

**STAATSKAPELLE  
BERLIN  
1570**

**STAATSOPER UNTER DEN LINDEN**

**SOMMER-  
KONZERT**

**EDWARD  
GARDNER**

**DIRIGENT**

**SOL  
GABETTA**

**VIOLONCELLO**

**STAATSKAPELLE BERLIN**

**Sa 15. Juli 2023 19.00**

**STAATSOPER UNTER DEN LINDEN**

# PROGRAMM

**Edward Elgar (1857–1934) KONZERT FÜR VIOLONCELLO  
UND ORCHESTER E-MOLL OP. 85**

**I. Adagio – Moderato –**

**II. Lento – Allegro molto**

**III. Adagio –**

**IV. Allegro**

**PAUSE**

**Benjamin Britten (1913–1976) THE PRINCE OF THE PAGODAS OP. 57**

**Suite von Edward Gardner**

**aus dem gleichnamigen Ballett**

**Béla Bartók (1881–1945) DER WUNDERBARE MANDARIN SZ 73**

**Suite aus der gleichnamigen Ballettpantomime**

**in einem Akt**

**Konzerteinführung 45 Minuten vor Beginn**

»  
WENN ICH TOT BIN  
UND DU HÖRST  
IN DEN MAVERN HILLS  
JEMANDEN DIESE  
MELODIE PFEIFEN,  
DANN BRAUCHST DU  
NICHT BEUNRUHIGT SEIN –  
ICH BIN'S BLOSS.

«

Edward Elgar

# SPÄTER ERFOLG

EDWARD ELGERS KONZERT FÜR VIOLONCELLO  
UND ORCHESTER E-MOLL OP. 85

TEXT VON Dorothee Riemer

»Ich bin wahnsinnig beschäftigt mit Komponieren und habe ein Konzert für Violoncello fast fertig – ein wirklich großes Werk und ich glaube, es ist gut und lebendig.« Zunächst klingt Edward Elgar hoch zufrieden, als er im Sommer 1919 seinem Freund, dem Literatur- und Kunstkritiker Sidney Colvin, über seine Arbeitsfortschritte im Sommerferienhaus schreibt. Nur wenige Zeilen später bietet Elgar Colvin und dessen Frau Frances sogar an, ihnen das Cellokonzert als Ausdruck seiner Freundschaft zu widmen. »Ich kann nicht behaupten«, fährt Elgar fort, »dass die Musik eurer (oder jedem einzelnen von euch) wert ist, aber unsere drei Namen würden zusammen abgedruckt werden und sehr schön zusammen aussehen, selbst wenn die Musik langweilig und von der vergänglichen Sorte ist.«

Vielleicht ist es nur eine rhetorische Volte, um keinen Verdacht des Eigenlobs aufkommen zu lassen. Der zur Sprache gebrachte Gedanke aber, das Konzert könne eben nicht »gut und lebendig«, sondern wertlos, langweilig und nicht bewahrenswert sein, erlaubt auch einen kleinen Einblick in Elgars Persönlichkeit: Zu dem Mann, der zu diesem Zeitpunkt schon große musikalische Erfolge gefeiert hat, der als Komponist anerkannt ist und mit sieben Ehrendoktorwürden und einem Ritterschlag ausgezeichnet wurde, gehört eine Seite, die ständig zweifelt und die eigenen Leistungen schmälert. Elgar sieht sich selbst als Außenseiter und strebt doch immer wieder nach allgemeiner Anerkennung.

Um sich von gesundheitlichen Problemen zu erholen, waren die Elgars schon ab 1917 jeweils für die Sommermonate aufs Land in das Haus Brinkswell gezogen, wo ab 1918 die sogenannten »Brinkswell-Stücke« entstehen: die Violinsonate e-Moll, das Klavierquintett a-Moll und das Streichquartett e-Moll. Im Sommer 1919 komponiert Elgar außerdem sein einziges Violoncellokonzert. Das erste Thema des Konzerts schöpft Elgar allerdings – so will es jedenfalls der Entstehungsmythos – schon im Frühjahr 1918 aus den Tiefen seines Unterbewusstseins. Wie seine Frau Alice in ihrem Tagebuch beschreibt, wachte Elgar nach einer Mandeloperation auf und verlangte sofort nach Notenpapier und Bleistift, um eine Melodie zu notieren. Es vergeht aber über ein Jahr, bis Elgar den richtigen »Einsatzort« für seine Skizze findet: Erst im Sommer 1919 beginnt er mit der Arbeit an dem Cellokonzert. Was genau Elgar inspiriert hat, das Thema gerade in einem Werk dieses Genres zu verarbeiten, bleibt unklar. Vielleicht erschien ihm die notierte Melodie gerade in der mittleren, eher dunklen Lage am besten umgesetzt; vielleicht gab ihm sein eigenes Cellospiel, das er eine Zeit lang in Laienorchestern und -kammermusikgruppen verfolgte, den Anstoß; vielleicht entwickelte sich die Idee aber auch durch den Kontakt zu dem Cellisten Felix Salmond. Mit diesem steht Elgar wegen der Uraufführung der gerade neu geschriebenen Kammermusik in Kontakt – und schnell ist klar, dass Salmond auch die Uraufführung des Cellokonzerts übernehmen würde. Mehrmals besucht er Elgar in dessen Sommerhaus, um das Werk gemeinsam durchzugehen.

