

**STAATSKAPELLE
BERLIN
1570**

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

**ABONNEMENT-
KONZERT
I**

**DANIEL
BARENBOIM**

DIRIGENT

**LAHAV
SHANI**

KLAVIER

STAATSKAPELLE BERLIN

Mo 14. Oktober 2019 19.30

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

Di 15. Oktober 2019 20.00

PHILHARMONIE

PROGRAMM

Sergej Rachmaninow (1873–1943) **KLAVIERKONZERT NR. 3 D-MOLL
OP. 30**
I. **Allegro ma non tanto**
II. **Intermezzo. Adagio – attacca:**
III. **Finale. Alla breve**

PAUSE

Edward Elgar (1857–1934) **»FALSTAFF« – SINFONISCHE STUDIE
C-MOLL OP. 68**

Richard Strauss (1864–1949) **»TILL EULENSPIEGELS LUSTIGE
STREICHE« OP. 28**
nach alter Schelmenweise in Rondeauforn,
für großes Orchester gesetzt

Mo 14. Oktober 2019 19.30

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

Di 15. Oktober 2019 20.00

PHILHARMONIE

Konzerteinführung jeweils 45 Minuten vor Beginn

**Das neue Konzertzimmer in der Staatsoper Unter den Linden
wurde mit freundlicher Unterstützung
der International Music and Art Foundation ermöglicht.**

»
DURCH ALLE SEINE
KOMPOSITIONEN
WANDERTE EINE KLAGEND
RUSSISCHE NOTE.
TATSÄCHLICH WURDEN
VIELE HÖRER GEGEN
ENDE DES PROGRAMMS
VON DEM GEFÜHL GEPACKT,
SIE WÄREN GEFANGENE
AUF DEM WEG
NACH SIBIRIEN.

«

Kritiker der »New York Times«
über die Uraufführung von Rachmaninows 3. Klavierkonzert

KLAVIER- UND ORCHESTER- VIRTUOSENTUM

TEXT VON Benjamin Wäntig

Mit Superlativen sollte man bekanntlich sparsam umgehen, aber wenn die Staatskapelle Berlin und ihr Generalmusikdirektor Daniel Barenboim mit SERGEJ RACHMANINOWS d-Moll-Klavierkonzert in die neue Konzertsaison 2019/2020 starten, dann handelt es sich um ein echtes Schwergewicht der Klavierliteratur – um nicht zu sagen: das technisch wohl anspruchsvollste Klavierkonzert überhaupt. Aber auch in der zweiten Konzerthälfte geht es mit sinfonischen Dichtungen von Elgar und Strauss nicht minder virtuos zu, wenn sich hier dieses Element auf das ganze Orchester erstreckt.

»Rach 3« genießt einen geradezu legendären Status: Sein Widmungsträger, der polnische Pianist Józef Hofmann, wagte sich aus Furcht vor den technischen Klippen erst gar nicht daran; der mutigere Artur Schnabel soll es »Konzert für einen Elefanten« genannt haben. Statistisch bewanderte Musikwissenschaftler meinen gar, den Grund hierfür objektiv in Zahlen fassen zu können: Von allen Klavierkonzerten sei hier im Mittel die höchste Anzahl von Noten pro Zeiteinheit zu finden.

Wie seine anderen drei Klavierkonzerte entstand auch das d-Moll-Konzert für Rachmaninows »Eigengebrauch«. Mit dem großen Erfolg seines bis heute populären zweiten Klavierkonzerts von 1901 hatte der Komponist eine u. a. durch den Misserfolg seines Sinfonieerstlings bedingte Schaffenskrise überwunden und seine Aktivität als Pianist in Russland und

weiteren europäischen Ländern ausgebaut. Trotzdem hielt sich der finanzielle Erfolg dieser Jahre in Grenzen, weswegen der notorisch selbstkritische Rachmaninow nach langem Überlegen und Schwanken schließlich das lukrative Angebot annahm, in der Doppelfunktion als Pianist und Dirigent 1909/10 eine ausgedehnte Konzerttournee durch die USA zu unternehmen. 20 Konzerte, ausschließlich mit eigenen Werken, waren in US-amerikanischen Musikzentren vorgesehen. Dass die USA nach seiner Emigration infolge der Oktoberrevolution 1917 ihm eine dauerhafte Heimat bieten sollten, dürfte Rachmaninow zu diesem Zeitpunkt kaum gehnt haben.

Zum Zugpferd für diese Reise hatte Rachmaninow naheliegenderweise ein neues Klavierkonzert bestimmt, mit dem er das amerikanische Publikum als Komponist wie Pianist überzeugen wollte. Erste Skizzen für das Konzert entstanden in Dresden, wo Rachmaninow mit seiner Familie von 1906 bis 1909 die Wintermonate verbrachte, und auf seinem russischen Landgut Iwanowka. Als er im Oktober 1909 die mehrwöchige Reise mit dem Schiff antrat, war die Partitur abgeschlossen. Allerdings hatte Rachmaninow das neue Werk noch nicht einstudiert und musste sich während der Überfahrt mit dem Üben auf einer stummen Klaviatur zufriedengeben – kaum zu glauben, dass es ihm damit gelang, das so anspruchsvolle Konzert »in die Finger«, genauer gesagt seine berühmtesten Riesenhände zu bekommen. Nachdem er Anfang November sein Debütkonzert in den USA gegeben hatte, erfolgte die Uraufführung des d-Moll-Konzerts bereits Ende des Monats, am 28. November, mit dem New York Symphony Orchestra unter Walter Damrosch. Bedeutender als diese Aufführung wurde jedoch die New Yorker Wiederholung des Klavierkonzerts wenige Wochen später, die zu einer der großen Komponistenbegegnungen führte: 16. Januar 1910 traf Rachmaninow in der Carnegie Hall nicht nur mit dem New York Philharmonic, sondern auch mit Gustav Mahler am Pult zusammen. Mahler hatte erst wenige Monate zuvor die alleinige Leitung dieses

