuschnüren. Die Entscheidung für einen facettenreichen Klangapparat, für Fülle und Vielfalt, brachte eine Sammlung hervor, die sein Können höchst eindrucksvoll demonstriert. Die virtuose, höchste spielerische Fähigkeiten einfordernde Motorik der schnellen Sätze findet Ausgleich und Kontrast im geradezu

kammermusikalischen Duktus der langsamen Teile sowie in den eleganten Tanzsätzen. Kontrapunktische Passagen lassen wiederholt die Kompositionskunst der kommenden Leipziger Zeit aufscheinen, während die zahlreichen expressiven Kantilenen auf jene gesteigerte Ausdrucksintensität verweisen, die sich bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts nach und nach durchsetzen sollte.

Die »Brandenburgischen Konzerte« haben vergleichsweise früh, im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, den Weg in die bürgerlichen Konzertsäle gefunden. Verantwortlich dafür könnte nicht zuletzt die Überzeugung gewesen sein, dass sie einen gleichsam »sinfonischen« Bach repräsentierten, der von der Klangfarbenvielfalt des Orchesters ausging und deshalb auch für die modernen Ensembles geeignet war. Größere Besetzungen schienen somit zumindest nicht abwegig, da man kaum davon ausging, eine »verkappte Kammermusik« vor sich zu haben, sondern vielmehr Stücke, die für ein »Orchester« im eigentlichen Sinne gedacht waren. Und mit den speziellen aufführungspraktischen Problemen – etwa dem Einsatz von Sonderinstrumenten wie der Piccolo-Violine und den teils ungewöhnlichen spieltechnischen Anforderungen – ging man durchaus pragmatisch um.

Darbietungen fast aller sechs »Brandenburgischen Konzerte« hat etwa Carl Friedrich Zelter mit dem Orchester seiner Sing-Akademie zu Berlin in den Jahren 1807 bis 1816 vorgenommen, um die Mitte des Jahrhunderts erklangen sie dann mehrfach in den Leipziger Gewandhauskonzerten. Im Notendruck herausgegeben wurden Partitur und Stimmen bereits 1851/52, unter der redaktionellen Verantwortung des Berliner Musikbibliothekars Siegfried Dehn. Das ist insofern bemerkenswert, als dass erst deutlich später, 1869, der entsprechende Band der (Alten) Bach-Ausgabe erschien, die immerhin schon 1850 initiiert worden war. Nunmehr erhielten die Kompositionen, Bachs »Six Concerts avec plusieurs instruments«, auch ihren heute gebräuchlichen Titel: Im

1873 publizierten ersten Teil seiner großen Bach-Biographie nennt Philipp Spitta diese Werke in Anlehnung an den Widmungsträger Christian Ludwig explizit die »sechs brandenburgischen Concerte«. Diese sehr griffige Bezeichnung setzte sich rasch durch – in allen weiteren Ausgaben ist sie anzutreffen. Diverse Bearbeitungen wurden hergestellt, um die Werke, von deren hoher künstlerischer Qualität man überzeugt war, auch für das private Musizieren nutzen zu können. Darüber hinaus wurden ab dem späten 19. Jahrhundert immer wieder Editionen der Partitur und der Stimmen realisiert, sowohl für den praktischen Gebrauch als auch zu Studienzwecken: Bachs Konzerte wurden auf diese Weise zum Gemeingut und eine außergewöhnliche Popularität. Die Spezialensembles der »Alten Musik« haben sie beizeiten für sich entdeckt und mit originalen Instrumenten (bzw. deren Nachbauten) neu interpretiert. Aus dem Repertoire der großen Traditionsorchester sind die »Brandenburgischen Konzerte« gleichwohl nicht verschwunden – die heutige Gesamtauführung mit den Musikerinnen und Musikern der Staatskapelle Berlin mag Beweis dafür sein, sich auch auf mit einem für den klassisch-romantischen sowie modernen und zeitgenössischen Werkbestand hin ausgerichteten Instrumentarium diesen Werken zuzuwenden und ihnen eine höchst eindrucksvolle Klanggestalt und expressive Formung zu geben.

ANDRÁS SCHIFF

DIRIGENT UND KLAVIER

Sir András Schiff wurde 1953 in Budapest geboren. Den ersten Klavierunterricht erhielt er im Alter von fünf Jahren bei Elisabeth Vadász. Später setzte er sein Studium an der Franz-Liszt-Akademie in Budapest bei Pál Kadosa, György Kurtág und Ferenc Rados sowie bei George Malcolm in London fort.

