

STAATSKAPELLE BERLIN 1570

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

ABONNEMENT- KONZERT III

DANIEL
BARENBOIM

DIRIGENT

ELZA
VAN DEN HEEVER

SOPRAN

ANNA
KISSJUDIT

MEZZOSOPRAN

SIYABONGA
MAQUNGO

TENOR

JAN
MARTINÍK

BASS

STAATSOPERNCHOR

EINSTUDIERUNG Martin Wright

STAATSKAPELLE BERLIN

Mo 13. Dezember 2021 19.30

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

(Festkonzert zur Feier des 200-jährigen Jubiläums des Staatsopernchores)

Di 14. Dezember 2021 20.00

PHILHARMONIE

PROGRAMM

Joseph Haydn (1732–1809) **SINFONIE NR. 104 D-DUR HOB.I:104**
»LONDON«
I. Adagio – Allegro
II. Andante
III. Menuet. Allegro – Trio
IV. Finale. Spiritoso

Luca Francesconi (*1956) »DENTRO NON HA TEMPO«
Luciana Abbado Pestalozza in memoriam
per grande orchestra

PAUSE

Franz Schubert (1797–1828) »GESANG DER GEISTER ÜBER DEN
WASSERN« D 714
für achtstimmigen Männerchor und Streicher

GRUSSWORT*

Matthias Schulz, Intendant der Staatsoper Unter den Linden

**FESTREDE ZUM 200. JAHRESTAG
DES STAATSOPERNCHORES***

Kammersängerin Waltraud Meier

Ehrenmitglied der Staatsoper Unter den Linden

Anton Bruckner (1824–1896) »TE DEUM« WAB 45
für Solist:innen, Chor, Orgel und Orchester
I. Te Deum. Allegro moderato
II. Te ergo. Moderato
III. Aeterna fac. Allegro moderato. Feierlich, mit Kraft
IV. Salvum fac. Moderato
V. In te, Domine, speravi. Mäßig bewegt

* nur beim Festkonzert am 13. Dezember 2021 in der Staatsoper



200 JAHRE STAATSOPERNCHOR

EIN GLÜCKWUNSCH ZUM GEBURTSTAG

Zwei Jahrhunderte besteht nun schon unser Staatsopernchor. Eine wechselvolle Geschichte hat er erlebt, über all die Zeiten hinweg, die für Berlin und das Opernhaus Unter den Linden so viele Umbrüche und Entwicklungsschübe gebracht haben. 1821 wurde das Ensemble ins Leben gerufen, im Umkreis von zwei berühmt gewordenen Berliner Uraufführungen, von Gaspare Spontinis »Olimpia« und Carl Maria von Webers »Freischütz«. 26 Damen, 27 Herren sowie drei administrativ tätige Präfekten wurden fest engagiert, um fortan den Chor der Hofoper zu bilden. Sie ersetzen die vormals beschäftigten Schüler und Laiensänger:innen, die zuvor bei Opernaufführungen auf der Bühne gestanden hatten. Ein deutlicher Schritt war dies in Richtung zu mehr künstlerischer Qualität – und notwendig war er ohnehin, da die besagten Werke hohe Ansprüche an den Chor stellten. Diese Anforderungen sollten in der Folgezeit beständig wachsen, etwa mit den Opern Meyerbeers, Wagners und Verdis, die im fortschreitenden 19. Jahrhundert an der Berliner Hofoper nach und nach Fuß fassten. Sie wurden fest im Repertoire verankert und boten dem Chor große Aufgaben, sein Können unter Beweis zu stellen. Im Zuge der Entwicklung einer »Neuen Musik« im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts ergaben sich wiederum

andere Herausforderungen – gerade in den so wagemutigen »Zwanzigern« hatte sich der Chor mit neuen Klängen vertraut zu machen. In diesem Zeithorizont, als Resultat der Revolution von 1918/19, erfolgte auch die Umwandlung des Hofopern- in den Staatsopernchor, in den Strukturen, wie wir ihn heute kennen.

Seit zwei Jahrhunderten ist der Chor unseres Hauses eine seiner wesentlichen Säulen. Bei der Mehrzahl der Aufführungen stehen die Sänger:innen des Ensembles auf der Bühne und sind dort musikalisch wie szenisch präsent. Die Spannbreite der Werke, die sie singen, reicht hinsichtlich ihrer Entstehungszeit vom Barock bis zur Gegenwart. In sämtlichen Stilen der Operngeschichte ist der Staatsopernchor mittlerweile zu Hause, in einer ganzen Reihe von Sprachen ohnehin. Mozart, Verdi, Wagner, Puccini und Strauss gehören ebenso selbstverständlich zum Repertoire wie Purcell, Rameau und Gluck oder Janáček, Berg und Widmann. Nicht zu vergessen ist dabei auch der reichhaltige Bestand an chorsinfonischen Werken, die der Staatsopernchor einstudiert und zur Aufführung gebracht hat, ob es nun die bekannten Requiem-Kompositionen von Mozart, Brahms und Verdi waren oder große Oratorien wie Haydns »Die Schöpfung«, Elgars »The Dream of Gerontius«, Debussys »Le Martyre de Saint-Sébastien« oder Britten »War Requiem«, um nur einige Projekte der vergangenen Jahre zu nennen.

Der Staatsopernchor kann heute, 200 Jahre nach seiner Gründung, auf eine bewegte Vergangenheit zurückblicken, die sich nicht zuletzt auch in einer Vielzahl von Ton- und Bildaufnahmen niedergeschlagen hat. Vor allem aber wollen wir heute, zum Festkonzert anlässlich dieses besonderen Jubiläums mit Chorwerken von Schubert und Bruckner, in die Zukunft schauen – auf dass die massiven Einschränkungen, die sich im Zuge der Corona-Pandemie gerade auch die künstlerische Arbeit des Staatsopernchores ausgewirkt haben, möglichst bald überwunden werden kön-

nen. Viele neue schöne und lohnende Vorhaben stehen an, in Oper wie Konzert, dazu brauchen wir den Staatsopernchor mit all seinen Kompetenzen und seiner Leidenschaft für die Musik und das Theater.

Allen Sänger:innen und dem gesamten Team um Chordirektor Martin Wright danken wir für ihre so schätzenswerte Arbeit und ihr enormes Engagement. Und dem Staatsopernchor insgesamt möchten wir sehr herzlich zum 200. Geburtstag gratulieren!

Matthias Schulz, Intendant
Daniel Barenboim, Generalmusikdirektor

Das Konzert am 13. Dezember 2021 in der Staatsoper Unter den Linden wird von rbbKultur aufgezeichnet und live ausgestrahlt.