**Sergej Rachmaninow KLAVIERKONZERT NR. 3
D-MOLL OP. 30**

ENTSTEHUNG 1909

**URAUFFÜHRUNG 28. November 1909, New Theater
in New York; New York Symphony Orchestra unter Leitung
von Walter Damrosch und mit dem Komponisten als Solist**

**BESETZUNG Solo-Klavier, 2 Flöten, 2 Oboen,
2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen,
Tuba, Pauken, Becken, Große Trommel, Tamburin, Streicher**

Orchesters übernommen – die letzte berufliche Station vor seinem frühen Tod 1911. Rachmaninows Konzert probte Mahler mit der für ihn selbstverständlichen, teilweise auch gefürchteten Akribie und überzog die Probenzeit deutlich, was das Orchester – zu Rachmaninows Überraschung – jedoch ohne den geringsten Protest tolerierte. »Mahler hat unmittelbar mein Herz berührt, indem er sich meinem Konzert widmete, bis die Begleitung, die doch recht kompliziert ist, bis zur Perfektion eingeübt war«, äußerte Rachmaninow über diese Begegnung. Die Kritiken der beiden Konzerte fielen jedoch gemischt aus; zwar wurde Rachmaninows Klavierspiel, seine stupende Virtuosität verbunden mit einem recht nüchternen, »antiromantischen« Stil einhellig gelobt, bemängelt wurde jedoch die Komposition selbst, vor allem die üppige Länge von rund einer Dreiviertelstunde Dauer. Aufgrund des immensen technischen Anspruchs dauerte es einige Jahre, bis sich andere Pianisten an das Werk wagten und es so Eingang ins Standardrepertoire fand.

Ganz und gar nicht elefantös hebt das Konzert an: Über einem unruhig bewegten, dunklen Klangteppich der Streicher und tiefen Holzbläser stimmt das Klavier ein auffallend schlichtes Thema an, um den Ton d kreisend, das alsbald mit dem Fagott in ein Zwiegespräch tritt. Die Faktur dieses Hauptthemas, das sich refrainartig unverändert an den formalen Nahtstellen des ersten Satzes wiederholt, erinnert – wie vielfach bemerkt worden ist – an die Psalmodie russischer Kirchenmusik. Rachmaninow selbst räumte ein: »Ich wollte auf dem Klavier eine Melodie ›singen‹. Das ist alles. Gleichzeitig denke ich aber, dass das Thema, unabhängig von meiner Absicht, einen lied- oder kirchenliedhaften Charakter erhalten hat.«

Nach einem ersten Ausbruch pianistischer Virtuosität, gleichsam ein Vorgeschmack auf das Kommende, schließt sich ein signalartiges Thema mit einem markanten Auftakt aus zwei Sechzehnteln an. Alsbald weicht es jedoch einem weitgeschwungenen Seitenthema im Klavier – eine typisch schwelgerische Melodie à la Rachmaninow, die sich in mehreren Anläufen steigert und schließlich zusammensinkend zum erneuten Erscheinen des Hauptthemas überleitet. Die Durchführung bringt zunächst einen brachialen Höhepunkt mit Akkordkaskaden im Klavier und einen anschließenden Zusammenbruch, der thematisch auf die zwei Jahre zuvor entstandene Zweite Sinfonie rekurriert – keine Seltenheit bei Rachmaninow. Nach einem mysteriös wabernden Tremolofeld der Streicher schließt sich die ausgedehnte Solo-Kadenz an, für die Rachmaninow gleich zwei technisch höchst anspruchsvolle Varianten entwarf. Beide enden jedoch gleich: mit einer Wiederkehr des ersten Themas, das solistische Holzbläser über bewegten Klavierarpeggien einwerfen. Die Kadenz mündet in eine knappe Reprise des Hauptthemas, die rasch von dem militärisch-zackigen Überleitungsthema zu einem Ende gebracht wird – ohne große Geste leise verklingend und so unauffällig wie der Anfang.

Ein selbst für die Verhältnisse des Melancholikers Rachmaninow besonders schwermütiges Thema – erst in den Holzbläsern, dann in den Streichern – leitet das Adagio ein. Das Klavier tritt erst relativ spät hinzu und eröffnet im Dialog mit dem Orchester eine Reihe von Variationen über dieses Thema. Anders als in klassischen Variationsätzen wird jedoch das Thema selbst kaum verändert, etwa in Figurationen zerlegt. Vielmehr wird es durch wechselnde Begleitungen, neue Gegenstimmen und teils abrupte Tempo- und Tonartwechsel (bis hin zu einer rasanten Walzerepisode) stets in ein neues Licht getaucht. Dieser eher freie Aufbau mag Rachmaninow auch zu der aufgrund seiner Länge etwas untertriebenen Bezeichnung »Intermezzo« geführt haben.

Nahtlos leitet eine virtuose Steigerung des Klaviers in das atemlose Finale über, in dem der Solist alle Register der technischen Möglichkeiten auf dem Klavier ziehen muss: weite Griffe, schnelle Läufe, rasante Tonrepetitionen. Ein halbsbrecherisches Triolenthema und ein in Synkopen wellenartig aufsteigendes Seitenthema werden hier in einem Trubel aufeinander losgelassen, der nur kurzzeitig durch Reminiszenzen an den ersten Satz unterbrochen wird. Die Coda mündet nach etlichen Steigerungswellen in einen breiten, feierlichen D-Dur-Hymnus, der noch ein wenig lichtetes Pathos vor dem stürmischen Schluss beiträgt.