Ein wichtiger Teil seiner Tätigkeit sind Klavierabende, im Besonderen die zyklischen Aufführungen der Klavierwerke von Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann und Bartók. Seit 2004 hat Sir András Schiff in mehr als 20 Städten den kompletten Zyklus sämtlicher Klaviersonaten von Beethoven in chronologischer Reihenfolge aufgeführt. Deren Live-Mitschnitte aus der Zürcher Tonhalle auf CD erhielten höchste Auszeichnungen. Für seine Einspielung »Geistervariationen« mit Werken von Robert Schumann erhielt Sir András Schiff den International Classical Music Award 2012 in der Kategorie »Solo Instrument – Recording of the Year«. Im Herbst 2017 erschien eine Duo-CD zusammen mit seiner Frau Yuuko Shiokawa (Violine) mit Werken von Bach, Busoni und Beethoven. Seine jüngste Aufnahme von 2019 ist Klaviersonaten und Impromptus von Franz Schubert gewidmet.

Sir András Schiff tritt mit den meisten international bedeutenden Orchestern und Dirigenten auf. Einen Schwerpunkt setzt er auf die Aufführung der Klavierkonzerte von Bach, Mozart und Beethoven unter eigener Leitung. 1999 gründete er sein eigenes Kammerorchester, die Cappella Andrea Barca,



mit der er, wie auch mit dem Chamber Orchestra of Europe, als Dirigent und Solist eng zusammenarbeitet.

Seit früher Jugendzeit ist Sir András Schiff ein leidenschaftlicher Kammermusiker. Von 1989 bis 1998 leitete er die Musiktage Mondsee. Gemeinsam mit Heinz Holliger hatte er von 1995 bis 2013 die Künstlerische Leitung der Ittinger Pfingstkonzerte inne. Seit 1998 findet im Teatro Olimpico in Vicenza unter der Leitung von Sir András Schiff die Konzertreihe Omaggio a Palladio statt.

Sir András Schiff wurde mit zahlreichen internationalen Preisen ausgezeichnet. Unter anderem ist er Ehrenmitglied des Beethoven-Hauses Bonn, Träger des Robert-Schumann-Preises der Stadt Zwickau und Gewinner der Goldenen Mozart-Medaille der Internationalen Stiftung Mozarteum. Zudem erhielt er den Orden pour le mérite für Wissenschaften und Künste sowie das Große Verdienstkreuz mit Stern der Bundesrepublik Deutschland.

2011 hat Sir András Schiff für Aufsehen gesorgt, als er öffentlich gegen die alarmierende politische Entwicklung in Ungarn Stellung bezog – mit der Konsequenz, in seiner Heimat keine Konzerte mehr zu geben.

2014 wurde er von Queen Elizabeth II. für seine Verdienste für die Musik in den Adelsstand erhoben. Im März 2017 erschien sein Buch »Musik kommt aus der Stille« mit Essays und Gesprächen mit Martin Meyer.

STAATSKAPELLE BERLIN

Mit ihrer 450-jährigen Tradition gehört die Staatskapelle Berlin zu den ältesten Orchestern der Welt. Von Kurfürst Joachim II. von Brandenburg als Hofkapelle gegründet und 1570 erstmals urkundlich erwähnt, war das Ensemble primär zum Hofdienst verpflichtet, weitete jedoch sukzessive seine Tätigkeit aus. Mit der Errichtung des Opernhauses Unter den Linden 1742 durch König Friedrich II. von Preußen fand das Orchester eine zentrale Wirkungsstätte, mit der es seither fest verbunden ist. Bedeutende Musikerpersönlichkeiten leiteten den Opernbetrieb sowie die seit 1842 regulär stattfindenden Konzertreihen des Orchesters: Herausragende Dirigenten wie Gaspare Spontini, Felix Mendelssohn Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, Otto Nicolai, Felix von Weingartner, Richard Strauss, Erich Kleiber, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Franz Konwitschny und Otmar Suitner prägten im Laufe der Geschichte die instrumentale und interpretatorische Kultur der ehemaligen Königlich Preußischen Hofkapelle und heutigen Staatskapelle Berlin. Seit 1992 steht Daniel Barenboim als Generalmusikdirektor an der Spitze des traditionsreichen Klangkörpers, im Jahre 2000 wurde er vom Orchester zum »Dirigenten auf Lebenszeit« gewählt. Zahlreiche Gastspiele in Europa, Israel, Japan und China haben die herausragende Stellung des Ensembles wiederholt unter Beweis gestellt. Die Darbietung sämtlicher Sinfonien und Klavierkonzerte von Beethoven in Wien, Paris, London, New York und Tokio sowie die Zyklen der Sinfonien von Schumann und Brahms, die Präsentation aller großen Bühnenwerke Richard Wagners anlässlich der Staatsopern-Festtage 2002 und die dreimalige Aufführung von Wagners »Ring des Nibelungen« in Japan gehörten hierbei zu den herausragenden