»
DEN 4^{TEN} MAY 1795 GAB ICH
MEIN BENEFIZ-KONZERT
IM HAYMARKET-THEATER.
DER SAAL WAR
VOLL AUSERLESENER
GESELLSCHAFT. [...]]
DIE GANZE GESELLSCHAFT
WAR ÄUSSERST VERGNÜGT
UND AUCH ICH.
ICH MACHTE DIESEN ABEND
VIER TAUSEND GULDEN.
SO ETWAS KANN MAN
NUR IN ENGLAND MACHEN.

«

aus dem Notizbuch
Joseph Haydns, 1795

ZWEI ORCHESTERWERKE: HAYDN UND FRANCESCONI

TEXT VON Detlef Giese

Mit Recht gilt JOSEPH HAYDN als der Komponist, der die klassische Sinfonik im eigentlichen Sinne begründet und nachhaltig befestigt hat. Schon die schiere Quantität seines Schaffens ist beeindruckend: Über einen Zeitraum von gut drei Jahrzehnten, von den frühen 1760er bis zu den mittleren 1790er Jahren schrieb er mehr als 100 Sinfonien – nicht wenige von ihnen besitzen den Status von Schlüsselwerken für das Genre wie für das Repertoire. Mit Fleiß und Beharrlichkeit hatte sich Haydn nach einem nicht leichten Beginn seiner Laufbahn schrittweise hochgearbeitet, um am Ende seines Lebens als bedeutendster Komponist seiner Zeit gefeiert zu werden. Dabei wurde es ihm erst im fortgeschrittenen Alter möglich, in den großen Musikzentren Europas aufzutreten, zumindest in unmittelbarer Präsenz. Die weitaus meiste Zeit seiner Karriere verbrachte er in provinzieller Abgeschiedenheit als Kapellmeister der Fürsten Esterházy – insgesamt vier Dienstherrn war er verpflichtet, darunter mit Nikolaus I. zwischen 1762 und 1790 glücklicherweise einem musikalisch überaus interessierten und kenntnisreichen Hochadligen –, im burgenländischen Eisenstadt bzw. im ungarischen Esterháza westlich bzw. südlich des Neusiedler Sees. Haydn hat diese Existenz offenbar nicht als Nachteil empfunden, da er in dieser Konstellation, ganz auf sich und seine Kreativität

gestellt, »original« werden musste, ohne allzu vielen äußeren Einflüssen ausgesetzt zu sein. Und trotzdem drang sein Ruf nach Wien, Paris und London, wo seine Werke, vor allem seine Sinfonien, oft gespielt wurden und große Resonanz fanden.

Waren die sechs in den 1780er Jahren entstandenen »Pariser Sinfonien« schon dazu angetan, Haydn als einen europaweit interessantesten und versiertesten Komponisten zu begreifen, so glichen die Reaktionen auf das runde Dutzend der »Londoner Sinfonien« einem wahren Triumphzug. Vorangegangen war das – durchaus überraschende – persönliche Erscheinen Haydns in der britischen Metropole, in der das öffentliche Konzertwesen blühte. Mehrere Veranstalter konkurrierten miteinander, brachten durch dieses wechselseitige Anspornen aber auch qualitativ hochwertige »Events« zustande. Dem aus Beethovens Geburtsstadt Bonn stammenden Konzertmeister und Konzertunternehmer Johann Peter Salomon war es gelungen, den mittlerweile 58-jährigen Haydn nach England zu locken, nicht zuletzt auch durch die Versprechen, künstlerischen Erfolg wie materiellen Gewinn zu erlangen. Er sollte Recht behalten – Haydn wurde die höchste Anerkennung zuteil, die einem Künstler möglich war (u. a. erhielt er auch die Ehrendoktorwürde der Universität Oxford), und auch die Honorare für seine Kompositionen wie für sein Dirigieren übertrafen alles, was er bislang gekannt hatte, und zwar allzu deutlich. Haydn stieg zu einer Person des öffentlichen Lebens auf, mit Einladungen bis in die höchsten Gesellschaftskreise hinein, und wurde als »Shakespeare der Musik« gefeiert.

Zweimal für jeweils rund eineinhalb Jahre hielt sich Haydn in England auf, 1791/92 und 1794/95. Während dieser beiden Phasen wurden die zwölf »Londoner Sinfonien« im Rahmen der von Salomon veranstalteten Konzertreihe an verschiedenen Spielstätten dem begeisterten Publikum vorgestellt, mit Beifallsstürmen und Lobeshymnen bedacht. Diese Werke, mit denen Haydn sein reichhaltiges sinfoni-

Joseph Haydn SINFONIE NR. 104 D-DUR HOB.I:104
»LONDON«

ENTSTEHUNG Frühjahr 1795
URAUFFÜHRUNG 4. Mai 1795 in London,
King's Theatre am Haymarket,
im Rahmen der Reihe »Opera Concerts«

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

sches Schaffen beschloss, können geradezu als Summe seines Komponierens auf diesem Gebiet gelten, als wertstabiles Kompendium seiner Kunst. Im Besonderen trifft das auf seine letzte Sinfonie zu, die Nr. 104, in einem strahlkräftigen D-Dur gehalten. Im Frühjahr 1795 komponiert und Anfang Mai desselben Jahres im Londoner King's Theatre erstmals zur Aufführung gebracht, markiert dieses Werk nicht nur den Schlusspunkt von Haydns in jeglicher Hinsicht staunenswerter Sinfonieproduktion, sondern auch einen hochmaligen Höhepunkt. Man muss schon zu Superlativen greifen, um die Wirkung auszudrücken, die von dieser Musik auf das zeitgenössische Publikum ausging. So veröffentlichte ein zwei Tage nach der Uraufführung im »Morning Chronicle« erscheinender Bericht die Meinung der vermeintlich »besten Kenner«, dass diese Sinfonie »in jedem Satz an Fülle, Reichtum und Majestät« alle vormaligen Werke Haydns übertreffe. Und der eminente Haydn-Forscher H. C. Robbins Landon sprach gar von dem »vielleicht größten Konzert seines Lebens«, bei dem der Komponist an jenem Londoner Maiabend 1795 zuge-

gen war. In jedem Falle konnte man sich sicher sein, einem herausragenden Ereignis beigewohnt zu haben.