*

Nach Rachmaninows melancholischem Klavierrausch bilden zwei in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft entstandene Stücke Programmmusik über zwei berühmte Spaßmacher die zweite Konzerthälfte. Deren erster beherrscht in dieser Spielzeit in gleich zwei Varianten die Opernbühne – zum einen in der hier Unter den Linden uraufgeführten Nicolai'schen Spieloper »Die lustigen Weiber von Windsor« sowie in Verdis direkt nach ihm benannter letzter, raben-

schwarzer Komödie: Falstaff. Aber auch EDWARD ELGAR widmete dieser berühmten Shakespeare-Figur sein letztes großes Orchesterwerk.

Ob Shakespeares »Merry Wives of Windsor« wirklich auf einen Wunsch von Königin Elizabeth I persönlich zurückgehen, wie es eine Anfang des 18. Jahrhunderts erstmals nachweisbare Anekdote darlegt, wird von der Shakespeare-Forschung heute angezweifelt. Außer Frage steht jedoch, dass Shakespeare das Stück offenbar in kurzer Zeit geschrieben hat (laut besagter Legende in 14 Tagen), weswegen sich sein Tiefgang in Grenzen hält: Mit Falstaff gehen auf der Jagd nach der Damenwelt von Windsor offenbar so sehr die Hormone durch, dass die titelgebenden Mrs. Ford und Page ein leichtes Spiel haben, den Unverbesserlichen gleich dreimal zu übertölpeln.

Doch nicht der Falstaff, der als Komödiant auf der Opernbühne für Lacher sorgt, schwebte Elgar vor. Denn was schon den literarisch hoch bewanderten Arrigo Boito, den Librettisten von Verdis »Falstaff« umtrieb: Falstaff ist bereits bei Shakespeare weit mehr als nur die komische Hauptfigur der »Merry Wives of Windsor«-Komödie. Zum ersten Mal betritt er in einem anderen Stück, nämlich im ersten Teil von »King Henry IV«, die Bühne. Hierin reicherte Shakespeare das noch junge Genre des »history play« in unorthodoxer Weise mit Komödiennelementen an, oder richtiger: Neben den hehren, staatstragenden Aktionen am von Adelsrevolten bedrohten Königshof legte er einen nur lose damit verbundenen Handlungsstrang an, der ganz im Zeichen des dicken Ritters John Falstaff steht. Die beide Ebenen verbindende Figur ist Königssohn und Thronfolger Hal, Prince of Wales, der jedoch entgegen seiner ihm zugeordneten Rolle als Kronprinz selten bei Hofe verkehrt. Vielmehr bevorzugt er die Gesellschaft Falstaffs und seiner Kumpane, mit denen er auf der Suche nach Vergnügungen durch die Lande zieht – was der Königshof missbilligt. Denn obwohl dem Ritterstand zugehörig, ist

Edward Elgar »FALSTAFF« OP. 68

ENTSTEHUNG 1913

URAUFFÜHRUNG 2. Oktober 1913, Leeds Festival;
London Symphony Orchestra unter Leitung des Komponisten

BESETZUNG Piccoloflöte, 2 große Flöten, 2 Oboen,
Englischhorn, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 2 Fagotte,
Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba,
2 Harfen, Pauken, Perkussion, Streicher

der in die Jahre gekommene Falstaff nicht gerade als eine Verkörperung aristokratischer Tugenden zu bezeichnen: Er ist ein notorischer Nichtstuer, nach Herzenslust schlemmt und dem Sherry zugetan ist. Zudem ist Falstaff immer knapp bei Kasse und umgibt sich mit eher unangenehmen, (halb-)kriminellen Zeitgenossen. Einen festen Wohnsitz hat die Gruppe nicht; sie quartiert sich in zwielichtigen Absteigen ein, deren Wirte sie stets um die Zeche prellt. Um sich begehrte Annehmlichkeiten – neben Speis und Trank auch Besuche von Prostituierten – leisten zu können, übertritt die Gruppe nicht selten die Schwelle der Legalität und schreckt etwa vor Überfällen auf reisende Händler nicht zurück.

Alles in allem stellt Falstaff also einen Charakter dar, der nicht nur das Gesetz, sondern auch die Grenzen von Anstand und gutem Geschmack mitunter drastisch übertritt. Und doch verfügt diese Figur, eine der komplexesten Figuren des Shakespeare'schen Kosmos, schlicht und ergreifend über Charisma: Falstaffs Witz und sein Einfallsreichtum, wenn es gilt, sich aus unangenehmen Situationen zu befreien, suchen

FALSTAFF IST ...

... ein ansehnlicher, stattlicher Mann und beleibt; mit fröhlichem Ausdruck, wohlgefälligem Auge und höchst edlem Auftreten. Falls dieser Mann der Liederlichkeit zugetan ist, so täuscht er mich, denn ich erblicke Tugend in seinem Aussehen. Wenn man also den Baum an seiner Frucht erkennt, wie die Frucht am Baum, dann sag ich dir entschieden: In diesem Falstaff steckt Tugend.

FALSTAFF,

König Heinrich IV. Teil 1, II/4

... ein Schrankkoffer von Körpersäften, ein Auffangbottich von Unflätigkeiten, eine geschwollene Packung von Wassersüchten, ein riesiger Sherryschlauch, eine ausgestopfte Reisetasche von Gedärmen, ein gerösteter Manningtree-Ochse mit einer

Füllung im Bauch, ein ehrwürdiges Laster, eine graue Niedertracht, ein Vater Raufbold, eine bejahrte Niedertracht. Worin ist er gut als im Probieren und Trinken von Sherry?

PRINZ HAL,

König Heinrich IV. Teil 1, II/4

... nicht nur selbst geistreich, sondern auch der Grund dafür, dass andere Menschen geistreich sind.