Obwohl Salmond von Elgars Musik begeistert ist und sich intensiv auf die Darbietung vorbereitet, kommt das Konzert bei der Uraufführung am 27. Oktober 1919 zur Saisonöffnung des London Symphony Orchestra nicht gut an. Vor allem die schlechte Leistung des Orchesters ist dafür verantwortlich. Ein Kritiker schreibt: »Aller Wahrscheinlichkeit nach hat ein so großartiges Orchester noch

**Edward Elgar KONZERT FÜR VIOLONCELLO  
UND ORCHESTER E-MOLL OP. 85**

**ENTSTEHUNG 1918–19**

**URAUFFÜHRUNG 27. Oktober 1919, Queen's Hall, London,  
London Symphony Orchestra mit Felix Salmond als Solisten  
und unter der Leitung des Komponisten**

**BESETZUNG Solo-Violoncello, 2 Flöten (2. auch Piccoloflöte,  
ad libitum), 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner,  
2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba (ad libitum), 3 Pauken  
und Streicher**

nie eine so beklagenswerte Aufführung gegeben.« Edward Elgar selbst hatte das Konzert dirigiert, konnte aber zuvor fast nicht mit dem Orchester proben, da der Dirigent der anderen Werke des Abends, Albert Coates, wahrscheinlich irrtümlich, sämtliche Probenzeit des Orchesters in Anspruch genommen hatte. Elgar berichtete später, er habe das Konzert nur deshalb nicht zurückgezogen, weil sich Salmond schon so sorgfältig vorbereitet hatte. Dass das Cellokonzert zunächst nicht ankam, könnte neben der schlechten Aufführung aber auch an seiner ungewöhnlichen und – für das zeitgenössische Publikum – ungewohnten musikalischen Gestaltung liegen.

Edward Elgar war in den Vorkriegsjahren mit Werken wie seinen großen Oratorien (darunter etwa »The Dream of Gerontius«), seinen Sinfonien und den ersten Märschen aus »Pomp and Circumstances« bekannt geworden. Alle diese – eindeutig spätromantischen – Kompositionen sind durch ausladende Orchesterklänge und eine reichhaltige Textur

geprägt. Elgars Begeisterung für die Musik Richard Wagners ist deutlich zu hören. Für die eher »leichteren« Kompositionen wie die Märsche der »Pomp and Circumstances« kann man außerdem noch einen geschickten Einsatz effektvoller und eingängiger Wendungen feststellen. Auch das Cellokonzert ist offensichtlich in der Musik der Spätromantik verwurzelt. Von der Entwicklung hin zur Atonalität, die sich zur selben Zeit im deutschsprachigen Raum vollzieht, ist hier nichts zu spüren. Das Werk bietet viel Gelegenheit, den Klang des Instruments voll auszukosten, in langen Kantilenen zu schwelgen, das Violoncello geradezu zum Singen zu bringen.

Das Konzert hat aber auch spröde Seiten, durch die es sich deutlich von den früheren Kompositionen abhebt. Trotz allem Wohlklang ist das Werk durch Brüche geprägt, die nicht aufgehoben werden. Die Textur des Orchesterklanges ist schlanker, weniger bombastisch. Es herrscht eine zurückhaltend-nachdenkliche, manchmal geradezu dunkle Stimmung vor. »Elegisch« ist das am häufigsten verwendete Attribut. Mit diesen Charakteristiken reiht sich das Konzert ein in die Gruppe der anderen »Brinkswell-Stücke«, die durch ähnliche Merkmale gekennzeichnet sind. Diese Kompositionen werden daher oft als der Beginn eines neuen Kapitels in Elgars Entwicklung interpretiert. Allerdings blieb dieses Kapitel unvollendet, denn schon 1920 gibt Elgar für über zehn Jahre das Komponieren fast vollständig auf. Auslöser ist der Tod seiner Ehefrau Alice, den Elgar nur schwer verkraftet. Erst ab 1932 nimmt Elgar wieder neue Werke in Angriff, kann aber keine mehr von ihnen abschließen. Das Konzert für Violoncello ist somit Elgars letzte große vollendete Komposition.

Das Werk beginnt mit drei Akkorden des Soloinstrumentes – auch wenn die klassischen Formen des Konzerts längst nicht mehr verbindlich sind; ein derart direkter Einstieg ist Anfang des 20. Jahrhunderts immer noch ungewöhnlich. Allerdings präsentiert das Violoncello nicht sofort das erste Thema, sondern tastet sich langsam und zögerlich in das

musikalische Geschehen hinein. Das Thema wird zuerst von den Streichern des Orchesters eingeführt und danach vom Violoncello übernommen – ein Vorgehen, das auch im weiteren Verlauf des Konzerts mehrmals eingesetzt wird: Das Orchester, das größtenteils eine reine Begleitfunktion ausübt, tritt immer dann in den Vordergrund, wenn ein neues Thema eingeführt wird. Traditionell viersätzig angelegt, folgt die innere musikalische Logik nicht diesem Muster. Vielmehr ist das Konzert in zwei Blöcke aufgeteilt – der erste und zweite sowie der dritte und vierte Satz gehen jeweils ineinander über – innerhalb derer sich langsame und schnelle Passagen abwechseln. Der zweite Satz beginnt mit freien, virtuosen, kadenzartigen Passagen des Solisten. Erst nach mehreren Anläufen erreichen Violoncello und Orchester das spritzig-virtuose Thema des zweiten Satzes. Der kurze fröhliche Satz ist ein Kontrapunkt zur elegischen Grundstimmung des Konzerts, zu welcher der dritte Satz wieder zurückkehrt. Die lyrischen Kantilenen des Cellos verlangsamen sich im weiteren Verlauf immer mehr bis die Musik am Ende des dritten Satzes nahezu zum Stillstand kommt. Nun übernimmt wieder das Orchester und eröffnet einen lebhaften Abschnitt, dessen Thema schließlich auch vom Solopart übernommen wird. Noch einmal werden alle technischen, virtuoson und klanglichen Möglichkeiten des Cellos ausgekostet. Zum Abschluss der Komposition taucht noch einmal das allererste Thema des Konzerts auf, das schließlich in ein kurzes furioses Finale mündet.