Das Werk selbst ist dem entfaltenen klassischen Stil verpflichtet, so wie ihn Haydn in zahlreichen seiner Kompositionen kultiviert hatte. Schon die langsame Einleitung – mit nur einer Ausnahme verfügen alle seine »Londoner Sinfonien« darüber – kündigt einen erhabenen, festlichen Ton an, auf den das gesamte Werk gestellt ist. Mit dem vollen Orchester wird ein monumentaler Klang manifestiert, von den markanten ersten Akkorden bis zum Übergang in den Allegro-Hauptsatz. Mehrfach legt Haydn hier Grundlagen für motivische Entsprechungen, die in den Folgesätzen zum Tragen kommen sollten. Auf feingliedrige kompositorische Arbeit verzichtet er keinesfalls, bestimmend aber bleibt die Tendenz zu klangintensiven Blockbildungen und einer gesteigerten Dynamik.

Der zweite Satz, ein Andante, ist in Variationsform gehalten und ähnlich vielgestaltig wie der Kopfsatz. Zahlreiche, immer wieder neu und anders wirkende Kontraste sind einkomponiert, inklusive von rhetorisch effektvollen Generalpausen. Auch gelangt diese Musik in teils weit von der Grundtonart G-Dur entfernte harmonische Bereiche hinein, auch Ausweichungen in Moll-Sphären werden wiederholt unternommen. Zuweilen stellt sich der Eindruck her, die Klangwelt und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts bereits verlassen zu haben, gerade auch im Blick auf so manche überraschende Details der Instrumentierung.

Sehr viel traditioneller zeigt sich das Menuet, das als einfacher, unkomplizierter Tanzsatz daherkommt, zumindest an der Oberfläche. Haydn wäre jedoch nicht Haydn, wenn er hier nicht seinen Witz und Humor mit ins Spiel brächte – Akzentverschiebungen lassen die Musik mitunter aus dem Takt geraten, während er im Trio-Mittelteil den Hörer und die Hörerin auf harmonisch falsche Fahrten lockt. Das Finale dann führt den tänzerischen Gestus fort.

Mit seinen Bordunklängen wirkt dieser Satz wie der Volksmusik abgelauscht, erweist sich aber als ein äußerst kunstvoll gebautes sinfonisches Gebilde, das nicht nur dem Orchester die Gelegenheit zu virtuosem Bewegungsdrang gibt, sondern die Musik selbst auf verschiedenen Ebenen sich entfalten lässt. Kontrapunktische Passagen treten prägnant zutage, zwischenzeitliche Lyrismen werden nicht ausgespart – und doch ist alles auf einen überschwänglichen Ton gestellt, der an die Klangpracht des Beginns anknüpft und einen Bogen zurückschlägt. Die letzte der »Londoner Sinfonien«, die letzte Sinfonie Haydns überhaupt, beweist eindrucksvoll das Vermögen der klassischen Sinfonik, Ausdruck und Konstruktion natürlich und organisch zusammenzubinden.

*

Mehr als zwei Jahrhunderte nach Haydns Tod komponierte LUCA FRANCESCOINI ein Orchesterwerk mit dem Titel »Dentro non ha tempo« (in etwa zu übersetzen: »Drinnen gibt es keine Zeit«). 2014 wurde die großformatige Partitur vollendet, als Auftragswerk der »Fondazione Teatro alla Scala«, im Juni des Jahres uraufgeführt vom Orchester der Mailänder Scala, dirigiert von Esa-Pekka Salonen. Drei Jahre zuvor hatte an diesem Haus die Uraufführung von Francesconis Oper »Quartett« nach einem Drama von Heiner Müller stattgefunden, die im Herbst 2020, während einer Atempause innerhalb der Corona-Pandemie, an der Staatsoper Unter den Linden erstmals in deutscher Sprache gezeigt wurde.

»Dentro non ha tempo« ist ein ca. 15-minütiges Werk in großer Orchesterbesetzung, wobei vor allem der umfangreiche Schlagwerkapparat auffällt. Neben drei Perkussionisten, die verschiedenste Klangwerkzeuge zu bedienen haben, treten noch Vibraphon, Marimbaphon und Xylophon, an Tasteninstrumenten sind Glockenspiel, Klavier und Hammond-Orgel beteiligt. Mit diesem Instrumentarium entfaltet

Francesconi ein ausgesprochen vielfältiges, hochgradig nuanciertes Klanggeschehen, das in extreme dynamische Bereiche hineinführt, teils auch auf engem Raum. Flächige Klänge wechseln mit rasanten Figurationen ab; ein ausgesprochen weiter Tonraum wird erschlossen, nicht zuletzt auch durch Flageolets der Streicher. Zuweilen pflanzen sich die Klänge wie Wellen fort, indem die Impulse von einem Instrument auf das andere übergehen. Dicht, aber nicht überkomplex erscheint das Tongewebe – zuweilen gibt es Episoden, die durch gleichmäßige Pulsschläge in ihrem zeitlichen Verlauf geordnet sind, mitunter scheint das Zeitempfinden aber auch aufgehoben zu sein. Die melodiefähigen Schlaginstrumente sorgen im Verbund mit den Tasteninstrumenten, der Harfe und den Streichern für eine klangliche Kontinuität, während die Bläser zusätzliche Farben mit hineinbringen. Mehrfach steigert sich der Klang, durch mächtige Crescendi angetrieben, um dann in äußerstem Pianissimo wieder anzusetzen. Kraftvolle expressive Gesten – die bis hin zu einem sechsfachen Forte zu spielen sind – stehen neben weitbogig und mit großem Atem sich entwickelnden Linien.

»Tempo non ha dentro« ist eine Gedächtniskomposition, in Erinnerung an die 2012 verstorbene Luciana Abbado Pestalozza, eine der wesentlichen Förderinnen der Neuen Musik in Italien. Die Schwester des Dirigenten Claudio Abbado hatte mit »Milano Musica« ein Festival für zeitgenössische Musik in den frühen 1990er Jahren gegründet und damit zahlreichen italienischen Komponisten eine Plattform eröffnet. Luca Francesconi wollte der verehrten – auch und gerade den ästhetisch avancierten Komponist:innen verpflichteten – Mentorin mit seiner Musik die Ehre erweisen, aus Dankbarkeit für dieses erfüllte Leben im Dienst der Kunst, im Sinne einer zeitlosen Gegenwart. Luciana Abbado Pestalozza verkörperte für ihn sowohl die musikalische Tradition als auch den Aufbruch in eine moderne Ära, die sich an den Errungenschaften der Vergangenheit orientiert und zugleich neue Wege beschreitet.