FALSTAFF,

König Heinrich IV. Teil 2, I/2

seinesgleichen, ebenso sein beißender Spott über die allgemeinen Zustände. Einen Gutteil der beiden »King Henry IV«-Teile nehmen geistreiche Wortgefechte mit Prinz Hal ein. Darüber, wer von beiden dabei den Kürzeren zieht, ist sich die Shakespeare-Kritik uneins – trotzdem liegt auf der Hand, dass Falstaff vor allem in puncto Rhetorik und Schlagfertigkeit in allen Lebenslagen für den Prinzen eine Vorbilds- und beinahe Lehrerfunktion innehat.

Dennoch schildert Shakespeare die Geschichte einer Entzweiung: Prinz Hal, von seinem königlichen Vater und dem ganzen Hof für seine wilde Jugend getadelt und der Thronfolge unwürdig befunden, besinnt sich darauf, seinen Leumund zu verbessern, wofür ein Bruch mit Falstaff nötig ist. Einzig aus taktischem Kalkül à la Machiavelli will er diesen hinauszögern: Wenn er erst spät die schiefe Bahn verlassen sollte, würde – bei entsprechender Amtsführung – sein Stern als guter und gerechter Herrscher umso heller strahlen. Am Ende des zweiten Teils ist es schließlich soweit; der altersschwache Henry IV stirbt und Hal besteigt als Henry V den englischen Thron. Als Falstaff samt Entourage, die sich dank des Kumpans auf dem Thron Hoffnungen auf gesellschaftlichen Aufstieg macht, zu dem soeben gekrönten König durchdringt, gibt sich dieser unerwartet puritanisch-hart: Er verstößt Falstaff, ermahnt ihn zu moralischer Besserung und lässt ihn vom Höchstrichter in vorläufige Haft nehmen. In »King Henry V« erfahren wir nur beiläufig aus Gesprächen seiner Kumpane von Falstaffs Tod an gebrochenem Herzen infolge der Verstoßung durch den König.

Über die Art und Weise der Bezugnahme auf den Stoff in seinem Orchesterstück äußerte sich Elgar etwas widersprüchlich: Einerseits äußerte er in einem Zeitungsinterview im Juli 1913, noch während der Komposition, dass ihm keine Programmmusik à la Strauss' Tondichtungen mit einem detaillierten Programm, sondern nur ein allgemeines »musical portrait« Falstaffs vorschwebte. Dafür spricht auch

die letztendlich gewählte, sich einer genauen Zuschreibung entziehende Gattungsbezeichnung »symphonic study« (und eben nicht »tone poem« o. Ä.). Dagegen veröffentlichte Elgar im September desselben Jahres, kurz vor der Uraufführung, einen analytischen Essay über sein neues Stück, der doch ein relativ konkretes Programm enthält, das sich relativ eng an Falstaffs Handlungsstationen aus beiden »King Henry IV«-Teilen anlehnt. Offenbar spürte Elgar, dass das komplexe und immerhin gut eine halbe Stunde dauernde Stück weiterer Erläuterungen bedürfe. Leider hatten seine Versuche nicht den gewünschten Erfolg: Die Aufnahme bei der Uraufführung im Oktober 1913 war höchstens lauwarm; bis heute führt das Werk, das Elgar selbst zu seinen besten zählte, ein bescheidenes Außenseiterdasein. Das mag zum einen daran liegen, dass Elgar hier nicht an den Pomp, Glanz und die Fasslichkeit früherer Kompositionen anknüpft, zum anderen an dem hier entworfenen differenzierten Falstaff-Bild, das weit über den lustigen, tölpelhaften Möchtegern-Weiberhelden hinausgeht und damit manche Erwartungen enttäuschen mag.

Schon das dem Titelhelden zugeordnete Hauptthema, das ohne Umschweife direkt zu Beginn in Bassklarinette, Fagotten und Celli erklingt, gibt sich ambivalent: Einerseits verleiht ihm die tiefe Instrumentation im Zusammenspiel mit der punktierten Rhythmik eine gewisse Behäbigkeit (im Sinne von Falstaffs Dickleibigkeit), andererseits gibt es sich mit zerklüfteten Intervallsprüngen und dem Pendeln zwischen den zwei Tonarten c- und g-Moll ziemlich komplex – was Elgar mit der kunstvollen Weiterentwicklung des Themas durch das ganze Stück hindurch unter Beweis stellt. Das heroische Thema des Prinzen Hal ist weitaus fasslicher und geschlossener, aber auch konventioneller. Schon die Exposition, in der beide Themen unverbunden nebeneinanderstehen, macht ihre prinzipielle Unvereinbarkeit hörbar und lässt kaum einen Zweifel am finalen Bruch zwischen den Protagonisten. Die nächsten Episoden – Elgars komplexe formale Anlage vereint

Modelle der Sonatenform, des Rondos und der Variationenfolge – schildern Falstaffs (scheiternde) Raubzüge sowie ein exzessives Gelage in einer seiner Lieblingstavernen mit einem »betrunkenen« Fagottsolo. Ein idyllisches »Dream Interlude« mit süßen Soloviolin-umkränzten Träumen von seiner Kindheit schließt sich an, gefolgt von einem grotesken Marsch, der für Falstaffs Versuche steht, Bauern als Soldaten für den Kampf zu verpflichten, von denen aufgrund reichlich angenommener Bestechungsgelder jedoch nur ein armseliger Haufen zusammenkommt. Ein zweites ruhiges Zwischenspiel illustriert ein weiteres Gelage, nunmehr in Shallows Obstgarten, wo Falstaff die frohe Nachricht vom Tod des alten Königs erreicht. Ein martialisches, fanfarenartiges Thema mit einem markanten Tritonus-Motiv verkündet die Krönung von Prinz Hal zu Henry V. sowie seinen damit verbundenen Sinneswandel und mündet schließlich in eine Apotheose des Hal-Themas. Falstaffs Zurückweisung bringt dann einen allmählichen Prozess ins Rollen, in dem das Falstaff-Thema mehr und mehr von anderen Themen überlagert wird und in seine Bestandteile aufgelöst wird, bis nach einer großen Beruhigung nur noch Hals Thema übrigbleibt. Falstaffs Tod wird als Vergessen, als Sterben seines motivischen Materials geschildert. Zum Schluss platzt noch einmal Hals Fanfarenmotiv in a-Moll heraus und wird harmonisch unverbunden von einem einzigen gezupften C-Dur-Akkord beantwortet – das ist alles, was von Falstaff übrigbleibt.

