

**STAATSKAPELLE
BERLIN
1570**

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

**ABONNEMENT-
KONZERT
VII**

**ANDRÉS
OROZCO-ESTRADA**

DIRIGENT

**RENAUD
CAPUÇON**

VIOLINE

STAATSKAPELLE BERLIN

Mo 30. Mai 2022 19.30

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

Di 31. Mai 2022 20.00

PHILHARMONIE

PROGRAMM

Claude Debussy (1862–1918) PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE
Très modéré

Benjamin Attahir (geb. 1989) LAYAL für Violine und Orchester
(Uraufführung, Auftragswerk der
Daniel Barenboim Stiftung)

PAUSE

Igor Strawinsky (1882–1971) PETRUSCHKA
(Fassung 1947)
Erstes Bild

Volksfest in der Butterwoche (Volk, Betrunkene,
Jahrmarktschreier, Leiermann und Tänzerin) –
Der Zaubertrick (Der Magier erweckt die Puppen
Petruschka, den »Mohr« und die Ballerina) –
Russischer Tanz

Zweites Bild

Bei Petruschka

Drittes Bild

Beim »Mohren« – Tanz der Ballerina –
Walzer der Ballerina und des »Mohren«

Viertes Bild

Volksfest in der Butterwoche (gegen Abend) –
Tanz der Ammen – Der Bauer und der Bär –
Tanz der »Zigeunerinnen« – Tanz der Kutscher
und Stallburschen – Die Maskerade –
Petruschkas Tod

Konzerteinführung jeweils 45 Minuten vor Beginn

FRANKREICH UND DER AUFBRUCH IN DIE MODERNE

TEXT VON Benjamin Wäntig

Für Pierre Boulez, den sicherlich einflussreichsten französischen Komponisten der zweiten Jahrhunderthälfte, war klar: »Mit der Flöte des Faunes hat die Musik neuen Atem zu schöpfen begonnen, man kann sagen, dass die moderne Musik mit ›L'Après-midi d'un faune‹ beginnt.« Die geradezu frappierende Modernität von CLAUDE DEBUSSYS »Prélude à l'Après-midi d'un faune« korrespondiert allerdings mit seiner gut 20 Jahre älteren literarischen Vorlage. Denn schon Stéphane Mallarmé gelang mit seiner lyrischen Schilderung eines heißen mediterranen Nachmittags in Sizilien, an dem ein lüsterner Faun im Halbschlaf seine erotischen Begierden und Abenteuer mit Nymphen Revue passieren lässt, ein revolutionäres Stück Literatur. Seine Ekloge »L'Après-midi d'un faune« entstand zwischen 1865 und 1867, wurde aber erst 1876 veröffentlicht, nachdem sie zunächst von mehreren Verlegern abgelehnt worden war. Die Erstausgabe mit Illustrationen von Édouard Manet feierte jedoch im Kreis der Symbolisten große Erfolge. Das Gedicht erfuhr während des Entstehungsprozesses mehrere Umarbeitungen, im Zuge derer Mallarmé das theatrale Element etwas zurückdrängte (die Erstfassung enthielt sogar Regieanweisungen). Aber auch der endgültigen Version wohnt noch ein hohes Maß an Theatralität inne, besteht sie doch aus einem großen inneren Monolog des besagten Fauns in der Ich-Perspektive. Dieses Charakteristikum führte in der Folgezeit immer wieder zu

Gedankenspielen, das Gedicht in einer szenischen Form auf eine Theaterbühne zu bringen.

Diesem Ansatz verdankt sich auch Debussys Prélude. 1891 hatte der knapp 30-jährige und noch weitgehend unbekannt Komponist zunächst den Plan für eine Klavier-Begleitmusik zu einer geplanten Lesung von Mallarmés Gedicht gefasst, die dann doch nicht stattfand. Ein Jahr später beabsichtigte Debussy, das offenbar schon entstandene musikalische Material für eine Suite mit dem Titel »Prélude, Interludes et Paraphrase finale pour l'Après-midi d'un faune« aufzugreifen. Auch diese Idee ließ er schließlich fallen und schrieb 1893/94 nur den ersten Teil, das Prélude, behielt aber dessen Betitelung bei. So kam es zu dem an und für sich genommen irritierenden Titel: einem Vorspiel, dem dann aber nichts mehr folgt.