Luca Francesconi »DENTRO NON HA TEMPO«

ENTSTEHUNG 2014

URAUFFÜHRUNG 14. Juni 2014 in Mailand, Teatro alla Scala
Filarmonica della Scala, Dirigent: Esa-Pekka Salonen

BESETZUNG 2 Piccolo-Flöten, 2 Flöten, 2 Oboen,
Englischhorn, Es-Klarinette, 2 Klarinetten, Bassklarinette,
2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen,
Basstuba, Pauken, Schlagwerk (3 Spieler), Vibraphon,
Marimbaphon, Xylophon, Glockenspiel, Celesta, Harfe,
Klavier, Hammond-Orgel, Streicher

Der Titel »Dentro non ha tempo« bezieht sich auf diese Aspekte, aber auch auf die Form der Komposition selbst. Als eine Art von »Portrait« entworfen, besitzt das Werk in seiner Mitte einen ruhigen Abschnitt – gleichsam einen langsamen Satz –, der Bezug nimmt zu einer Stelle aus Mozarts »Don Giovanni«, auf die Ouvertüre sowie auf das Erscheinen des Commendatore. Drei Takte aus Mozarts berühmter, in ihrem künstlerischen Gehalt nicht zu erschöpfenden Oper werden zitiert, die insgesamt 29 Mal erscheinen – eine Referenz auf das Geburtsjahr von Luciana Abbado Pestalozza, 1929. Ein sehr persönliches Werk hat der seinerzeit 58-jährige Luca Francesconi mit »Dentro non ha tempo« geschaffen, ein Werk freilich, das ins Allgemeingültige, Philosophische reicht.

»
WENN MICH
DER LIEBE GOTT
EINST ZU SICH RUFT
UND FRAGT:
»WO HAST DU DIE TALENTE,
DIE ICH DIR GEgeben HABE?«,
DANN HALTE ICH IHM
DIE NOTENROLLE MIT
MEINEM »TE DEUM« HIN,
UND ER WIRD MIR
EIN GNÄDIGER
RICHTER SEIN.

«

Anton Bruckner
über sein »Te Deum«

ZWEI CHORWERKE: SCHUBERT UND BRUCKNER

TEXT VON Detlef Giese

Am 7. März des Jahres 1821 versammelte man sich zu einer »Großen musikalischen Akademie mit Deklamation und Gemäldedarstellungen« im Wiener Kärntnertor-Theater. Eingeladen hatte die »Gesellschaft adeliger Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen«. Gleich drei Kompositionen von FRANZ SCHUBERT waren ausgewählt worden: Neben dem »Erlkönig« für Solostimme und Klavier standen das Vokalquartett »Das Dörfchen« sowie der für achtstimmigen Männerchor und tiefe Streicher gesetzte »Gesang der Geister über den Wassern« auf dem Programm.

Erfolg und Misserfolg lagen an diesem Abend für Schubert dicht beieinander: Während der schaurig-balladeske »Erlkönig« und das im gefälligen Ton daherkommende »Dörfchen« ausgesprochen freundlich bis enthusiastisch aufgenommen wurden, reagierte das Publikum auf den »Gesang der Geister« mit spürbarem Unverständnis, gar Ablehnung. Die Gründe dafür liegen nicht so einfach auf der Hand, basierte das Stück doch ebenso wie der »Erlkönig« auf einem Text des allseits hochgeschätzten Johann Wolfgang von Goethe, außerdem sorgten die Auffächerung in die Achtstimmigkeit und die Mitwirkung des Streicherensembles für ein durchaus eindrucksvolles Klanggeschehen.

Was den Hörern womöglich am meisten missfallen haben könnte, war der hohe künstlerische Anspruch, der dem Werk zugrunde lag und der diesmal nicht durch

eine leicht fassbare Oberflächenstruktur verdeckt wurde, sondern unverstellt zutage trat. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang eine Presserezeption: »Dagegen wurde der achttimmige Chor von Hrn. Schubert von dem Publikum als ein Akkumulat aller musikalischen Modulationen und Ausweichungen ohne Sinn, Ordnung und Zweck anerkannt. Der Tonsetzer gleicht in solchen Kompositionen einem Großfuhrmann, der achtspännig fährt und bald rechts, bald links lenkt, also ausweicht, dann umkehrt und dieses Spiel immerfort treibt, ohne auf die Straße zu kommen.«

In der Tat wird man Schuberts Musik eine gewisse Komplexität und so einige verschlungene Wege im harmonischen Verlauf nicht absprechen können. Und auch Goethes Dichtung aus dem Jahre 1779 ist merkwürdig dunkel, rätselhaft gehalten. Schuberts Komposition korrespondierte zwar mit der Textvorlage, war jedoch nicht dazu angetan, die tief sinnige Gedankenwelt Goethes vollständig aufzuschließen und unmittelbar verständlich zu machen. Obwohl mit »Gesang« überschrieben, scheint sich der Text nur bedingt für eine Vertonung zu eignen. Zu viele Sinnschichten scheinen enthalten zu sein, auch lassen sich die poetischen Bilder nicht ohne Weiteres mittels einer allein auf »Tonmalerei« setzenden musikalischen Gestaltung vergegenwärtigen. Die Darstellung des Wassers und seiner Bewegungen, wie sie Schubert in mehreren Liedern Schuberts so eindringlich gelang, war hier nicht unbedingt gefragt, da sich allenfalls am Rande um Naturschilderungen handelt: Weit stärker kam es darauf an, die im Gedicht zur Sprache kommenden Analogien zwischen der menschlichen Seele sowie dem menschlichen Schicksal mit den Elementen Wasser und Wind bewusst werden zu lassen.

Schubert mag die besondere Schwierigkeit dieser Aufgabe gespürt haben – anders sind die verschiedenen Annäherungen an den Text, die er über einen Zeitraum von mehreren Jahren vornahm, kaum zu erklären. Nicht weni-

Franz Schubert »GESANG DER GEISTER ÜBER DEN
WASSERN« D 714

ENTSTEHUNG Ende 1820/Anfang 1821

URAUFFÜHRUNG 7. März 1821 in Wien, Kärntnertor-Theater

BESETZUNG achttimmiger Männerchor, Streicher

ger als vier Mal hat er sich Goethes Gedicht vorgenommen, stets in anderen Besetzungen und unter anderen Maßgaben. Den Beginn machte im Herbst 1816 ein Sololied mit Klavierbegleitung, im Frühjahr des folgenden Jahres stellte er eine A-cappella-Fassung für zwei Tenöre und zwei Bässe fertig. Im Dezember 1820 folgte eine begleitete Version dieses Quartetts, bevor Schubert sich direkt im Anschluss an die letzte und umfangreichste Fassung machte. Im Februar 1821 wurde sie beendet: Sie zeichnet sich nicht nur durch ihren erweiterten Aufführungsapparat aus – immerhin treten zum Chor noch eine aus zwei Bratschen, zwei Violoncelli und einem Kontrabass bestehende Streichergruppe hinzu –, sondern auch durch ihre vergleichsweise große Spieldauer von mehr als zehn Minuten.