Elgar vergönnt seinem Protagonisten, dem doch offenbar seine ganze Sympathie galt, keinen finalen Triumph. Stattdessen stellt er seine Geschichte als die eines untergehenden Phantasten und (Lebens)Künstlers dar – gut möglich, dass der ab den 1910er Jahren unter Misserfolgen leidende Elgar, dessen einst enthusiastisch aufgenommene Musik zunehmend als veraltet empfunden wurde, sein eigenes Schicksal in dieser Figur gespiegelt sah.

Anders als dem dicken Ritter Falstaff ist dem Schelm Till Eulenspiegel ein Dasein auf Opernbühnen nicht vergönnt gewesen (von Walter Braunfels' seltenst gespielter und Cyrill Kistlers gründlich vergessener Vertonung einmal abgesehen). Dabei hatte ihn auch RICHARD STRAUSS als Opernhelden auserkoren: für ein geplantes Stück namens »Till Eulenspiegel bei den Schildbürgern«, an dessen Libretto Strauss eigenhändig um 1893/94 arbeitete. 1895 legte er, vielleicht entmutigt von den Schwierigkeiten, die ihm seine im Vorjahr uraufgeführte Erstlingsoper »Guntram« bereitet hatte, das Opernprojekt jedoch definitiv ad acta und überraschte seine Freunde im Frühjahr mit der Mitteilung, eine neue, »sehr lustige und übermütige« sinfonische Dichtung geschrieben zu haben. Die vorbereitungsintensive Münchner Erstaufführung des »Guntram« unter Strauss' Leitung war es dann auch, die seinen Plan, »Till Eulenspiegels lustige Streiche« in der bayerischen Hauptstadt ebenfalls selbst zur Uraufführung zu bringen, immer weiter verzögerte, sodass am Ende Franz Wüllner und sein Kölner Gürzenich-Orchester Strauss' eigener Aufführung in München um drei Wochen zuvorkamen.

Ähnlich wie Elgar im Fall des »Falstaff« vertrat Strauss in Hinblick auf den programmatischen Gehalt des Stücks eine inkonsistente Haltung: Hatte er Wüllners im Vorfeld der Uraufführung geäußerte Bitte um Verständnishilfen für die Zuschauer mit dem lapidar-knappen Telegraph »analyse mir unmöglich, aller witz in toenen ausgegeben« beantwortet, so erklärte er sich ein Jahr später bereit, für den Konzertführer von Wilhelm Mauke genauere Hintergründe an den entsprechenden Stellen in eine Partitur einzutragen. Sie lauten:

»Es war einmal ein Schalksnarr. / Namens ›Till Eulenspiegel‹. / Das war ein arger Kobold. / Auf zu neuen Streichen. / Wartet nur, ihr Duckmäuser. / Hopp! Zu Pferde mitten durch die Marktweiber. / Mit Siebenmeilenstiefeln kneift er aus. / In einem Mauseloch versteckt. / Als Pastor

Richard Strauss ›TILL EULENSPIEGELS LUSTIGE
STREICHE« OP. 28

ENTSTEHUNG 1895

URAUFFÜHRUNG 5. November 1895, Gürzenich in Köln;
Gürzenich-Orchester unter Leitung von Franz Wüllner

BESETZUNG Piccoloflöte, 3 große Flöten, 3 Oboen,
Englischhorn, D-Klarinette, 2 B-Klarinetten, Bassklarinette,
3 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen,
Tuba, Pauken, Perkussion, Streicher

verkleidet trieft er von Salbung und Moral. / Doch aus der großen Zehe guckt der Schelm hervor. / Fasst ihn ob des Spottes mit der Religion doch ein heimliches Grauen vor dem Ende. / Till als Kavalier, zarte Höflichkeiten mit schönen Mädchen austauschend. / Er wirbt um sie. / Ein feiner Korb ist auch ein Korb. / Schwört Rache zu nehmen an der ganzen Menschheit. / Philistermotiv / Nachdem er den Philistern ein paar ungeheuerliche Thesen aufgestellt, überlässt er die Verblüfften ihrem Schicksal. / Große Grimasse von weitem. / Tills Gassenhauer. / Das Gericht. / Er pfeift noch gleichgültig vor sich hin! / Hinauf die Leiter! Da baumelt er, die Luft geht ihm aus, eine letzte Zuckung. Tills Sterbliches hat geendet.«

Doch tatsächlich war die Bekanntgabe des Programms ein Problem, das Strauss auch im Fall seiner späteren sinfonischen Dichtungen noch beschäftigte, wobei seine Haltung ambivalent blieb: Das Programm solle den Hörern nur »einen gewissen Anhalt« geben. Auf die »Symphonia

»