Auch wenn sich die Idee zur Komposition des Préludes der gemeinsamen Aufführung mit Mallarmés Gedicht verdankt, handelt es sich nicht um Programmmusik im engeren Sinne – zu der das handlungsarme Gedicht auch gar keine konkrete Narration bereithalten würde. Debussy beschrieb das Verhältnis von literarischer Vorlage und seiner sinfonischen Dichtung: »Die Musik dieses Préludes ist eine sehr freie Illustration von Mallarmés schönem Gedicht. Sie will es gar nicht nacherzählen, sondern die verschiedenen Stimmungen erwecken, in deren Mitte die Begierden und Träume des Fauns an diesem glühend heißen Nachmittag sich entwickeln. Ermüdet davon, die furchtsamen Nymphen und scheuen Najaden zu verfolgen, gibt er sich einem Höhepunkt der Lust hin, der den Traum eines endlich erfüllten Wunsches anregt: des vollkommenen Besitzes der ganzen Natur.«

Zu diesem Ansatz passt auch Debussys eigene Definition von Musik, die er 1893 gab: »Musik ist ein Traum, von dem man die Schleier hebt. Sie ist nicht selbst der Ausdruck eines Gefühls, sie ist das Gefühl selbst.« Diese Definition, die die Unabhängigkeit der Musik etwa von programmatischen

Zwängen unterstreicht, trifft in besonderem Maß auf das »Prélude à l'Après-midi d'un faune« zu. Völlig frei von der literarischen Vorlage zeigt sich das Prélude aber doch nicht: Den 110 Versen des Gedichts entsprechen die genau 110 Takte der sinfonischen Dichtung – eine abstrakte Bezugnahme auf formaler Ebene, die beim Hören verborgen bleibt.

Mallarmé zeigte sich im Übrigen begeistert von Debussys Vertonung. »Wunderbar! ist Ihre Illustration des »Après-midi d'un faune«, die keine Unstimmigkeit zu meinem Text zeigt, außer dass sie wahrhaftig in der Sehnsucht und im Leuchten noch weiter geht, mit Finesse, mit List und mit Reichhaltigkeit«, teilte er enthusiastisch dem Komponisten mit. Tatsächlich gelang Debussy mit dem relativ kurzen Stück eines seiner ersten Meisterwerke. Eingeleitet wird es durch das berühmte Solo der Flöte, des Instruments, das laut griechischer Mythologie der lüsterne Faun Pan erfand. Dieses Flöthema besteht lediglich aus einem chromatischen Ab- und Aufstieg vom und wieder hin zum Cis um das Intervall eines Tritonus. Allein dieses Intervall schließt eine klassische Harmonisierung per se aus und begünstigt den schwebenden Charakter des Themas, das bei jedem Auftreten von stets neuen Harmonien eingebettet wird. Ausgehend vom verhaltenen Beginn der Komposition schließen sich verschiedene moderate Steigerungswellen an, in denen raffinierte Klangfarbenmischungen zum Einsatz kommen. Trotz allem Reichtum der impressionistischen Malpalette kommt es nie zum klanglichen Exzess, herrscht doch immer ein transparenter Orchestersatz vor, bedingt durch die verhältnismäßig kleine Besetzung – eine unerhört sinnliche Musik, auf deren abstrakte Erotik Debussy Wert legte.

Als der Tänzer und Choreograph der Pariser Ballets russes Vaslav Nijinsky 1912 das Prélude in einem skandalumwitterten Ballett choreographierte, war Debussy alles andere als angetan. Anders als die Mehrzahl der Kritiker stieß er sich aber nicht an der völlig unkonventionellen Cho-

Claude Debussy PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE

ENTSTEHUNG 1891–1894

URAUFFÜHRUNG 22. Dezember 1894 in Paris,

Orchestre de la Société nationale de musique,

Dirigent: Gustave Doret

BESETZUNG 3 Flöten, 2 Oboen, Englischhorn,

2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Harfen, Crotales, Streicher

reographie selbst, sondern an der allzu expliziten Darstellung von Erotik auf der Bühne, vor allem in einer Masturbationszene des Fauns. Trotz allem: Nijinsky sollte Tanzgeschichte schreiben und überführte so das revolutionäre Potenzial von Mallarmés Gedicht noch in eine weitere Kunstform. Gleichzeitig sind die Ballets russes ein direktes historisches Bindeglied zum letzten Werk des heutigen Programms, Strawinskys »Petruschka«, aber dazu später mehr.