Ereignissen. Im Rahmen der Festtage 2007 folgte unter der Leitung von Daniel Barenboim und Pierre Boulez ein zehnteiliger Mahler-Zyklus in der Berliner Philharmonie, der auch im Wiener Musikverein sowie in der New Yorker Carnegie Hall zur Aufführung gelangte. Zu den Höhepunkten der letzten Jahre zählten ein neunteiliger Bruckner-Zyklus (Wien im Juni 2012 sowie 2016 und 2017 in der Suntory Hall Tokio, der Carnegie Hall New York und der Philharmonie de Paris), konzertante Aufführungen von Wagners »Ring des Nibelungen« bei den Londoner Proms 2013 sowie der Brahms-Zyklus und »Tristan und Isolde« im Juli 2018 in Buenos Aires. Zahlreiche CD- und DVD-Produktionen, gleichermaßen auf dem Gebiet der Oper wie dem der Sinfonik, dokumentieren die hohe künstlerische Qualität der Staatskapelle Berlin. Neben Aufnahmen der drei romantischen Opern Wagners, von Beethovens »Fidelio«, Strauss' »Elektra« und Bergs »Wozzeck« erschienen Einspielungen sämtlicher Sinfonien von Beethoven, Schumann und Bruckner unter der Leitung von Daniel Barenboim, darüber hinaus Aufnahmen der Klavierkonzerte von Chopin, Liszt und Brahms sowie großer sinfonischer Werke von Strauss und Elgar. Auf DVD ist die Staatskapelle Berlin u. a. mit Aufnahmen von Beethovens Klavierkonzerten, Bruckners Sinfonien Nr. 4 bis 9, Wagners »Tannhäuser« und »Parsifal«, Verdis »Il trovatore«, Rimsky-Korsakows »Die Zarenbraut« und Bergs »Lulu« präsent.

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



Tick

SAISON 2022/23

ets

Der Vorverkauf
beginnt

ab 12. April 2022 Vorverkauf für die RING-Zyklen & FESTTAGE 2023
vorgezogener Vorverkauf am 9. April 2022

ab 23. April 2022 Vorverkauf für Abonnements 2022/23

ab 14. Mai 2022 Vorverkauf für die Saison 2022/23
vorgezogener Vorverkauf am 7. Mai 2022

Änderungen vorbehalten

Buchen Sie Ihre Tickets über unseren Kartenservice:

E-MAIL tickets@staatsoper-berlin.de

T +49 (0) 30 - 20 35 45 55 F +49 (0) 30 - 20 35 44 83

oder ONLINE [staatsoper-berlin.de](https://www.staatsoper-berlin.de)

STAATSKAPELLE BERLIN

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
EHRENDIRIGENTEN Otmar Suitner †, Pierre Boulez †, Zubin Mehta
PERSÖNLICHE REFERENTIN DES GMD Antje Werkmeister
ORCHESTERDIREKTORIN Annetrin Fojuth
ORCHESTERMANAGERIN Elisabeth Roeder von Diersburg
ORCHESTERBÜRO Amra Kötschau-Krilic, Sören Schilpp
ORCHESTERAKADEMIE Andrea Bautista Pamplona
ORCHESTERINSPEKTOR Uwe Timptner
ORCHESTERWARTE Dietmar Höft, Nicolas van Heems,
Martin Szymanski, Michael Knorpp**
ORCHESTERVORSTAND Isa von Wedemeyer (Vorsitz),
Christiane Hupka, Christoph Anacker, Kaspar Loyal, Volker Sprenger
DRAMATURG Detlef Giese
EHRENMITGLIEDER Lothar Friedrich, Thomas Küchler,
Victor Bruns †, Gyula Dalló †, Bernhard Günther †, Wilhelm Martens †,
Ernst Hermann Meyer †, Egon Morbitzer †, Hans Reinicke †, Otmar Suitner †,
Ernst Trompler †, Richard von Weizsäcker †

1. VIOLINE Lothar Strauß, Tobias Sturm, Andreas Jentzsch,
Serge Verheylewegen, Martha Cohen, Sewon Cho**
2. VIOLINE Knut Zimmermann, Sascha Riedel, Franziska Dykta,
Barbara Glücksmann, Philipp Schell, Ildana Belgibayeva**
BRATSCHEN Felix Schwartz, Holger Espig, Volker Sprenger, Bella Chich*
VIOLONCELLO Andreas Greger, Claire Henkel, Dorothee Gurski
KONTRABÄSSE Christoph Anacker, Mathias Winkler
FLÖTE Claudia Stein, Simone Bodoky-van der Velde
OBOE Cristina Gómez, Charlotte Müseler, Florian Hanspach-Torkildsen
FAGOTT Mathias Baier
HORN Hanno Westphal, Markus Bruggaier
TROMPETE Christian Batzdorf
GAMBE Otto Tolonen, Lea Rahel Bader**
CEMBALO Tim Ribchester**

* Mitglied der Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin
** Gast

IMPRESSUM

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT Matthias Schulz
GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDE RINREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Roman Reeger / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden
Der Einführungstext von Detlef Giese ist ein überarbeiteter Beitrag
für ein Konzert der Staatskapelle Berlin vom Januar 2013.

FOTOS Nicolas Brodard (András Schiff), Peter Adamik (Staatskapelle Berlin)

GESTALTUNG Herburg Weiland, München

LAYOUT Dieter Thomas

DRUCK Druckhaus Sportflieger, Berlin



CULTUR The
Found
ation.

**FREUNDE
& FÖRDERER**
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**