Obwohl das Konzert zunächst keine große Begeisterung bei Kritik und Publikum auslöste, entwickelte sich das Werk zu einer der bekanntesten und beliebtesten Kompositionen Elgars: Mittlerweile gehört es zum Standardrepertoire für die professionellen Cellisten. Der Verdienst, das Konzert erstmals einem Publikum außerhalb Londons bekannt und auch schmackhaft gemacht zu haben, kommt der Cellistin Beatrice Harrison zu. Noch im Dezember 1919 nahmen sie und Elgar gemeinsam eine gekürzte Version des Konzerts

SALZBURGER FESTSPIELE · 20. JULI – 31. AUGUST 2023

# „Warum sitzt ihr hier mit verschränkten Armen und ruht euch aus?“

Bohuslav Martinů (1890–1959)

## THE GREEK PASSION

Maxime Pascal | Musikalische Leitung

Simon Stone | Regie

Oper in vier Akten · SO 13. August – SO 27. August · Felsenreitschule

[www.salzburgfestival.at](http://www.salzburgfestival.at)

Mit Unterstützung der Freunde  
der Salzburger Festspiele e.V. Bad Reichenhall



SIEMENS

K  
KÜHNE-STIFTUNG



auf. 1928 gingen sie noch einmal gemeinsam ins Studio, um das Konzert in der Originalgestalt einzuspielen. 1921 führte Harrison das Konzert bei einem Festival in Hereford auf. In den darauf folgenden Jahren nahm sie das Konzert mit auf ihre Konzertreisen durch Europa und die USA. Harrison wurde zu Elgars bevorzugter Interpretin des Konzerts, sodass er durchsetzen konnte, dass sie 1924 das Konzert als erste Frau auch in einer Kathedrale spielen durfte – die zuständigen Würdenträger hatten zunächst einige Bedenken wegen einer weiblichen Musikerin geäußert.

Einem breiten Publikum wurde Elgars Konzert vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg, in den 1960er Jahren, wiederum durch eine Cellistin bekannt: Jacqueline du Pré und Elgars Cellokonzert waren – so wurde oft bemerkt – wie füreinander geschaffen. Schon als Jugendliche hatte du Pré innerhalb kürzester Zeit das Werk auswendig gelernt, berichtete ihr damaliger Lehrer. Es ist das Werk, das du Pré während ihrer kurzen Karriere am häufigsten und am liebsten aufführte.

Im Gegensatz zu den vielen kritischen und zweifelnden Kommentaren zu seinen eigenen Werken, scheint Elgar mit seinem Cellokonzert letztlich doch zufrieden gewesen zu sein. Kurz vor seinem Tod, schon schwer erkrankt, sumnte er gern das erste Thema und sagte zu einem Freund: »Wenn ich tot bin und Du hörst in den Malvern Hills jemanden diese Melodie pfeifen, dann brauchst Du nicht beunruhigt sein – ich bin's bloß.«

»

**ABER NACH EINER WOCHEN VOLL  
HEKTISCHER KONZERTE IN JAVA  
KAMEN WIR HIERHER –  
AUF DIE INSEL, AUF DER MUSIK  
GENAUSO ZUR ATMOSPHERE  
GEHÖRT WIE DIE PALMEN,  
DIE WÜRZIGEN GERÜCHE UND  
DIE CHARMANTEN MENSCHEN.  
DIE MUSIK IST FANTASTISCH  
REICHHALTIG – MELODISCH,  
RHYTHMISCH, IN IHRER TEXTUR  
(WAS FÜR EINE ORCHESTRIERUNG!!)  
UND VOR ALLEM FORMAL. ES IST  
EINE BEMERKENSWERTE KULTUR ...  
ENDLICH BEGINNE ICH,  
DIE TECHNIK ZU VERSTEHEN,  
ABER SIE IST UNGEFÄHR  
SO KOMPLIZIERT WIE  
BEI SCHÖNBERG.**

«

Benjamin Britten

# EXOTISCHES MÄRCHENLAND

BENJAMIN BRITTENS »THE PRINCE OF THE PAGODAS« OP. 57

TEXT VON Elisabeth Kühne

Dass Reisen bildet, ist hinlänglich bekannt – vor allem wenn man die Welt mit derart offenen Augen und Ohren befährt, wie Benjamin Britten es tat. Ausgehend von seinem Wohnort Aldeburgh, einer Kleinstadt im englischen Suffolk, brach Britten regelmäßig zu ausgiebigen Exkursionen auf und bereiste im Laufe seines Lebens über 40 Länder. Sei es auf seinen zahlreichen Konzerttourneen oder in den privaten Ferien: Britten's Interesse an fremden Kulturen und seine Offenheit gegenüber anderen Musiksprachen reisten immer mit. Begierig sog Britten alles in sich auf – armenische Folklore und nordindische Ragas, chinesische Skalensysteme und lateinamerikanische Rhythmen – und ließ sich von diesen Quellen der Weltmusik zu eigenen Kompositionen inspirieren. Besonders prägend sollte in diesem Zusammenhang eine Fernostreise von November 1955 bis März 1956 sein, während der Britten Singapur, Indonesien, Japan, Macau, Hong Kong, Thailand, Indien und Ceylon bereiste. Insbesondere die Klänge, die Britten auf Bali kennenlernte, sollten für sein Schaffen große Bedeutung erlangen, finden sich doch Spuren der balinesischen Gamelan-Musik mit ihren Idiophonen aus Holz, Bambus und Bronze, ihren verschiedenen Zither- und Flötenarten, diversen Gongspielvarianten und Metallophonen in Britten's späteren Werken wieder. Fasziniert von den zahlreich ausdifferenzierten Skalen und den vielschichtigen polyrhythmischen Texturen ließ Britten die klangliche Atmo-