*

Als Nächstes ein Ausflug in die zeitgenössische französische Musik und zu einem ihrer jüngeren und höchst erfolgreichen Exponenten: zu BENJAMIN ATTAHIR und der Uraufführung seines Violinkonzerts »Loyal«. Der Komponist wurde 1989 in Toulouse geboren, erlernte zunächst das Geigenspiel, begeisterte sich aber auch schon früh für das Komponieren. Zu seinen Lehrer:innen zählen Édith Canat de Chizy, Marc-André Dalbavie, Gérard Pesson und Pierre Boulez. Nach wie vor tritt er, von Ami Flammer ausgebildet, dane-

ben auch als Violinist auf und spielt in Formationen wie dem Jersey Chamber Orchestra oder dem LSO SoundHub auf. Seine Werke, vielfach, ausgezeichnet, wurden von vielen klassischen französischen Orchestern und dem Ensemble Intercontemporain zur Aufführung gebracht. Seine Oper »Le Silence des ombres« nach Maurice Maeterlinck erlebte ihre Uraufführung 2019 im Königlich-Flämischen Schauspielhaus in Brüssel (in einer Produktion des Opernhauses La Monnaie). Einige seiner Werke wie etwa das Klavierkonzert »Al Fajr« waren auch bereits in Berlin, nämlich in verschiedenen Konzerten im Pierre Boulez Saal unter der Leitung von Daniel Barenboim, zu hören.

Auch mit Renaud Capuçon, dem Solisten der Uraufführung von »Layal«, verbindet Attahir eine längere künstlerische Zusammenarbeit. Seit einem gemeinsamen Aufenthalt in der Villa Medici in Rom (dem französischen Pendant zum deutschen Stipendienprogramm in der Villa Massimo) 2017 verfasste Attahir eine ganze Reihe von Werken für den berühmten Violinisten: angefangen vom Solostück »Swimming is not saving«, über »Istiraha« für Violine und Klavier, »La Femme fendue« für Violine und Rezitation, das Doppelkonzert »Je / suis / Ju / dith« für Sopran, Violine und Orchester, uraufgeführt von Renaud Capuçon, Raquel Camarina und dem Orchestre national du Capitole du Toulouse, bis zu »Insinuarsi« für Violine, Viola und Kammerorchester. Alle diese Stücke hat Renaud Capuçon selbst zur Uraufführung gebracht. Neben diesen konzertanten Werken für sein eigenes Instrument, die Violine, hat Attahir auch zwei Klavierkonzerte, ein Cellokonzert sowie als Rarität ein Konzert für Serpent (ein historisches Blechblasinstrument aus der Familie der Zinken) und Orchester verfasst. Diese Reihe von konzertanten Kompositionen setzt der Komponist nun mit der Uraufführung seines Violinkonzerts fort, die ursprünglich schon für 2020 geplant war, aber pandemiebedingt verschoben werden musste.

Benjamin Attahir LAYAL

ENTSTEHUNG 2020

URAUFFÜHRUNG im Rahmen des heutigen Konzerts

BESETZUNG Solo-Violine, 3 Flöten (2. auch Altflöte,
3. auch Piccolo), 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten,
Bassklarinette, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten,
3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagwerk (3 Spieler:innen),
Harfe, Klavier, Streicher

Wie in vielen von Attahirs Werken verbinden sich in »Layal« europäische und arabische Einflüsse und Traditionen. Offensichtlich wird das schon am Titel, der im Arabischen (layāl) »Nächte« bedeutet (und im Übrigen mit dem davon abgeleiteten Namen Leila zusammenhängt). Dieser Titel nimmt – worauf der Komponist hinweist – nicht nur Bezug auf die Grundstimmung des Stücks, die man mit der Gattung des Nachtstücks/Nocturnes vergleichen könnte, sondern stellt auch eine indirekte Hommage an den großen Geiger Isaac Stern dar. Der hätte 2020 seinen 100. Geburtstag gefeiert und hat Attahir wie Capuçon geprägt – nicht zuletzt spielt Renaud Capuçon auf der Guarneri-Violine »Panette«, die einst Stern gehörte.

Anders als die bisherigen konzertanten Kompositionen Attahirs, die aus der Tradition des Instrumentalkonzerts mit einem das musikalische Geschehen beherrschenden Solisten im Zentrum entsprungen sind, basiert »Layal« auf dem Modell der konzertanten Sinfonie. Dabei bezieht sich der Komponist weniger auf den Begriff der Sinfonia concer-

»

**AUF UNBEWUSSTE ART UND WEISE
HAT MEINE MUSIK AN DIE GANZEN
TRADITIONEN DER ORIENTALISCHEN
MUSIK ANGEKNÜPFT – ÄGYPTISCHE,
ABER AUCH IRANISCHE.**

**EINE STÄRKE DER KUNST IST,
DIE GANZE GESCHICHTE EINER
PERSON ZU ENTHÜLLEN, VOR ALLEM
DIE, DIE GRÖßER IST ALS WIR UND
IMMER WIEDER AUFTAUCHT.**