**DIESES STÜCK GLEICHT EINER
STUNDE NEUER MUSIK BEI DEN
VERRÜCKTEN: DIE KLARINETTEN
VOLLFÜHREN WAHNSINNIGE
STURZFLÜGE, DIE TROMPETEN
SIND IMMER GESTOPFT, UND DIE
HÖRNER, IHREM LATENTEN
NIESEN ZUVORKOMMEND,
BEEILEN SICH, IHNEN HÖFLICH
>GESUNDHEIT!< ZU ANTWORTEN.
WENN DIE KONTRABÄSSE AUF
IHREN BÖGEN BLIESEN,
DIE POSAUNEN IHRE SCHALL-
TRICHTER MIT IMAGINÄREN
BÖGEN STRICHEN UND HERR
NIKISCH SICH AUF DEN KNIEN
DER PLATZANWEISERIN
NIEDERLIESSE, WÄRE ES
NICHT VERWUNDERLICH.**

«

Claude Debussy in einer Kritik
über die Pariser Erstaufführung von »Till Eulenspiegel«

Domestica« bezogen äußerte er: »Aber daß die Musik nicht in reine Willkür sich verliere und ins Uferlose verschwimme, dazu braucht sie gewisser Form bestimmender Gränzen und diese Ufer formt ein Programm.« Trotz der unerhört plastischen und größtenteils sich auch ohne Lektüre eines Programms erschließenden Tonmalereien im »Till Eulenspiegel« bedurfte es wohl doch einiger Erklärungen, da Strauss in diesem Fall zwar Kenntnis des Stoffs, nicht aber einer konkreten Handlung allgemein voraussetzen konnte. Denn schon die Ur-Vorlage, »Ein kurzweilig lesen von Dil Ulenspiegel«, um 1510 von dem Straßburger Buchdrucker Johannes Grieninger ohne eine Autorenangabe veröffentlicht, ist mit ihren 96 kurzen und bunten »Histori« über jeweils einen von Eulenspiegels Scherzen einigermaßen unüberschaubar. Im Laufe der folgenden Jahrhunderte wurde Eulenspiegels Geschichte durch neue Episoden immer weiter fortgeschrieben, sodass die von Strauss ausgewählten (und auch relativ vage bleibenden) Abenteuer kaum mehr mit dem mittelalterlichen Volksbuch in Einklang zu bringen sind – beispielsweise stirbt dort Eulenspiegel eines natürlichen Todes, nicht ohne allerdings mit seinem Testament für weitere Streitigkeiten zu sorgen.

Die formale Bezeichnung Rondo (in der altertümlichen Schreibweise »Rondeau«) ist die erste einer ganzen Reihe von Eulenspiegeleien, die Strauss in die sinfonische Dichtung eingebaut hat, denn sie gaukelt eine Klarheit vor, die mitnichten eingelöst wird. Das Stück hebt mit einer behäbig-altväterlichen Geigenmelodie an, ehe sich mit dem sechsten Takt im Horn das erste Eulenspiegel-Motiv Bahn bricht, das den Zuhörer mit seinem dreimal anders gegen den Takt verschobenen Rhythmus narrt. Es wird gefolgt von einem zweiten Motiv in der schrillen D-Klarinette, das trotz viel schnellerem Tempo auf der Tonfolge des Beginns aufbaut. Wer nun ein Rondo Haydn'scher Prägung mit der regelmäßigen, leicht erkennbaren Wiederkehr dieser beiden Motive erwartet, wird sich getäuscht sehen: Die beiden Motive

Ob Parkett oder Rang: Unsere Auswahl ist die Primadonna auf fünf Etagen.

Bücher. Musik. Filme.
Im KulturKaufhaus am Bahnhof Friedrichstraße.

Dussmann
das KulturKaufhaus

Mo-Fr 9-24, Sa 9-23:30 Uhr

Berlin, Friedrichstraße 90

f @ kulturkaufhaus.de

tauchen mal in Nebenstimmen ab, spielen sich dann wieder in den Vordergrund oder tarnen sich unter der Maske der Variation und durchziehen so in immer neuen Gestalten das ganze Werk. Für die anhaltende Beliebtheit des Werks sind allerdings eher seine deskriptiven Qualitäten verantwortlich: Von dem mit einer Ratsche untermalten Ritt durch die Marktstände über das schmachtende Violinsolo, das für Tills amouröse Abenteuer steht, und die seriösen Gerichtsakkorde der Blechbläser in Moll bis zu Tills finalem Todesröcheln in der Klarinette – Strauss löst durch seine virtuose und technisch brillante Instrumentation das ein, was er einmal so formulierte: »Was ein richtiger Musiker sein will, der muss auch eine Speisekarte komponieren können.«

Nur drei Jahre nach dem Erfolg des »Till Eulenspiegel«, der schnell im In- und Ausland nachgespielt wurde, erhielt Strauss seine Berufung zum Kapellmeister, später schließlich zum Generalmusikdirektor der Berliner Hofkapelle, was die besondere Beziehung der heutigen Staatskapelle Berlin zu diesem Komponisten begründete. So wird Strauss' Œuvre in dieser Spielzeit besonders beleuchtet: Neben der Neuproduktion des »Rosenkavalier« widmet sich die Kammerkonzertreihe 2019/2020 des Orchesters den von seinen großen Orchesterstücken bisweilen verdeckten Kammermusikwerken des Komponisten.



DANIEL BARENBOIM

DIRIGENT

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

WWW.DANIELBARENBOIM.COM



LAHAV SHANI

KLAVIER

Lahav Shani hat sich als einer der gefragtesten jungen Dirigenten etabliert und beeindruckt mit seiner erstaunlichen Reife und natürlichen, instinktiven Musikalität. Im September 2018 übernahm er die Position des neuen Chefdirigenten des Rotterdams Philharmonisch Orkest von Yannick Nézet-Séguin und wurde damit zum jüngsten Chefdirigent in der Geschichte dieses Orchesters. In der Saison 2020/21 übernimmt Lahav Shani zudem die Künstlerische Leitung des Israel Philharmonic Orchestra als Nachfolger von Zubin Mehta und hat ab der Saison 2019/20 auch die Position des Music Director Designate inne.