sphäre dieser Musikkultur nur wenige Monate nach seiner Reise in sein einziges abendfüllendes Ballett »The Prince of the Pagodas« einfließen.

Libretto und Choreografie des am 1. Januar 1957 in London unter der Leitung des Komponisten uraufgeführten Tanzabends stammen von keinem Geringeren als dem britischen Choreografen John Cranko. Das märchenhafte Sujet entführt das Publikum in das ferne Reich der Mitte: Am Hof des Kaisers treffen die vier Könige des Nordens, Ostens, Westens und Südens ein, um die Hand der Thronerbin Belle Épine zu gewinnen. Die Aufmerksamkeit der Bewerber richtet sich jedoch rasch auf ihre schöne jüngere Schwester Belle Rose. Um Belle Épine für die Freier attraktiver zu machen, krönt der Kaiser seine ältere Tochter, die nun im Besitz der Krone die vier Könige abweist und selbst die Macht an sich reißt. Da treten als Boten des Pagodenprinzen, der Belle Rose zuvor in einer Vision erschienen ist, vier Frösche mit einem Schmuckkästchen ein. Belle Épine vermag es nicht zu öffnen, wohl aber Belle Rose, die darin eine Rose vom Pagodenprinzen findet. Sie begibt sich auf die Reise ins Land der Pagoden, durchwandert dabei Luft, Feuer und Wasser und landet schließlich im Königreich des Pagodenprinzen, wo ihr die Augen verbunden werden. Ein grüner Salamander nähert sich Belle Rose und verwandelt sich in den Prinzen, der ihr ihre Liebe gesteht. Als sie ihre Augenbinde abnimmt, erscheint er wieder in Gestalt des Salamanders, woraufhin Belle Rose entsetzt flieht. Zurück am Kaiserhof entdeckt sie, wie Belle Épine inzwischen als tyrannische Herrscherin regiert und ihren Vater in einem Käfig gefangen hält. Als Belle Rose ihrem Vater helfen will, gibt Belle Épine den Befehl sie zu verhaften. Doch der Salamander, der Belle Rose gefolgt ist, setzt stattdessen dank seiner Zauberkräfte Belle Épine gefangen und befreit den Kaiser. In der Umarmung von Belle Rose verwandelt er sich in den Prinzen und gemeinsam mit dem Kaiser kehren sie zurück ins Reich der Pagoden und feiern Hochzeit.

**Benjamin Britten THE PRINCE OF THE PAGODAS OP. 57**

**ENTSTEHUNG 1954–1956**

**URAUFFÜHRUNG 1. Januar 1957,  
Royal Opera House Covent Garden, London,  
in einer Choreografie von John Cranko  
und unter Leitung des Komponisten;  
Suitefassung von Edward Gardner**

**BESETZUNG 3 Flöten (2. und 3. auch Piccoloflöte),  
3 Oboen (2. und 3. auch Englischhorn), 2 Klarinetten,  
Bassklarinette, Altsaxophon, 3 Fagotte (3. auch Kontrafagott),  
4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken,  
Schlagwerk (Xylophon, Glockenspiel, Vibraphon,  
Röhrenglocken, Triangel, Holzblock, Kastagnetten, Tamburin,  
Tomtoms, Trommeln, Becken, Gongs, Amboss), Celesta,  
Harfe, Klavier, Streicher**

Benjamin Britten komponierte über diese Handlung eines seiner farbigsten und inspiriertesten Werke, in dem sich seine Faszination für die auf seinen Reisen kennengelernten festöstlichen Klänge facettenreich mit seiner eigenen Musiksprache verbindet. Ein Meister der Instrumentation inkorporierte Britten die balinesische Gamelan-Musik geschickt in seine Partitur, ohne dabei jedoch auf ein originales Instrumentarium zurückzugreifen: Mit den Mitteln eines westeuropäischen Orchesters erzeugt Britten – vor allem mit Hilfe des üppigen Schlagzeugapparats, der neben Xylophon, Glockenspiel, Vibraphon, Gongs und Röhrenglocken, auch Triangel, Holzblock, Kastagnetten, Tamburin, Tomtoms,



# DIESE KOSTBAREN AUGENBLICKE

275 JAHRE STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

Nur wenige Opernhäuser haben eine bewegtere Geschichte durchlaufen als die Berliner Hof- und Staatsoper Unter den Linden seit ihrer Gründung durch Friedrich den Großen 1742. Im Laufe von 275 Jahren hat sich viel Wissens- und Berichtenswertes angesammelt, gerade an solch einem geschichtsträchtigen Platz in der Mitte unserer Metropole und zugleich in der Mitte Europas. In diesem opulent ausgestatteten Buch setzen sich namhafte Autoren mit der Tradition der Staatsoper auseinander und beleuchten denkwürdige Ereignisse und kostbare Augenblicke. Durch diese Geschichten wird die Geschichte des Hauses lebendig.