**ICH HABE SEIT MEINER KINDHEIT
DIE NOTWENDIGKEIT VERSPÜRT,
EINE FORM ZU SCHAFFEN, DIE MIR
ÄHNELT. MEINE BEZIEHUNG
ZUM ORIENT IST ZU EINEM
GRUNDSTEIN IN MEINEM STIL
GEWORDEN, DIESER DIREKTE
KONTAKT REICHT ÜBER EINE
RICHTIGE KENNTNIS DER
ORIENTALISCHEN MUSIK HINAUS:
WIR SCHREIBEN DIE KLÄNGE,
DIE IN UNS EINEN WIDERHALL
FINDEN, »KLÄNGE, DIE SICH LIEBEN«,
WIE ES MOZART NANNT.**

«

Benjamin Attahir

tante aus der Wiener Klassik, der ein Instrumentalkonzert für mehrere Solo-Instrumente – im Falle Mozarts etwa Violine und Viola – meint, sondern auf den Weg, den etwa Hector Berlioz mit seinem »Harold en Italie« verfolgte: eine Sinfonie mit einem Soloinstrument, hier eine Bratsche, das zwar formal eine herausgehobene Rolle spielt, aber weniger durch Kadenz und andere Demonstrationen von Virtuosität glänzt. Eine ähnliche Rolle kommt der Violine in »Loyal« zu: Bisweilen führt sie das Geschehen an, manchmal folgt sie dem Orchesterklang oder solistischen Interventionen anderer Instrumente – oder sie bleibt mit ganz eigenem Material auf einer kommentierenden Ebene quasi außerhalb des Orchesters.

Ganz am Anfang des ungefähr halbstündigen Stücks steht die Violine allein mit einer sonoren, sich zart aufschwingenden Melodie. Erst nach und nach erwachen die anderen Instrumentengruppen, zunächst Percussion und Klavier, dann Kontrabässe und Tuba, schließlich weitere Holz- und Blechbläser, wobei zunächst eher dunkle Klangfarben vorherrschen. Zur »arabischen« Seite der Partitur gehört zum einen der häufige Einsatz übermäßiger Intervalle, etwa der übermäßigen Sekunde im Anfangsthema der Violine, oder auch von Halbtonschritten, die im Prinzip alle Melodien des Stücks durchziehen. Auch die arabeskenhaften Figurationen über mehrere Saiten hinweg, in die sich die Violine nach wenigen Takten ergeht, erinnern an diese Klangsphäre. Doch am meisten ist es das Prinzip der Monodie, das an orientalische Musikmodelle erinnert: Es ist zumeist eine Melodie vorherrschend; etwaige Gegenstimmen haben eher eine ornamentale als kontrapunktische Funktion oder verstärken als Ostinati die ausgeprägte rhythmische Ebene. Dies sorgt für eine Durchsichtigkeit der Partitur und ihrer Klangfarben selbst an bewegteren Tutti-Stellen.

Nach dem verhaltenen Beginn schließt sich eine Passage im tänzerischen $\frac{9}{8}$ - und $\frac{12}{8}$ -Takt an, deren Vehemenz sich immer weiter steigert, bis die Melodie, die hier zwischen

Soloinstrument und verschiedenen Orchestergruppen hin- und herwandert, in immer kürzere Fragmente zerbröselt. Dann hebt ein neuer Abschnitt mit einer weit gespannten Melodie an, die im Unisono von Solo-Violine, Klavier, Glockenspiel und Vibraphon angestimmt wird. Hier wie an vielen weiteren Stellen sorgt diese Instrumentenkombination (häufig erweitert durch die Harfe) für eine schwebende, gleichsam entrückte Klanglichkeit. Nach Entwicklungen durch abrupte Beschleunigungen kehrt dieser ätherische Teil mehrmals wieder.

Im weiteren Verlauf der Komposition beanspruchen weitere Instrumente die Führung, machen dem Solo-Instrument gewissermaßen den Rang streitig: Erst handelt es sich um zwei Solo-Violen aus dem Orchester, später um zwei Solo-Bratschen, die die Solo-Violine bereitwillig mit pizzicati begleitet. Schließlich verstummt die Solo-Violine während eines veritablen Fugato-Orchesterzischenspiels gänzlich, um sich anschließend umso vehementer mit Doppelgriffen in Oktaven wieder zu Wort zu melden.

Gegen Ende beruhigt sich die erregte Atmosphäre in einem Duett der Solo-Violine mit einem Cello über einem bewegten Streicherteppich und gleichsam glitzernden Akzenten von Klavier und Harfe. Schließlich sinkt die Musik in die tiefen Klangregionen des Anfangs zurück, wenn das tiefe Gis der Solo-Violine fast einsam verklingt, lediglich grundiert von den verbliebenen tiefen Hörnern und Kontrabässen.