Schubert entschied sich dafür, den Text in einzelne Abschnitte aufzugliedern, die dann nach Art in sich geschlossener musikalischer Einheiten vertont werden, ohne jedoch die großformale Anlage aufzugeben. Die Struktur des Goetheschen Gedichtes ermöglichte es ihm, einen Bogen vom Beginn zum Ende zu schlagen – die textlichen Entsprechungen finden ihr Pendant in der Musik. Insgesamt ist zu beobachten, dass sich Schubert streng an die vorgegebene

Strophenform hält: Jeder Passage gibt er einen eigenen Charakter. Im Gegensatz zu den beiden vierstimmigen Varianten scheint er in der achttimmigen Ausformung ein verstärktes Interesse an einer sehr sorgfältigen, differenzierten Gestaltung der verschiedenen Strophen gehabt zu haben. Man gewinnt geradezu den Eindruck von vorüberziehenden musikalischen Bildern, welche die Aufmerksamkeit zunächst auf einzelne Details (wie etwa auf den von der hohen Felsenwand strömenden Wasserstrahl, die ragenden Klippen oder das sanft fließende Gewässer) lenken, die aber durch die beiden Außenteile wieder inhaltlich zusammengebunden werden. Hier beweist sich ein weiteres Mal Schuberts Kunst, mit pointiert eingesetzten musikalischen Mitteln ein Höchstmaß an Imaginationskraft zu erreichen. Und wenn schon nicht die Zeitgenossen den »Gesang der Geister über den Wassern« wertschätzen mussten, dann doch die Nachwelt.

*

BEVOR ANTON BRUCKNER zum erst umstrittenen, dann immer erfolgreicherem Sinfoniker wurde, hatte er sich als Kirchenmusiker einen Namen gemacht. Seine drei großen Orchestermessen, in den 1860er Jahren komponiert, bilden das Portal zu seinen Sinfonien, mit denen er – zumindest aus persönlicher Perspektive – seine eigentliche Bestimmung fand. Nur wenige Male suchte er in späterer Zeit den Weg zu seinen Ursprüngen zurück. Eine Reihe von Motetten entstanden (sowohl a cappella als auch mit Orgelbegleitung), eine Vertonung des 150. Psalms (eine der letzten Kompositionen Bruckners überhaupt) sowie das »Te Deum«, das mit seinem feierlichen Gestus und seiner außerordentlichen Klangpracht seit seiner Uraufführung als eines seiner maßgeblichen Werke anerkannt wurde.

Biographisch fällt diese Komposition, die trotz ihrer nicht allzu großen Spieldauer von ca. 25 Minuten durch-

Anton Bruckner »Te Deum« WAB 45

ENTSTEHUNG Mai 1881 (1. Fassung),

September 1883 bis März 1884 (2. Fassung)

URAUFFÜHRUNG 2. Mai 1885 in Wien, Kleiner Saal des
Musikvereins (mit zwei Klavieren), 10. Januar 1886 in Wien,
Großer Saal des Musikvereins

Wiener Singverein, Wiener Philharmoniker, Dirigent: Hans Richter

BESETZUNG 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte,
4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Orgel, Streicher,
vier vokale Solo-Stimmen, gemischter Chor

aus ein »chef d'œuvre« ist, in die Zeit der 6. und 7. Sinfonie, zugleich auch in die Zeit seines künstlerischen Durchbruchs. Im Frühjahr 1881 begann Bruckner, sich mit dem »Te Deum« zu beschäftigen. Die Skizzen zu einer unvollendet gebliebenen ersten Fassung ließ er zugunsten der Sinfonie Nr. 6 liegen, die er fertigstellte, um sich sofort im Anschluss, um den gerade so produktiven Schaffensprozess nicht zu unterbrechen, seiner Nr. 7 zuzuwenden. Dieses Werk ist mit dem »Te Deum« insofern eng verknüpft, als dass nahezu identische musikalische Wendungen in beiden Kompositionen enthalten sind – sie spiegeln sich gleichsam wechselseitig. Unmittelbar nach der Vollendung der 7. Sinfonie im Herbst 1883 – die Uraufführung Ende 1884 in Leipzig unter Arthur Nikisch sowie die Münchner Erstaufführung Anfang 1885 unter Hermann Levi begründeten die Wertschätzung Bruckners, einer der bedeutendsten Sinfoniker in der Nachfolge Beethovens zu sein – nahm sich Bruckner erneut das »Te Deum« vor, um

die Partitur samt separater Orgelstimme im Frühjahr 1884 zu vollenden. Auf eine erste Darbietung Mitte 1885 mit dem Chor des Wiener Akademischen Richard-Wagner-Vereins und einem Solistenquartett, die allein von zwei Klavieren begleitet wurden (auf dem Programm stand außerdem noch Bruckners Streichquintett, seine einzige kammermusikalische Komposition von Rang), folgte die »offizielle« Premiere Anfang 1886, diesmal mit dem vollen Orchester, im Rahmen eines Konzerts der Gesellschaft der Musikfreunde im Großen Saal des Wiener Musikvereins. Der Zuspruch war enorm – in rascher Folge kamen weitere Aufführungen zustande, die den Ruhm Bruckners weiter mehrten, u. a. auch ein Berliner Konzert mit dem Philharmonischen Chor unter Siegfried Ochs 1891. Obwohl im Grunde ein sakrales Werk, wurde das »Te Deum« von Anfang an im Konzertsaal akklamiert.

Das »Te Deum« wirkt wie eine große durchkomponierte Einheit, ist aber formal in fünf Sätze sowie weitere Unterabschnitte gegliedert. Bruckners sinfonische Erfahrungen haben sich hier zweifellos niedergeschlagen, nicht zuletzt weist auch das Klangbild, trotz des Einbezugs von vokalen Kräften, so manche Parallele zu seinen Sinfonien auf, insbesondere zu seiner Nr. 7. Leitmotivartiges Arbeiten sorgt für sinnfällige Verklammerungen, auch die für Bruckner so charakteristischen Kontrastbildungen aus klangintensiven blockhaften Teilen und melosbetonten lyrischen Passagen fehlen nicht. Und dass Bruckner als gelernter Kirchenmusiker mit den Traditionen des Psalmodierens nach den Modi der Gregorianik bestens vertraut war, wird ebenso deutlich.