288 SEITEN MIT ZAHLREICHEN ABBILDUNGEN

32 EURO ISBN 978-3-446-25757-3 HANSER



NEUERSCHEINUNG  
ZUM  
JUBILÄUM

Erhältlich  
in der Ticket-Box Unter den Linden,  
unter [staatsoper-berlin.de](http://staatsoper-berlin.de)  
sowie im Buchhandel.

einen Amboss und verschiedenste Trommeln und Becken verlangt, sowie mit den Klangfarben von Celesta, Harfe und Klavier – eindrucksvoll die spezifischen Klänge eines balinesischen Gamelan-Orchesters. Zusammen mit dem Einsatz pentatonischer Skalen, einem signifikanten Merkmal der Gamelan-Musik, lässt Britten den atmosphärischen Reiz eines exotischen Märchens aufleben.

Edward Gardner präsentiert im Konzert einen schillernden Querschnitt des Balletts: angefangen von den eröffnenden, herrschaftlichen Fanfaren im Prelude, das auch das Motiv des Pagodenprinzen als Salamander einführt, über den Palast des Kaisers im Reich der Mitte, in dem Belle Épine einen grazil-höfischen Tanz mit Streicherbegleitung darbietet, und Belle Roses fantastischer Luftreise im schwebenden Walzertakt, bis hin zum wundersamen Land der Pagoden mit seinem typisch balinesischen Gamelan-Timbre und dem fulminanten Finale samt Walzerrondo und imposanter Apotheose mit vollem Orchesterklang.

»  
DENN MEINER ANSICHT NACH  
IST DIESES WERK DAS BESTE,  
WAS ICH BISHER  
FÜR ORCHESTER  
GESCHRIEBEN HABE ...  
«

Béla Bartók

# EXPRESSIVES SKANDALSTÜCK

BÉLA BARTÓKS »DER WUNDERBARE MANDARIN« SZ 73

TEXT VON Elisabeth Kühne

Köln, 27. November 1926: Im Opernhaus am Habsburgerring tobt wohl der größte Theaterskandal seit der tumultuösen Pariser Uraufführung von Strawinskys Ballett »Le sacre du printemps«. »Einige Besucher verließen, ostentativ die Türen werfend, das Theater. Und nach dem Fallen des Vorhanges erhob sich ein wütender, 10 Minuten währendender Kampf, es wurde gellend gepfiffen und Pfui gerufen«, so berichtet das Kölner Tageblatt in seiner Premierenbesprechung von Béla Bartóks Ballettpantomime »Der wunderbare Mandarin«. Die Presse überschlug sich angesichts der Unerhörtheit von Bartóks neuestem Werk: Von »Kaschemmenstück niedrigster Art« war da die Rede, »ekelhaft im Stofflichen«, ein »Dirnenstück voll der rohesten und brutalsten Instinkte«. Doch nicht nur an der »unmoralischen« Handlung des Stücks entzündete sich die Kritik, auch Bartóks Musik wurde als »kakophon« und »das Entsetzlichste, was einem menschlichen Ohr zugemutet werden kann« aufs Schärfste diffamiert. Selbst wenn Schmähungen wie »Hottentottenkralsmusik«, »Dokument geistiger Pervertierung« oder »Ausgeburt eines entarteten Musiksinns« mehr über die aufkeimende nationalsozialistische Gesinnung in Deutschland als über Bartóks Musik verraten, wuchsen sich die Proteste gegen das Werk zu einem handfesten künstlerischen und politischen Skandal aus. So sah sich der damalige Kölner Oberbürgermeister Konrad Adenauer noch vor der zweiten Aufführung dazu veranlasst, die Ballettpantomime

umgehend vom Spielplan zu streichen. Trotz einer weiteren, durchaus erfolgreicherer Aufführung am 19. Februar 1927 in Prag, der Bartók jedoch nicht beiwohnte, wurde das Werk durch die ungarischen Behörden verboten – weitere Aufführungen waren also in weite Ferne gerückt. Um seine Musik dennoch wenigstens für den Konzertsaal zu retten, erarbeitet Bartók eine gekürzte Fassung, die seit ihrer Uraufführung am 15. Oktober 1928 in Budapest fest im Orchesterrepertoire verankert ist.

Tatsächlich ist das Bühnengeschehen der Ballettpantomime, das sich im zwielichtigen Verbrechermilieu einer modernen Großstadt abspielt, von äußerster Brutalität. Bartók entlehnte die sozialkritische Geschichte rund um Prostitution, Raub und Mord dem als »pantomime grotesque« bezeichneten Szenario »Der wunderbare Mandarin« von Menyhért Lengyel. Lengyel, der später als Drehbuchautor für Ernst Lubitsch in Hollywood Karriere machen sollte, veröffentlichte seinen Text 1917 in der bedeutenden ungarischen Literaturzeitschrift »Nyugat«, wo er das sofortige Interesse Bartóks weckte. Anders als es der exotisch anmutende Titel verheißt, handelt »Der wunderbare Mandarin« kein fernöstliches Märchen, sondern spielt im ärmlichen Mietshaus einer lärmenden Großstadt. Drei Kriminelle zwingen dort eine junge Frau, durch entsprechend eindeutige Gesten Männer hinauf ins Zimmer zu locken, um sie anschließend ausrauben zu können. Die ersten beiden Opfer, ein in die Jahre gekommener lüsterner Kavalier und ein schüchterner Jüngling, entpuppen sich rasch als mittellos und werden unsanft aus der Wohnung expediert. Ganz anders der dritte Kandidat, ein reich ausgestaffierter Mandarin (chinesischer Verwaltungsbeamter), der mit versteinerner Miene den Raum betritt. Die starre Zurückhaltung des unheimlichen Mandarin beginnt sich erst zu lösen, als das Mädchen mit einem immer aufreizender werdenden Tanz seine Leidenschaft entfacht. In wilder Erregung jagt er die junge Frau durch das Zimmer, bis die drei Zuhälter sich auf ihn stürzen und unter einem Kissen ersticken. Doch das Verlangen des Mandarin ist stärker als der