*

Doch nun zurück zu den bereits erwähnten Ballets russes, denen der sich damals ebenfalls in seinen 30ern befindliche IGOR STRAWINSKY seinen Durchbruch verdankte. Die berühmte Ballettkompanie unter ihrem Impresario Sergej Djagilew hatte sich zum Ziel gesetzt, das große Repertoire der russischen Ballettkunst in Paris und anderen Städten

Igor Strawinsky PETRUSCHKA

ENTSTEHUNG 1910–1911 (Originalfassung),

1947 (Zweitfassung für kleineres Orchester)

URAUFFÜHRUNG 13. Juni 1911 im Théâtre du Châtelet in Paris,

Orchester der Ballets russes, Dirigent: Pierre Monteux

BESETZUNG Piccoloflöte, 2 große Flöten,

2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten, Bassklarinetten,

2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten,

3 Posaunen, Tuba, Pauke, Schlagwerk, Celesta,

Klavier, Harfe, Streicher

Westeuropas bekannt zu machen. Von Anfang an spielten aber auch Neuschöpfungen eine wichtige Rolle, die den modernen Tanz begründen sollten. 1910, zwei Jahre also vor der Ballettfassung des »L'Après-midi d'un faune«, landete Strawinsky mit der Musik zu »L'Oiseau de feu« (»Der Feuervogel«) in der erst zweiten Spielzeit der Ballets russes einen Überraschungserfolg. Der findige Djagilew erteilte Strawinsky daraufhin zwei weitere Kompositionsaufträge, nämlich zu »Petruschka« 1911 und dem skandalumwitterten »Sacre du printemps« 1913. Nicht nur entstehungsgeschichtlich, sondern auch inhaltlich-ästhetisch steht »Petruschka« genau zwischen seinem traditionelleren Vorgänger, dem »Feuervogel«, und dem als Provokation verstandenen »Sacre du printemps«: zwischen einem märchenhaft-verklärten und noch der Spätromantik verpflichteten Bild von Russland und der musikalischen Revolution durch das Element des Anarchisch-Archaischen.

Nach der Komposition des »Feuervogels« steckte Strawinsky eigentlich schon in den ersten Arbeiten zu seinem »Sacre du printemps«, ehe ihm eine ganz andere Inspiration dazwischenkam. In seinen »Erinnerungen« blickt er zurück: »Ich hatte die hartnäckige Vorstellung einer Gliederpuppe, die plötzlich Leben gewinnt und durch das teuflische Arpeggio ihrer Sprünge die Geduld des Orchesters so sehr erschöpft, dass es sie mit Fanfaren bedroht. Daraus entwickelt sich ein schrecklicher Wirrwarr, der auf seinem Höhepunkt mit dem schmerzlich-klagenden Zusammenbruch des armen Hampelmannes endet.« Ursprünglich wollte Strawinsky diese Idee in eine Art Burleske für Klavier und Orchester überführen (daher die herausgehobene Stellung des Klaviers auch noch in der finalen Fassung von »Petuschka«). Doch als Sergej Djagilew davon hörte, überzeugte er Strawinsky, diesen Stoff zur Grundlage einer Ballettmusik zu machen, in deren Zentrum Petuschka (петрушка) steht – eine russische Kasperfigur aus dem Volks- und Straßentheater, deren Name ein Diminutiv von Peter ist (und auch Petersilie bedeutet). Trotz dieses für damalige Ballettverhältnisse höchst ungewöhnlichen Settings wurde »Petuschka« 1911 in der Choreographie von Michel Fokine mit großem Erfolg gespielt. 1947 wandte sich Strawinsky erneut dem Werk zu, um noch einmal Hand anzulegen, allerdings lediglich an der klanglichen Gestalt. Ohne in die kompositorische Substanz einzugreifen, schrieb er eine Fassung für leicht kleineres Orchester, die vor allem mit weniger Holzbläsern auskommt. Die Unterschiede bleiben also eher marginal – die Hauptmotivation für Strawinsky dürfte eher in der Erneuerung des Urheberrechts durch die Neufassung als im Wunsch nach einer Überarbeitung gelegen haben.

Die Handlung des Balletts führt ins Herz der damaligen Noch-Hauptstadt des russischen Zarenreichs: Auf dem Platz der Admiralität in St. Petersburg 1830 findet aus Anlass der Masleniza, der Butterwoche, mit der einerseits

das Ende des Winters, andererseits das letzte Schlemmen vor der prä-österlichen Fastenzeit begangen wird, ein Jahrmarkt statt, der alle gesellschaftlichen Schichten anzieht. Die Menge wird von Marktschreiern, die ihre Stände und Buden anpreisen, sowie einem Leierspieler und einer zu dessen Spiel auftretenden Tänzerin unterhalten. Schließlich erringt ein Magier die Aufmerksamkeit, der die drei Puppen seines Puppentheaters durch Flötenklänge zur allgemeinen Überraschung zum Leben erweckt.