Ein kraftvoller, raumgreifender Orchester- und Chorklang eröffnet das Werk. Die Chorstimmen werden dabei im Unisono geführt, nach Art eines hymnischen Gesanges von großer Eindringlichkeit, während durch die Instrumente, einschließlich der Orgel, dynamisch markante Klangflächen aufgebaut werden. Keineswegs beschränkt sich Bruckner aber auf akkordische Strukturen – immer wieder faltet er

den Tonsatz polyphon auf. Und auch den Singstimmen gibt er Präsenz, indem er sie diverse Male a cappella erklingen lässt, in unterschiedlichen Konstellationen und Kombinationen.

Während der erste Satz über weite Strecken eine gesteigerte Klangstärke besitzt – gegen Ende ist sogar ein dreifaches Forte vorgeschrieben –, kommen in den Sätzen 2 und 4 (»Te ergo« und »Salvum fac«) verinnerlichte Töne zum Klingen. Vor allem dem Solo-Tenor sind einprägsame Kantilenen zugeordnet, die sich aus unteren Lagen wiederholt zu den Höhen aufschwingen. Der zwischen diese beiden Sätze platzierte kurze, in forciertem Tempo dahineilende Abschnitt »Aeterna fac« ist indes wieder auf einen offensiven Ton gestellt, ähnlich wie am Beginn des Werks der Fall war. Der eigentliche Höhepunkt wird aber im abschließenden »In te, Domine, speravi« angesteuert, indem die Textzeile »non confundar in aeternum« (nicht werde ich zuschanden werden in Ewigkeit) in eine besonders feierliche melodische Linie gekleidet wird, die im vollen Chorklang Größe und Majestät gewinnt. Seine eminente kontrapunktische Kompositionskunst beweist Bruckner durch eine Fuge im zweiten Teil dieses Satzes, die sich auflöst in einen massiven, bis zur Sechsstimmigkeit aufgefächerten akkordischen Satz, der den Chorsopran bis zu einem strahlenden hohen C hinaufführt. Es ist dies der erhebende Ausklang eines wahrhaft großen Werkes, für Bruckner der »Stolz meines Lebens«.

Franz Schubert

»GESANG DER GEISTER ÜBER DEN WASSERN« D 714

Text: Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832)

Des Menschen Seele
Gleicht dem Wasser.
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel steigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde muss es,
Ewig wechselnd.

Strömt von der hohen
Steilen Felswand
Der reine Strahl,
Dann sträubt er lieblich
In Wolkenwellen
Zum glatten Fels,
Und leicht empfangen
Wallt er verschleiernd,
Leis' rauschend
Zur Tiefe nieder.

Ragen Klippen
Dem Sturz entgegen,
Schäumt er unmutig,
Stufenweise
Zum Abgrund.

Im flachen Bette
Schleicht er das Wiesental hin.
Und in dem glatten See
Weiden ihr Antlitz
Alle Gestirne.

Wind ist der Welle
Lieblicher Buhle,
Wind mischt vom Grund aus
Schäumende Wellen.

Seele des Menschen,
Wie gleichst du dem Wasser,
Schicksal des Menschen,
Wie gleichst du dem Wind.

Anton Bruckner

»TE DEUM«

I. Te Deum

Te Deum laudamus: te Dominum confitemur.
Te aeternum Patrem omnis terra veneratur.
Tibi omnes Angeli, tibi caeli et universae potestates:
Tibi Cherubim et Seraphim incessabili voce proclamant:
Sanctus:
Sanctus:
Sanctus Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra maiestatis gloriae tuae.
Te gloriosus Apostolorum chorus:
Te Prophetarum laudabilis numerus:
Te Martyrum candidatus laudat exercitus.
Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia:
Patrem immensae maiestatis:
Venerandum tuum verum, et unicum Filium:
Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.
Tu Rex gloriae, Christe.
Tu Patris sempiternus es Filius.
Tu ad liberandum suscepturus hominem, non horruisti Virginis uterum.
Tu devicto mortis aculeo, aperuisti credentibus regna caelorum.
Tu ad dexteram Dei sedes, in gloria Patris.
Iudex crederis esse venturus.

II. Te ergo

Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni, quos pretioso sanguine redemisti.

III. Aeterna fac

Aeterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari.

IV. Salvum fac

Salvum fac populum tuum Domine, et benedic haereditati tuae.
Et rege eos, et extolle illos usque in aeternum.
Per singulos dies, benedicimus te.
Et laudamus nomen tuum in saeculum, et in saeculum saeculi.
Dignare Domine, die isto sine peccato nos custodire.
Miserere nostri, Domine, miserere nostri.
Fiat misericordia tua Domine, super nos, quemadmodum speravimus in te.

V. In te, Domine, speravi

In te, Domine, speravi: non confundar in aeternum.

I. Te Deum

Dich, Gott, loben wir, dich, Herr, preisen wir.
Dir, dem ewigen Vater, huldigt das Erdenrund.
Dir rufen die Engel alle, dir Himmel und Mächte insgesamt,
die Kerubim dir und die Serafim mit niemals endender Stimme zu:
Heilig,
heilig,
heilig der Herr, der Gott der Scharen!
Voll sind Himmel und Erde von Deiner hohen Herrlichkeit.
Dich preist der glorreiche Chor der Apostel;
Dich der Propheten lobwürdige Zahl;
Dich der Märtyrer leuchtendes Heer;
Dich preist über das Erdenrund die heilige Kirche;
Dich, den Vater unermessbarer Majestät;
Deinen wahren und einzigen Sohn;
und den Heiligen Fürsprecher Geist.
Du König der Herrlichkeit, Christus.

Du bist des Vaters allewiger Sohn.
Du hast der Jungfrau Schoß nicht verschmäht,
bist Mensch geworden, den Menschen zu befreien.
Du hast bezwungen des Todes Stachel
und denen, die glauben, die Reiche der Himmel aufgetan.
Du sitzt zur Rechten Gottes in Deines Vaters Herrlichkeit.
Als Richter, so glauben wir, kehrst du einst wieder.

II. Te ergo

Dich bitten wir denn, komm deinen Dienern zu Hilfe, die Du erlöst mit kostbarem Blut.

III. Aeterna fac

In der ewigen Herrlichkeit zähle uns Deinen Heiligen zu.