Béla Bartók DER WUNDERBARE MANDARIN SZ 73

ENTSTEHUNG Ballettpantomime: 1917–1924, Suite: 1926–1927  
URAUFFÜHRUNG Ballettpantomime: 27. November 1926, Köln,  
unter Leitung von Jenő Szenkár, Suite: 15. Oktober 1928, Budapest,  
unter Leitung von Ernst von Dohnányi

BESETZUNG 3 Flöten (2. und 3. auch Piccoloflöte),  
3 Oboen (3. auch Englischhorn), 3 Klarinetten (3. auch Bassklarinetten),  
3 Fagotten (3. auch Kontrafagott), 4 Hörner, 3 Trompeten,  
3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagwerk (Xylophon, Triangel, Becken,  
Tamtam, Rührtrommel, Kleine und Große Trommel),  
Celesta, Harfe, Klavier, Streicher

Tod: Er erhebt sich und stürzt sich sehnsüchtig auf das Mädchen. Auch zwei weitere brachiale Mordversuche können dem Mandarin nichts anhaben: Weder der Dolch noch der Strick vermögen den Mandarin zu töten. Erst als das Mädchen den Mandarin voller Mitleid und Zärtlichkeit in ihre Arme schließt, beginnen seine Wunden zu bluten, auf dass er stirbt.

Es ist eine Welt der Gewalt und der Gier, eine Welt, in der Liebe nur noch als Ware zu existieren scheint, die uns Bartók in seiner Ballettpantomime vor Ohren führt. Doch während das Premierenpublikum ihm hohle Provokation und Bürgerschreck-Intentionen unterstellte, waren Bartóks künstlerische Absichten, die in der Geschichte das »Symbol der alles überwindenden Liebe« erblickten, von gänzlich anderer Natur. Der entfremdeten Urbanität der Moderne und ihrer Gefühlskälte stellt sich hier urtriebhaft die Leidenschaft des Menschen entgegen, die sich nur kraft der alle Grenzen überwindenden Liebe stillen lässt.

# Eröffnungs FEST

Saison-  
start

ZUM

2023/24

IM

OPERNHAUS  
UND  
PROBEN-  
ZENTRUM

9.9.  
2023

STAATSOBER-BERLIN.DE

AB 11.00

frei!

EINTRITT

MIT  
STAATSKAPELLE  
BERLIN  
STAATSOBERNCHOR  
ENSEMBLESOLIST:INNEN  
STAATSBALLET  
BERLIN  
U. A.

Bartók komponierte dazu eine höchst expressive, faszinierend schillernde Musik, die zu seiner wohl avanciertesten Partitur werden sollte. Nicht umsonst empfand er die Ballettpantomime als sein bis dato bestes Orchesterwerk überhaupt. Radikal kostet Bartók in seiner Komposition die expressionistischen Orchesterklänge und grellen Dissonanzen aus, gibt sich musikalisch ganz der pulsierenden Motorik und nervösen Atmosphäre hin. »Wenn es gelingt, wird es eine höllische Musik werden«, schrieb Bartók schon im Rahmen seiner ersten kompositorischen Skizzen 1917 an seine erste Ehefrau Márta. In der Tat zeichnet sich gleich zu Beginn mit wild rotierenden Streicherskalen, scharfen Akkorden der Bläser und dröhnenden Signalen der Posaune die überspannte Geräuschkulisse der Großstadt ab. Den Auftritt der drei Ganoven markiert eine aggressive, pendelartige Melodie der Bratschen, die sich immer gewaltsamer in verschiedenen Klangschichten verdichtet. Kontrastierend dazu erklingt die erotische Lockmusik des Mädchens als reich ornamentierte, verführerische Klarinettenarabeske, die in ihrer dreimaligen Wiederholung immer üppiger koloriert wird. Der schmierige Kavalier präsentiert sich musikalisch in nach oben gleitenden Posaunenglissandi, während der zaghafte Jüngling mit einer lyrischen Oboenweise zu rühren versteht. Die Erscheinung des unheimlichen Mandarin setzt schließlich mit dem dreimalig von den Posaunen im Glissando gespielten, abwärts gleitenden Kleinterzmotiv, das markant von Beckenschlägen und einem Orchestertremolo flankiert wird, eine musikalisch höchst wirksame Zäsur. Der zunächst vorsichtig sich annähernde Tanz des Mädchens steigert sich zu einem Walzer von leidenschaftlicher Intensität und schlägt schließlich um in eine wilde Verfolgungsjagd – musikalisch charakterisiert durch grelle Glissandi der Hörner und energisch pulsierenden Motive der Streicher und Blechbläser, die schließlich auf das gesamte Orchester übergreifen. Während Bartóks Ballettpantomime mit einem Erlösungsschluss endet, bildet dieser orgiastische Tuttihöhepunkt das Finale der Suite – welcher effektvoller Schluss!