Die mittleren der insgesamt vier Bilder spielen auf dem besagten Puppentheater: Zunächst tritt der täppische und hässliche Petuschka (in Begleitung des mit ihm assoziierten Klaviers) auf, der in die hübsche, aber oberflächliche Ballerina verliebt ist. Die weist ihn jedoch ab und lässt ihn in Verzweiflung zurück, die in einen Trompeten- bzw. Posaunenmotiv kulminiert, die das Bild beschließt. Stattdessen fühlt sich die Ballerina zum »Mohren« hingezogen – eine Figur, die in ihrer Tumb- und Grobheit in Regieanweisungen und auch Musik unverkennbar rassistische Stereotype reproduziert. Nach einem lethargischen Auftrittstanz mit einer skurril im Abstand von zwei Oktaven gedoppelten Melodie von Klarinette und Bassklarinetten und exotisch-synkopischer Percussion-Begleitung weckt die Ballerina ihren »Mohren« mit Trompetenrufen und fordert ihn zu einem Walzer auf, den man als Paradebeispiel für Strawinskys musikalische Ironie bezeichnen könnte: Zunächst versuchen sich mit Trompete und Flöte zwei völlig ungeeignete Instrumente an sentimentalem Zwiesgesang; dann stört der »Mohr« den Rhythmus des Walzers von Flöten und Harfen, indem er, symbolisiert durch Bassinstrumente und Percussion im 2/4-Takt dazu tanzt. Dessen ungeachtet kommen die beiden sich näher und reizen damit Petuschkas Eifersucht, der nach kurzem Kampf vom »Mohren« vor die Tür seines Hauses befördert wird.

Das letzte Bild zoomt wieder in die GroßEinstellung des Jahrmarkts zurück, wo einzelne Besuchergruppen

»
**ES HAT DARIN EINE
KLINGENDE MAGIE,
EINE GEHEIMNISVOLLE
VERWANDLUNG
MECHANISCHER SEELEN
IN MENSCHLICHE
UND EINEN ZAUBER,
DEN BISHER OFFENBAR
NUR SIE ENTDECKT
HABEN.**

«

Claude Debussy an Igor Strawinsky
nach der Uraufführung von »Petruschka«

Tanzeinlagen vorführen. Dazu erklingen Charaktervariationen, die vor allem mit originellen Instrumentierungseffekten aufwarten, beispielsweise den tiefen Fagotten, Hörnern und Streichern für den Bären, der von einem Bauern mit einer schrillen Klarinettenpfeife dressiert wird. In dem ausgelassenen Treiben vermischen sich Realität und Fiktion, als die drei Puppen aus dem Puppentheater gerannt kommen und der »Mohr« Petruschka mit seinem Säbel erdolcht. Die Ballettmusik endet mit einer pantomimischen Szene, in der der Magier die Menge mit dem Verweis beschwichtigt, dass es sich nur um Puppen handle, aber in den letzten Takten vom Erscheinen von Petruschkas Geist – mitsamt des Trompetenthemas des Protagonisten – erschreckt wird.

Kompositorisch besonders zukunftsweisend ist der erste Abschnitt des ersten Bildes, wo entsprechend des vielfältigen Treibens auf dem Jahrmarkt verschiedene heterogene musikalische Bausteine zusammenmontiert werden. Dieses musikalische Prinzip der Collage zeigt sich am Aufeinandertreffen disparater Motive wie etwa dem eröffnenden Quart-Signalmotiv der Flöte, dem bewegten Bläserklangteppich, den Geigen-Ostinati und einer Art Walzer in den Bässen. Dabei prallen auch häufige Taktwechsel sowie gar unterschiedliche Metren zur selben Zeit unvermittelt aufeinander. Diese Art der Montage verschiedener Musik, ohne dabei die Ecken und Kanten der Kollisionen zu glätten, weist deutlich in Strawinskys kompositorische Zukunft, vor allem auf den »Sacre du printemps« und somit den allgemeinen Modernediskurs in der französischen Hauptstadt kurz nach der Jahrhundertwende.