Nach seinem Debüt im Mai 2015 und mehreren darauffolgenden Engagements wurde Shani in der Spielzeit 2017/18 zum Ersten Gastdirigenten der Wiener Symphoniker ernannt. Zu den Höhepunkten dieser und kommender Spielzeiten gehören Konzerte mit den Wiener Philharmonikern, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem London Symphony Orchestra, dem Concertgebouworkest Amsterdam, der Staatskapelle Dresden, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Budapest Festival Orchestra, dem Boston Symphony Orchestra, dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, dem Philharmonia Orchestra, dem Orchestre de Paris, dem Philadelphia Orchestra, dem Kungliga Filharmoniska Orkestern Stockholm, den Bamberger Symphonikern und dem Orchestre Philharmonique de Radio France. Shanis enge Beziehung mit dem Israel Philharmonic begann 2007, als er Tschaikowskis Klavierkonzert unter der Leitung von

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

rbb / KULTUR

Zubin Mehta spielte, und vertiefte sich in den darauffolgenden Jahren in der Zusammenarbeit als Pianist und Kontrabassist.

1989 in Tel Aviv geboren, begann Shani mit sechs Jahren sein Klavierstudium mit Hannah Shalgi und dann mit Arie Vardi an der Buchmann-Mehta School of Music in Tel Aviv. Danach absolvierte er sein Dirigierstudium mit Christian Ehwald und sein Klavierstudium mit Fabio Bidini an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin. Während seines Studiums unterstützte auch Daniel Barenboim seine Karriere. 2013 gewann er den ersten Preis beim Gustav-Mahler-Dirigentenwettbewerb in Bamberg.

Als Pianist gab Shani sein Solorezitaldebüt im Pierre Boulez Saal in Berlin im Juli 2018. Klavierkonzerte leitet er oft vom Klavier aus, z. B. mit dem Philharmonia Orchestra, der Staatskapelle Berlin und dem Orchestre Philharmonique de Radio France. Als Solist trat er jüngst mit dem Concertgebouworkest auf und spielte Beethovens Tripelkonzert mit Renaud und Gautier Capuçon und dem Israel Philharmonic. Shani hat außerdem reiche Erfahrung im Kammermusikspiel und trat vor Kurzem beim Festival d'Aix-en-Provence, in der Kölner Philharmonie und beim Verbier Festival auf.

Shani pflegt auch eine intensive Zusammenarbeit mit der Staatskapelle Berlin, die er bei Konzerten in der Berliner Philharmonie und im Pierre Boulez Saal sowie in Vorstellungen von »La bohème« und »Don Giovanni« leitete. In der laufenden Spielzeit kehrt er für das 4. Abonnementkonzert ans Pult der Staatskapelle Berlin zurück.



PERAL MUSIC

EIN DIGITALES LABEL FÜR DANIEL BARENBOIM
UND DIE STAATSKAPELLE BERLIN

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

WWW.PERALMUSIC.COM

STAATSKAPELLE BERLIN

Die Staatskapelle Berlin gehört mit ihrer seit dem 16. Jahrhundert bestehenden Tradition zu den ältesten Orchestern der Welt. Von Kurfürst Joachim II. von Brandenburg als Hofkapelle gegründet, wurde sie in einer Kapellordnung von 1570 erstmals urkundlich erwähnt. Zunächst dem musikalischen Dienst bei Hof verpflichtet, erhielt das Ensemble mit der Gründung der Königlichen Hofoper 1742 durch Friedrich den Großen einen erweiterten Wirkungskreis. Bedeutende Musikerpersönlichkeiten leiteten den Opernbetrieb sowie die seit 1842 regulär stattfindenden Konzertreihen des Orchesters: Von Dirigenten wie Gaspare Spontini, Felix Mendelssohn Bartholdy, Richard Wagner, Giacomo Meyerbeer, Felix von Weingartner, Richard Strauss, Erich Kleiber, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Franz Konwitschny und Otmar Suitner erhielt die Hof- bzw. spätere Staatskapelle Berlin entscheidende Impulse.

Seit 1992 steht Daniel Barenboim als Generalmusikdirektor an der Spitze des traditionsreichen Klangkörpers. 2000 wurde er vom Orchester zum Dirigenten auf Lebenszeit gewählt. Mit jährlich acht Abonnementkonzerten in der Philharmonie und in der Staatsoper, flankiert durch weitere Sonderkonzerte zu den österlichen Festtagen sowie im neuen Pierre Boulez Saal, nimmt die Staatskapelle einen zentralen Platz im Berliner Musikleben ein.

Bei zahlreichen Gastspielen in Musikzentren auf der ganzen Welt bewies das Orchester wiederholt seine internationale Spitzenstellung. Zu den Höhepunkten der vergangenen Jahre zählen Auftritte bei den Londoner Proms sowie in Madrid, Barcelona, Shanghai und in der neuen

11.-20. Oktober in Berlin



FESTIVAL
OF LIGHTS®

Neues Highlight:
MAGICAL FESTIVAL OF LIGHTS GARDEN
11.-27.10. in den Gärten der Welt



www.FESTIVAL-OF-LIGHTS.de

Hamburger Elbphilharmonie. Im Mittelpunkt standen dabei häufig zyklische Aufführungen u. a. der Sinfonien von Beethoven, Schumann, Brahms und Mahler. Zuletzt begeisterten das Orchester und sein Generalmusikdirektor mit einem Bruckner-Zyklus in Tokio (Suntory Hall), New York (Carnegie Hall), Wien (Musikverein) und Paris (Philharmonie) sowie auf Konzertreisen nach Buenos Aires, Peking und Sydney, wo u. a. die vier Brahms-Sinfonien erklangen.