# EDWARD GARDNER

Edward Gardner wurde 1974 in Gloucester geboren und erhielt seine Ausbildung in Cambridge und an der Royal Academy of Music in London. Er ist Chefdirigent des London Philharmonic Orchestra und bis zur Saison 2023/24 Chefdirigent des Bergen Filharmoniske Orkester. Seit 2022 fungiert Gardner als künstlerischer Berater der Norwegischen Oper und des Norwegischen Balletts (DNO&B), wo er ab August die musikalische Leitung übernehmen wird. Als gefragter Gastdirigent arbeitete er u. a. mit Klangkörpern wie dem New York Philharmonic, dem Chicago Symphony Orchestra, dem Philadelphia Orchestra, den Wiener Symphonikern, dem Orchestra del Teatro alla Scala di Milano, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin und dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin zusammen. Zudem verbindet ihn eine langjährige Zusammenarbeit mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra, dessen Erster Gastdirigent er 2010 bis 2018 war. Edward Gardner war von 2007 bis 2015 Musikdirektor der English National Opera und ist eng verbunden mit der New Yorker Metropolitan Opera, wo er Produktionen von »La damnation de Faust«, »Carmen«, »Don Giovanni«, »Der Rosenkavalier« und »Werther« dirigierte. Jüngst gab Gardner sein Debüt an der Bayerischen Staatsoper mit einer Neuproduktion von »Peter Grimes«. Ferner dirigierte er an Häusern wie dem Teatro alla Scala di Milano, der Chicago Lyric Opera, der Glyndebourne Festival Opera und der Opéra national de Paris. Als Förderer junger Talente gründete Gardner im Jahr 2002 das Hallé Youth Orchestra und dirigiert regelmäßig das National Youth Orchestra of Great Britain.



# SOL GABETTA

Die Cellistin Sol Gabetta wurde 1981 in Villa Maria (Argentinien) geboren. Nach ihren jüngsten Residencies bei Radio France, der Staatskapelle Dresden und den Bamberger Symphonikern eröffnete Sol Gabetta die Saison 2022/23 mit der zweiten Ausgabe der BBC Proms Japan. Gastauftritte führten sie zu den Bamberger Symphonikern unter Jakub Hruša, zum Koninklijk Concertgebouworkest und den Osloer Philharmonikern unter der Leitung von Klaus Mäkelä sowie zur Deutschen Kammerphilharmonie Bremen unter Paavo Järvi. Darüber hinaus konzertierte sie als »Artiste étoile« beim Lucerne Festival mit verschiedenen Orchestern. Sol Gabetta ist zudem künstlerische Leiterin des Solsberg Festival. Als gefragte Kammermusikerin gastierte sie u. a. im New Yorker Lincoln Center, in der Wigmore Hall in London, bei den Festivals in Verbier, Salzburg, Schwetzingen und im Rheingau, sowie bei der Schubertiade Schwarzenberg und dem Beethovenfest Bonn. Sie erhielt zahlreiche Auszeichnungen u. a. den Europäischen Kulturpreis, den Herbert-von-Karajan-Preis bei den Salzburger Osterfestspielen 2018, den ersten OPUS Klassik Award als Instrumentalistin des Jahres 2019, den ECHO Klassik, den Gramophone Young Artist of the Year Award 2010 und den Würth-Preis der Jeunesses Musicales 2012. Außerdem wurde sie beim Moskauer Tschairowsky-Wettbewerb und beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München ausgezeichnet. Sol Gabetta weist eine umfangreiche Diskografie u. a. bei den Labels SONY Classical und Decca Classics auf. Seit 2005 unterrichtet sie an der Musik-Akademie Basel.



# STAATSKAPELLE BERLIN

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

Bedeutende Musikerpersönlichkeiten leiteten den Opernbetrieb sowie die seit 1842 regulär stattfindenden Konzerte des Orchesters: Dirigenten wie Gaspare Spontini, Felix Mendelssohn Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, Felix von Weingartner, Richard Strauss, Erich Kleiber, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Franz Konwitschny und Otmar Suitner prägten im Laufe der Geschichte die Spiel- und Klangkultur der Staatskapelle Berlin.

Von Ende 1991 bis zum Januar 2023 stand Daniel Barenboim (geboren 1942 in Buenos Aires) als Generalmusikdirektor an der Spitze der Staatskapelle Berlin. Zahlreiche Gastspiele in Europa, Israel, Japan und China sowie in Nord- und Südamerika haben die herausragende Stellung der Staatskapelle Berlin wiederholt unter Beweis gestellt. Die Darbietung sämtlicher Sinfonien und Klavierkonzerte von Beethoven in Wien, Paris, London, New York und Tokio sowie die Zyklen der Sinfonien von Schumann und Brahms, die Präsentation aller großen Bühnenwerken Richard Wagners anlässlich der Staatsoper-FESTTAGE 2002 und die dreimalige Aufführung von Wagners »Ring des Nibelungen« in Japan gehörten hierbei zu den herausragenden Ereignissen. Im Rahmen der FESTTAGE 2007 folgte unter der Leitung von Daniel Baren-

boim und Pierre Boulez ein zehnteiliger Mahler-Zyklus in der Berliner Philharmonie, der auch im Musikverein Wien sowie in der New Yorker Carnegie Hall zur Aufführung gelangte. Zu den Höhepunkten der letzten Jahre zählten ein neunteiliger Bruckner-Zyklus, ebenfalls in Wien im Juni 2012, sowie konzertante Aufführungen von Wagners »Ring« bei den Londoner Proms im Sommer 2013. Der gefeierte Bruckner-Zyklus wurde 2016/17 auch in der Suntory Hall Tokio, in der Carnegie Hall New York sowie in der Philharmonie de Paris präsentiert.