ANDRÉS OROZCO-ESTRADA

Energie, Eleganz und Esprit zeichnen Andrés Orozco-Estrada als Musiker aus. 2014–2021 war er Chefdirigent des hr-Sinfonieorchesters Frankfurt, 2014–2022 leitete er als Music Director das Houston Symphony Orchestra, außerdem war er Chefdirigent der Wiener Symphoniker (2020–2022). Andrés Orozco-Estrada dirigiert regelmäßig die führenden Orchester Europas, darunter die Wiener und Berliner Philharmoniker, die Sächsische Staatskapelle Dresden, das Gewandhausorchester Leipzig, das Concertgebouworkest und das Orchestre National de France sowie das Chicago Symphony Orchestra und das Philadelphia Orchestra. An der Berliner und Wiener Staatsoper sowie bei den Salzburger Festspielen leitete er erfolgreiche Konzerte und Operaufführungen. Anstehende Gastdirigate führen ihn u. a. zum Boston Symphony Orchestra, zum London Philharmonic Orchestra sowie zum Israel Philharmonic. Große Aufmerksamkeit finden seine CD-Veröffentlichungen bei Pentatone: Mit dem hr-Sinfonieorchester legte er Aufnahmen von Strawinskys »Feuer-vogel« und »Sacre du printemps« sowie Konzertaufnahmen von Strauss' »Salome« und »Elektra« vor.

In Medellín (Kolumbien) geboren, begann Andrés Orozco-Estrada seine musikalische Ausbildung mit dem Violinspiel. Als 15-Jähriger erhielt er ersten Dirigierunterricht. 1997 ging er zum Studium nach Wien, wo er an der Universität für Musik und darstellende Kunst in die Dirigierklasse von Uroš Lajovic aufgenommen wurde. Dort übernimmt Orozco-Estrada im Wintersemester 2022 die Professur für Orchesterdirigieren.



RENAUD CAPUÇON

Renaud Capuçon ist weltweit für sein facettenreiches Künstlerprofil bekannt: Er gilt nicht nur als einer der führenden Geiger und Kammermusiker mit weitgespanntem Repertoire, sondern ist auch als Festivalleiter und Pädagoge aktiv.

Geboren 1976 in Chambéry, begann er seine musikalische Ausbildung mit 14 Jahren am Pariser Konservatorium, wo er noch während seines Studiums zahlreiche Preise gewann. Danach studierte er in Berlin bei Thomas Brandis und Isaac Stern. 1997 ernannte ihn Claudio Abbado zum Konzertmeister des Gustav Mahler Jugendorchesters, in dem er drei Jahre lang mit Dirigenten wie Pierre Boulez, Seiji Ozawa, Franz Welser-Möst und Claudio Abbado zusammenarbeitete.

Seitdem hat sich Renaud Capuçon als einer der bedeutendsten Violinsolisten der Gegenwart etabliert. Er konzertierte mit führenden Orchestern wie den Berliner und den Wiener Philharmonikern, dem New York Philharmonic, dem London und dem Boston Symphony Orchestra, dem Orchestre de Paris, Orchestre Philharmonique de Radio France und Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela unter der Leitung von namhaften Dirigenten wie Daniel Barenboim, Semyon Bychkov, Stéphane Denève, Christoph von Dohnányi, Gustavo Dudamel, Christoph Eschenbach, Valery Gergiev, Bernard Haitink, Daniel Harding, Long Yu, Paavo Järvi, Andris Nelsons, Yannick Nézet-Séguin, François-Xavier Roth, Lahav Shani, Robin Ticciati und Jaap van Zweden.

Renaud Capuçon hat eine große Affinität zur Kammermusik: Mit Künstler:innen wie Nicholas Angelich, Martha Argerich, Yuri Bashmet, Yefim Bronfman, Khatia Buniatishvili, Hélène Grimaud, Maria João Pires und Yuja

Wang sowie mit seinem Bruder, dem Cellisten Gautier Capuçon, trat er u. a. bei den Festivals in Salzburg, Edinburgh, Berlin, Luzern, Verbier, Aix-en-Provence, Roque d'Anthéron, San Sebastián, Stresa und Tanglewood auf. Darüber hinaus hat er Frankreich bei prestigeträchtigen internationalen Veranstaltungen vertreten: So war Renaud Capuçon u. a. mit Yo-Yo Ma unter dem Pariser Arc de Triomphe anlässlich der offiziellen Gedenkfeier zum 100. Jahrestag des Waffenstillstands nach dem Ersten Weltkrieg zu hören und spielte für die Staats- und Regierungschefs beim G7-Gipfel in Biarritz.

Er ist Künstlerischer Leiter des 2013 von ihm gegründeten Festival de Pâques in Aix-en-Provence und wurde 2016 zum Künstlerischen Leiter der Sommets Musicaux de Gstaad ernannt. 2017 gründete er das Ensemble Lausanne Soloists, bestehend aus Studierenden und Absolventen der Hochschule für Musik in Lausanne, wo er seit 2014 unterrichtet. Mit der Saison 2021/22 wird er Künstlerischer Leiter des Orchestre de Chambre de Lausanne.