IV. Salvum fac

Rette dein Volk, o Herr, und segne Dein Erbe;
und führe sie und erhebe sie bis in Ewigkeit.
An jedem Tag benedeien wir Dich
und loben in Ewigkeit Deinen Namen, ja, in der ewigen Ewigkeit.
In Gnaden wollest Du, Herr, an diesem Tag uns ohne Schuld bewahren.
Erbarme Dich unser, o Herr, erbarme Dich unser.
Lass über uns Dein Erbarmen geschehen, wie wir gehofft auf Dich.

V. In te, Domine, speravi

Auf Dich, o Herr, habe ich meine Hoffnung gesetzt.
In Ewigkeit werde ich nicht zuschanden.



DANIEL BARENBOIM

DIRIGENT

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

WWW.DANIELBARENBOIM.COM



STAATSOPERN- CHOR

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

STAATSOPERNCHOR

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

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



MARTIN WRIGHT

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



ELZA VAN DEN HEEVER

Die aus Südafrika stammende Sopranistin war von 2008 bis 2013 Ensemblemitglied der Oper Frankfurt, wo sie ihr breit gefächertes Repertoire aufbauen konnte. Dieses reicht von Mozart (Vitellia, Elettra, Donna Anna) und Beethoven (Leonore) über das Belcanto-Repertoire (Norma, Anna Bolena, Maria Stuarda), Verdi (Elisabetta, Desdemona, Leonora) und Wagner (Elsa, Senta) bis hin zu Strauss (Kaiserin, Chrysothemis), Berg (Marie) und Britten (Ellen Orford). Seit ihrem Europadebüt mit der Giorgetta in Puccinis »Il trittico« trat sie in Wien, New York, San Francisco, Chicago, Zürich, München, Hamburg und Bordeaux auf. Wichtige Rollendebüts der letzten Zeit waren Julia in Spontinis »La Vestale« am Theater an der Wien, Marie (»Wozzeck«) an der Metropolitan Opera und Die Kaiserin in »Die Frau ohne Schatten« konzertant mit den Rotterdamer Philharmonikern.

Elza van den Heever tritt auch im Konzertbereich auf, u. a. mit Beethovens 9. Sinfonie, Verdis »Messa da Requiem«, Wagners »Wesendonck-Liedern«, Mahlers 8. Sinfonie und den »Vier letzten Liedern« von Strauss. Sie arbeitet regelmäßig mit Dirigent:innen wie Simone Young, Kirill Petrenko, Bertrand de Billy und Yannick Nézet-Séguin zusammen. In der Spielzeit 2021/22 singt sie u. a. Leonore (»Fidelio«) in San Francisco, Rodelinda an der Metropolitan Opera, Chrysothemis an der Opéra national de Paris, Giorgetta sowie Suor Angelica an der Oper Frankfurt, das Brahms-Requiem mit dem Orchestre de Paris und einen Liederabend in New York.



ANNA KISSJUDIT

Die 1996 in Budapest geborene Mezzosopranistin Anna Kissjudit studierte bis 2020 an der Budapester Franz-Liszt-Musikakademie in der Klasse von Prof. Katalin Halmai und Prof. Imola Pogány. Während ihres Gesangsstudiums wirkte Anna Kissjudit in diversen Produktionen der Opernklasse, u. a. in Aufführungen von Tschaikowskys »Iolanta« als Marta, in Cestis »L'Orontea« und als dritte Dame in Mozarts »Die Zauberflöte« mit. 2017 arbeitete sie im Rahmen von Liedkursen regelmäßig mit Prof. Thomas Quasthoff an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin. Anna Kissjudit hat erfolgreich an einigen Gesangswettbewerben teilgenommen. Sie gewann u. a. 2014 den ersten Preis im József-Gregor-Wettbewerb, 2016 den dritten Preis im Éva-Andor-Wettbewerb, 2018 den zweiten Preis im II. Éva-Andor-Gesangswettbewerb sowie den zweiten Preis im X. Internationalen József-Simándy-Gesangswettbewerb. 2019 gab sie ihr Debüt an der Staatsoper Budapest als La Cieca in Ponchiellis »La Gioconda«. Des Weiteren trat sie bei den Budapester Richard-Wagner-Tagen gemeinsam mit Camilla Nylund, Catherine Foster und Johan Reuter in einer Produktion von »Die Walküre« unter der musikalischen Leitung von Ádám Fischer auf. Ab der Spielzeit 2020/21 ist Anna Kissjudit Mitglied des Internationalen Opernstudios der Staatsoper Unter den Linden und Stipendiatin der Liz Mohn Kultur- und Musikstiftung



SIYABONGA MAQUNGO

Der südafrikanische Tenor Siyabonga Maqungo ist seit der Spielzeit 2020/21 Ensemblemitglied der Staatsoper Unter den Linden, wo er sich mit der Partie des David in »Die Meistersinger von Nürnberg« zu den Festtagen 2019 erstmals vorstellte. Zuvor war er ab 2018/19 am Theater Chemnitz engagiert, wo er Partien wie Tamino (»Die Zauberflöte«), Alfred (»Die Fledermaus«) und Jaquino (»Fidelio«) sang. 2018 debütierte er als Almaviva in »Il barbiere di Siviglia« an der Oper Leipzig. Mit der Partie des David in »Die Meistersinger von Nürnberg« in 2019 wurde er in der Kategorie »Young Singer« für die International Opera Awards nominiert. 2018 errang er den 2. Preis beim Internationalen Opernwettbewerb von Portofino. Von 2015 bis 2018 war Siyabonga Maqungo im Ensemble des Staatstheaters Meiningen, wo er sich ein breites Repertoire von Barock über Mozart, die Operette bis hin zu Richard Wagner und der Moderne erarbeiten konnte. Als Tamino debütierte er 2017 an der Oper Burg Gars unter Johannes Wildner. Auch als Konzertsänger konnte der junge Tenor sich bereits mit Orchestern wie dem Minnesota Orchestra und unter Dirigenten wie Rolf Beck, Helmuth Rilling und Osmo Vänskä mit Werken von Bach und Händel sowie von Mozart und Rossini einen Namen machen. Sein Studium begann er an der North-West University in Südafrika und wechselte nach dem Bachelor 2014 mit einem Stipendium, das er durch das Mozart International Festival in Johannesburg in Kooperation mit Apollo Music Trust und dem Oppenheimer Memorial Trust erhielt, an die Hochschule für Musik und Tanz Köln. In Köln wurde ihm ein Masterstudium angeboten, das er bei Josef Protschka mit Auszeichnung abschloss.