Zahlreiche CD- und DVD-Aufnahmen, Oper wie Sinfonik gleichermaßen, dokumentieren die hohe künstlerische Qualität der Staatskapelle Berlin. Zuletzt erschienen Einspielungen aller neun Bruckner-Sinfonien und der vier Brahms-Sinfonien unter der Leitung von Daniel Barenboim, darüber hinaus Aufnahmen der Klavierkonzerte von Chopin, Liszt und Brahms sowie sinfonischer Werke und Instrumentalkonzerte von Strauss, Sibelius, Tschaikowsky, Dvořák, Elgar und Debussy. Außerdem wurden Aufzeichnungen szenischer Produktionen von Wagners »Tannhäuser«, »Parsifal« und »Tristan und Isolde«, Verdis »Il trovatore« und »Falstaff«, Bergs »Lulu«, Rimsky-Korsakows »Die Zarenbraut«, Schumanns »Szenen aus Goethes Faust« (alle unter Daniel Barenboim) sowie Strauss' »Der Rosenkavalier« (unter Zubin Mehta) veröffentlicht. Anlässlich des 450-jährigen Bestehens der Staatskapelle Berlin erschien 2020 eine CD-Edition mit historischen und aktuellen Aufnahmen, zudem wurde dieses außergewöhnliche Jubiläum durch eine Buchpublikation und eine Ausstellung begleitet.

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



CLASSICCARD

# Klassik zum Probiertpreis für alle unter 30!

## Deine Member-Vorteile

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



Jetzt downloaden!



Auf deinen Besuch freuen sich



classicc card.de

1. VIOLINE Jiyoung Lee, Heather Cottrell\*\*, Tobias Sturm, Ulrike Eschenburg, Juliane Winkler, Michael Engel, Henny-Maria Rathmann, Titus Gottwald, André Witzmann, Andreas Jentzsch, Serge Verheylewegen, Martha Cohen, Jueyoung Yang, Hani Song, Rasma Larsens\*, Rachel Buquet\*
2. VIOLINE Krzysztof Specjal, Daniela Braun\*\*, Johannes Naumann, Beate Schubert, Franziska Dykta, Sarah Michler, Milan Ritsch, Laura Volkwein, Yunna Weber, Nora Hapca, Katharina Häger, Asaf Levy, Maria-Alexandra Bobeico\*, Lena Bozzetti\*
- BRATSCHEN Felix Schwartz, Sophia Reuter, Friedemann Mittenentzwei, Boris Bardenhagen, Wolfgang Hinzpeter, Helene Wilke, Stanislava Stoykova, Anna-Maria Wunsch, Sofia Ugusheva\*, Lotus de Vries\*, Evgenia Vynogradskaya\*\*, Matthias Wilke\*\*
- VIOLONCELLO Sennu Laine, Alexander Kovalev, Isa von Wedemeyer, Minji Kang, Ute Fiebig, Tonio Henkel, Amke Jorienke te Wies, Joan Bachs, Tony Rymer, Assif Binness\*
- KONTRABASS Otto Tolonen, Axel Scherka, Alf Moser, Martin Ulrich, Kaspar Loyal, Antonia Hadulla\*, Okhee Lee\*\*, Fridtjof Ruppert\*\*
- HARFE Alexandra Clemenz
- FLÖTE Claudia Stein, Christiane Hupka, Simone Bodoky-van der Velde
- OBOE Fabian Schäfer, Michael Hertel, Florian Hanspach
- KLARINETTE Tibor Reman, Unolf Wäntig, Hartmut Schuldt
- SAXOPHON Claudia Meures\*\*
- FAGOTT Mathias Baier, Sabine Müller, Thomas Höniger\*
- HORN Markus Bruggaier, Thomas Jordans, Ignacio Garcia, Margherita Lulli\*\*
- TROMPETE Mathias Müller, Peter Schubert, Felix Wilde
- POSAUNE Filipe Alves, Susann Ziegler\*\*, Jürgen Oswald
- TUBA Thomas Keller
- PAUKEN Stephan Möller
- SCHLAGZEUG Dominic Oelze, Matthias Marckardt, Martin Barth, Andreas Haase, Matthias Petsch, Florian Borges\*

KLAVIER/CELESTA Geoffrey Loff\*\*, Satomi Nishi\*\*, Michele Rovetta\*\*

\* Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin

\*\* Gast

## IMPRESSUM

**HERAUSGEBERIN** Staatsoper Unter den Linden

**INTENDANT** Matthias Schulz

**GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR** Ronny Unganz

**REDAKTION** Elisabeth Kühne / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden

Der Textbeitrag von Dorothee Riemer wurde gekürzt dem Programmheft zum

FESTTAGE-Konzert der Staatskapelle Berlin am 5. April 2012 entnommen.

Die weiteren Einführungstexte von Elisabeth Kühne sind Originalbeiträge für dieses Heft.

**FOTOS** Benjamin Ealovega (Edward Gardner), Julia Wesely (Sol Gabetta),

Peter Adamik (Staatskapelle Berlin)

**LAYOUT** Dieter Thomas nach Herburg Weiland, München

**HERSTELLUNG** Druckhaus Sportflieger, Berlin



**CHILDF** The  
Found  
ation.

**FREUNDE  
& FÖRDERER**  
STAATSOPER  
UNTER  
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



**STAATS  
OPER  
UNTER  
DEN  
LINDEN**