Renaud Capuçon ist Exklusivkünstler des Labels Erato/Warner Classics und hat bereits eine umfangreiche Diskografie vorgelegt. Zuletzt erschien Elgars Violinkonzert mit dem London Symphony Orchestra unter Simon Rattle sowie Elgars Violinsonate mit dem Pianisten Stephen Hough sowie »Un violin à Paris« zusammen mit dem Pianisten Guillaume Bellom mit diversen Arrangements für Violine und Klavier. Seine Aufnahme zeitgenössischer Konzerte von Wolfgang Rihm, Pascal Dusapin und Bruno Mantovani wurde für die französischen Victoires de la Musique 2017 nominiert und mit einem ECHO Klassik gewürdigt.

2011 wurde Renaud Capuçon zum Chevalier de l'Ordre national du Mérite und 2016 zum Chevalier de la Légion d'honneur ernannt. Im März 2020 veröffentlichte er sein erstes Buch, »Mouvement perpétuel«. Renaud Capuçon spielt die Violine »Panette« von Guarneri del Gesù (1737), die zuvor Isaac Stern gehörte.

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 ist die Staatskapelle Berlin u. a. in Luzern, Athen, Madrid, Wien, Zürich, Hamburg und Köln 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 Annkatrin Fojuth
ORCHESTERMANAGERIN 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 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 †

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

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

rbb / KULTUR

1. VIOLINE Jiyoon Lee, Petra Schwieger, Susanne Schergaut,
Ulrike Eschenburg, Juliane Winkler, Susanne Dabels, Michael Engel,
Titus Gottwald, André Witzmann, David Delgado, Andreas Jentzsch,
Serge Verheylewegen, Rüdiger Thal, Martha Cohen, Darya Varlamova,
Mariana Espada Lopes*

2. VIOLINE Krzysztof Specjal, Mathis Fischer, Johannes Naumann,
Sascha Riedel, Beate Schubert, Franziska Dykta, Sarah Michler,
Milan Ritsch, Ulrike Bassenge, Laura Perez, Nora Hapca, Asaf Levy,
Ildana Belgibayeva*, Katharina Häger**

BRATSCH Yulia Deyneka, Holger Espig, Joost Keizer,
Katrin Schneider, Friedemann Mittenentzwei, Boris Bardenhagen,
Wolfgang Hinzpeter, Helene Wilke, Stanislava Stoykova,
Aleksandar Jordanovski, Bella Chich*, Anna Lysenko**

VIOLONCELLO Sennu Laine, Alexander Kovalev, Isa von Wedemeyer,
Claire Henkel, Dorothee Gurski, Minji Kang, Amke Jorienke te Wies,
Jaelin Lim*, Yejin Kim*, Sunrise Kim**

KONTRABASS Christoph Anacker, Joachim Klier, Robert Seltrecht,
Alf Moser, Harald Winkler, Martin Ulrich, Kaspar Loyal, Akseli Porkkala*

HARFE Stephen Fitzpatrick, Gunes Hizlilar*

FLÖTE Claudia Stein, Christiane Hupka, Simone Bodoky-van der Velde

OBOE Gregor Witt, Charlotte Müseler, Florian Hanspach

KLARINETTE Tibor Reman, Sylvia Schmückle-Wagner, Meriam Dercksen*

FAGOTT Mathias Baier, Sabine Müller, Robert Dräger

HORN Ignacio Garcia, Hanno Westphal, Markus Bruggaier, Frank Demmler

TROMPETE Christian Batzdorf, Rainer Auerbach, Noemi Makkos

POSAUNE Pedro Olite Hernando**, Jürgen Oswald, Daniel Téllez Gutiérrez*

TUBA Sebastian Marhold

PAUKEN Stephan Möller

SCHLAGZEUG Dominic Oelze, Matthias Marckardt, Martin Barth,
Andreas Haase, Matthias Petsch, Pedro Berbel*

KLAVIER Luka Hauser (Loyal), Alexander Vitlin (Petruschka)

CELESTA Luka Hauser

* Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin
** Gast

IMPRESSUM

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

REDAKTION Benjamin Wäntig / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden
Der Einführungstext von Benjamin Wäntig ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft.

FOTOS Martin Sigmund (Andrés Orozco-Estrada), Simon Fowler (Renaud Capuçon), Peter Adamik (Staatskapelle Berlin)

GESTALTUNG Herburg Weiland, München

LAYOUT Dieter Thomas

HERSTELLUNG 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**