JAN MARTINÍK

Der Bassist Jan Martiník absolvierte sein Gesangsstudium bei Eliška Pappová an der Universität Ostrava. Er ist Preisträger nationaler und internationaler Wettbewerbe, u. a. Liedpreisträger bei »Singer of the World« 2009 in Cardiff. Von 2008 bis 2011 war er Ensemblemitglied der Komischen Oper Berlin. Seit der Spielzeit 2012/13 ist er Ensemblemitglied der Staatsoper Unter den Linden und sang hier u. a. Sarastro, Colline, Eremit (»Der Freischütz«), Father Truelove (»The Rake's Progress«) sowie Brander (»La damnation de Faust«), zudem war er in einer szenischen Aufführung von Frank Martins Oratorium »Le vin herbé« zu erleben. Gastengagements führten ihn an die Volksoper Wien sowie an die Theater in Erfurt, Prag, Košice und Ostrava. Jan Martiník arbeitet mit namhaften Dirigenten wie Daniel Barenboim, Fabio Luisi und Zubin Mehta zusammen. In Konzerten war er mit dem BBC Symphony Orchestra, dem Scottish Chamber Orchestra, dem Birmingham Symphony Orchestra und der Staatskapelle Dresden als Solist zu erleben und sang bei den BBC Proms, im Prager Rudolfinum, im Wiener und im Grazer Musikverein. Sein Konzertrepertoire umfasst u. a. Bachs Passionen, Mozarts und Dvořáks Requiem-Vertonungen, Dvořáks »Te Deum« und Haydns »Die Schöpfung«. Für seine Interpretation der Bass-Partie in Verdis »Messa da Requiem« unter Fabio Luisi wurde er von der Kritik gefeiert. Internationale Erfolge feierte er auch mit den »Biblischen Liedern« von Dvořák, die er 2017 mit der Tschechischen Philharmonie unter Jiří Bělohlávek einspielte.



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 Konzertsreihen 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

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

rbb / KULTUR

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

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

WWW.STAATSKAPELLE-BERLIN.DE

STAATSKAPELLE BERLIN

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
EHRENDIRIGENTEN Otmar Suitner †, Pierre Boulez †, Zubin Mehta

PERSÖNLICHE REFERENTIN DES GMD Antje Werkmeister
ORCHESTERDIREKTORIN Annekatrin Fojuth
ORCHESTERMANAGER Elisabeth Roeder von Diersburg
ORCHESTERBÜRO Amra Kötschau-Krilic, Sören Schilpp
ORCHESTERAKADEMIE Andrea Bautista

ORCHESTERINSPEKTOR Uwe Timptner
ORCHESTERWARTE Dietmar Höft, Nicolas van Heems,
Martin Szymanski, Mike Knorpp
ORCHESTERVORSTAND Christoph Anacker, Christiane Hupka,
Kaspar Loyal, Volker Sprenger, Isa von Wedemeyer

DRAMATURG Detlef Giese

EHRENMITGLIEDER Lothar Friedrich, Thomas Küchler,
Victor Bruns †, Gyula Dalló †, Bernhard Günther †, Wilhelm Martens †,
Ernst Hermann Meyer †, Egon Morbitzer †, Hans Reinicke †,
Otmar Suitner †, Ernst Trompler †, Richard von Weizsäcker †

Die Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin wird gefördert
durch die Freunde und Förderer der Staatsoper Unter den Linden e. V.

1. VIOLINE Jiyoung Lee, Rimma Benyumova, Petra Schwieger,
Susanne Schergaut, Ulrike Eschenburg, Susanne Dabels, André Witzmann,
Eva Römisch, David Delgado, Andreas Jentzsch, Serge Verheylewegen,
Martha Cohen, Darya Varlamova, Carlos Graullera, Rasma Larsens*,
Eva Rabchevska*

2. VIOLINE Krzysztof Specjal, Mathis Fischer, Sascha Riedel,
André Freudenberger, Beate Schubert, Franziska Dykta, Sarah Michler,
Milan Ritsch, Laura Volkwein, Ulrike Bassenge, Nora Hapca, Philipp Schell,
Asaf Levy, Katharina Häger**

BRATSCH Felix Schwartz, Holger Espig, Katrin Schneider, Sophia Reuter,
Wolfgang Hinzpeter, Helene Wilke, Stanislava Stoykova, Aleksander Jordanovski,
Friedemann Slenczka*, Bella Chich*, Paul Werba,** Anna Maria Wünsch**

VIOLONCELLO Andreas Greger, Alexander Kovalev, Isa von Wedemeyer,
Claire Henkel, Tonio Henkel, Dorothee Gurski, Aleisha Verner, Minji Kang,
Elise Kleimberg, Amke Jorienke te Wies*

KONTRABASS Christoph Anacker, Martin Knauer**, Joachim Klier,
Axel Scherka, Alf Moser, Martin Ulrich, Hannes Nalepa**, Theo J. W. Lee**

HARFE Stephen Fitzpatrick

FLÖTE Thomas Beyer, Christiane Hupka, Christiane Weise, Markus Scheiter**

OBOE Gregor Witt, Charlotte Müseler, Florian Hanspach

KLARINETTE Matthias Glander, Hartmut Schuldt,
Sylvia Schmückle-Wagner, Meriam Dercksen*

FAGOTT Ingo Reuter, Sabine Müller, Robert Dräger

HORN Hanno Westphal, Markus Bruggaier, Frank Demmler, László Gál**

TROMPETE Christian Batzdorf, Carlos Navarro, Pierre Evano*

POSAUNE Filipe Alves, Henrik Tißen, Ralf Zank

TUBA Sebastian Marhold

PAUKEN Stephan Möller

SCHLAGZEUG Dominic Oelze, Matthias Marckardt, Martin Barth,
Andreas Haase, Pedro Berbel*, Matthias Dölling**, Sebastian Trimolt**

ORGEL Tobias Berndt **

HAMMOND-ORGEL Klaus Sallmann

CELESTA Geoffrey Loff**

KLAVIER Satomi Nishi**

* Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin
** Gast

IMPRESSUM

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Detlef Giese / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden

Die Texte von Detlef Giese sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

FOTOS Monika Rittershaus (Daniel Barenboim), Peter Adamik

(Staatsopernchor, Martin Wright), Juyang Chen (Elza van den Heever),

Stephanie von Becker (Anna Kissjudit), Reinhard Podolsky (Siyabonga Maqungo),

privat (Jan Martiník), Markus Ebener (Staatskapelle Berlin und Staatsopernchor)

GESTALTUNG Herburg Weiland, München

LAYOUT Dieter Thomas



CULTUR The
Found
ation.

FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**