Die Staatskapelle Berlin wurde insgesamt fünfmal von der Zeitschrift »Opernwelt« zum »Orchester des Jahres« gewählt, 2003 erhielt sie den Wilhelm-Furtwängler-Preis. Eine ständig wachsende Zahl von vielfach ausgezeichneten CD-Aufnahmen dokumentiert ihre Arbeit: In jüngster Zeit wurden – jeweils unter Daniel Barenboims Leitung – Einspielungen von Strauss' »Ein Heldenleben« und den »Vier letzten Liedern« (mit Anna Netrebko), von Elgars 1. und 2. Sinfonie sowie dem Oratorium »The Dream of Gerontius«, der Violinkonzerten von Tschaikowsky und Sibelius (mit Lisa Batiashvili) und eine Gesamtaufnahme der vier Brahms-Sinfonien sowie der neun Bruckner-Sinfonien veröffentlicht.

Die Mitglieder der Staatskapelle engagieren sich als Mentoren in der seit 1997 bestehenden Orchesterakademie sowie im 2005 auf Initiative von Daniel Barenboim gegründeten Musikkindergarten Berlin. 2009 riefen sie die Stiftung NaturTon e. V. ins Leben, für die sie regelmäßig Konzerte spielen, deren Erlös internationalen Umweltprojekten zugute kommt. Neben Oper und Konzert widmen sich die Instrumentalisten auch der Arbeit in kleineren Ensembles wie »Preußens Hofmusik« und der Kammermusik, die in mehreren Konzertreihen vor allem im Apollosaal der Staatsoper ihren Platz findet. Direkt davor auf dem Bebelplatz erreicht das jährliche Open-Air-Konzert »Staatsoper für alle« stets Zehntausende von Besuchern.

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
ORCHESTERMANAGERIN Elisabeth Roeder von Diersburg
ORCHESTERBÜRO Amra Kötschau-Krilic, Alexandra Uhlig
ORCHESTERAKADEMIE Katharina Wichate
ORCHESTERINSPEKTOR Uwe Timptner
ORCHESTERWARTE Dietmar Höft, Nicolas van Heems,
Martin Szymanski, Michael Knorpp**
ORCHESTERVORSTAND Thomas Jordans, Kaspar Loyal,
Susanne Schergaut, Axel Scherka, Volker Sprenger
DRAMATURG Detlef Giese
EHRENMITGLIEDER Gyula Dalló, Prof. Lothar Friedrich,
Thomas Küchler, Victor Bruns †, Bernhard Günther †, Wilhelm Martens †,
Ernst Hermann Meyer †, Egon Morbitzer †, Hans Reinicke †, Otmar Suitner †,
Ernst Trompler †, Richard von Weizsäcker †

1. VIOLINEN Wolfram Brandl, Petra Schwieger, Christian Trompler,
Susanne Schergaut, Ulrike Eschenburg, Susanne Dabels, André Witzmann,
Eva Römisch, David Delgado, Andreas Jentzsch, Rüdiger Thal, Martha Cohen,
Carlos Graullera, Michelle Kutz*, Darya Varlamova*, Marta Murvai**
2. VIOLINEN Krzysztof Specjal, Mathis Fischer, Lifan Zhu,
André Freudenberger, Beate Schubert, Franziska Dykta, Barbara Glücksmann,
Ulrike Bassenge, Laura Perez, Nora Hapca, Asaf Levy, Stefanie Brewing,
Hugo Moinet*, Pablo Aznarez Maeztu*
BRATSCHEN Yulia Deyneka, Holger Espig, Katrin Schneider,
Friedemann Mittenentzwei, Boris Bardenhagen, Wolfgang Hinzpeter,
Helene Wilke, Stanislava Stoykova, Sophia Reuter, Julia Clancy*,
Martha Windhagauer*, Evgenia Vynogradska**
VIOLONCELLI Claudius Popp, Alexander Kovalev, Isa von Wedemeyer,
Claire Henkel, Tonio Henkel, Johanna Helm, Aleisha Verner, Teresa Beldi*,
Minji Kang*, Elise Kleimberg**
KONTRABÄSSE Christoph Anacker, Mathias Winkler, Joachim Klier,
Robert Seltrecht, Alf Moser, Harald Winkler, Kaspar Loyal, Heidi Rahkonen*
HARFEN Alexandra Clemenz, Stephen Fitzpatrick
FLÖTEN Thomas Beyer, Christiane Hupka, Christiane Weise,
Simone Bodoky-von der Velde
OBOEN Fabian Schäfer, Tatjana Winkler, Florian Hanspach,
Charlotte Schleiss
KLARINETTEN Tibor Reman, Unolf Wäntig, Hartmut Schuldt,
Sylvia Schmückle-Wagner
FAGOTTE Holger Straube, Mathias Baier, Sabine Müller, Robert Dräger
HÖRNER Hanno Westphal, Markus Bruggaier, Axel Grüner,
Frank Demmler
TROMPETEN Christian Batzdorf, Peter Schubert, Noemi Makkos
POSAUNEN Filipe Alves, Jürgen Oswald, Daniel Téllez Gutiérrez*
TUBA Sebastian Marhold
PAUKEN Torsten Schönfeld
SCHLAGZEUG Dominic Oelze, Martin Barth, Andreas Haase,
Matthias Petsch

* Mitglied der Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin ** Gast

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDE RINREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Benjamin Wöntig / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden

Der Text von Benjamin Wöntig ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft.

Die Zitate aus »King Henry IV« folgen der Ausgabe von Holger Klein, Stuttgart 2013.

FOTOS Monika Rittershaus (Daniel Barenboim), Marco Borggreve (Lahav Shani)

GESTALTUNG Herburg Weiland, München

LAYOUT Dieter Thomas

DRUCK Druckerei Conrad GmbH



M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**