

**450
JAHRE
STAATSKAPELLE
BERLIN
1570 — 2020**

**KONZERT ZUM
JAHRESWECHSEL**

**DANIEL
BARENBOIM**
DIRIGENT UND KLAVIER

**ELENA
STIKHINA**
SOPRAN

**MARINA
PRUDENSKAYA**
MEZZOSOPRAN

**ANDREAS
SCHAGER**
TENOR

**RENÉ
PAPE**
BASS

STAATSOPERNCHOR
EINSTUDIERT VON **Martin Wright**
STAATSKAPELLE BERLIN

Di 31. Dezember 2019 19.00

Mi 1. Januar 2020 16.00

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

DIE STAATSOPER
UNTER DEN LINDEN
UND DIE
STAATSKAPELLE BERLIN
WÜNSCHEN IHNEN
EIN GLÜCKLICHES UND
ERFOLGREICHES
JAHR 2020!

PROGRAMM

Wolfgang Amadeus Mozart KLAVIERKONZERT D-MOLL KV 466
(1756–1791) I. Allegro
II. Romance
III. Allegro assai

PAUSE

Ludwig van Beethoven SINFONIE NR. 9 D-MOLL OP. 125
(1770–1827) I. Allegro ma non troppo, un poco maestoso
II. Molto vivace – Presto
III. Adagio molto e cantabile – Andante moderato
IV. Presto – Allegro assai – Andante maestoso –
Allegro energico, sempre ben marcato –
Allegro ma non tanto – Prestissimo

Di 31. Dezember 2019 19.00

Mi 1. Januar 2020 16.00

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

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.

EIN ERNSTER MOZART: DAS KLAVIERKONZERT KV 466

TEXT VON Detlef Giese

Angesichts der Gesamtzahl seiner Werke hat Wolfgang Amadeus Mozart nicht gerade sonderlich viel in Molltonarten komponiert. War dies jedoch der Fall, so ging damit – namentlich in der Wiener Zeit, die sein letztes Lebensjahrzehnt umfasst – meistens eine besondere klangliche und atmosphärische Wirkung einher. Erinnerung sei etwa an die Sinfonie g-Moll KV 550, an den Beginn und das Finale des »Don Giovanni« oder an das Requiem. Die beiden letzteren Werke, in d-Moll stehend, haben ganz wesentlich zu der Ansicht beigetragen, dass auch der vermeintliche apollinische »Götterliebbling« Mozart über eine dunkle, dämonische Seite verfügte, zumindest in seiner Musik.

Von seinen Klavierkonzerten, immerhin rund zwei Dutzend, stehen nur zwei Stücke in Moll: neben dem 1786 komponierten Konzert KV 491 in c-Moll das im Jahr zuvor entstandene Konzert KV 466 in d-Moll. Mozart hatte für nur ein weiteres Instrumentalwerk des Wiener Jahrzehnts dieselbe Tonart gewählt, für das Streichquartett KV 421 vom Juni 1783, das er in die Serie seiner Joseph Haydn gewidmeten sechs Quartette integrierte. Ein besonderer Ton von tiefem Ernst und geschärfter Dramatik durchzieht sie – durchaus im Gegensatz zu den weitaus meisten seiner vorangegangenen Klavierkonzerte, bei denen allenfalls einige langsame Mittel-

sätze in Moll stehen und kaum je vergleichbare atmosphärische Bereiche berühren.

Die Umstände der ersten Aufführung sind dazu angetan, das Bild von Mozart als einem buchstäblich »genialen«, mit spielerischer Leichtigkeit und enormer Nervenstärke schaffenden Künstler zu festigen. Für den 11. Februar 1785 hatte er im Casino »Zur Mehlgrube«, im Zentrum von Wien, eine musikalische Akademie angesetzt, bei der als besondere Attraktion ein neues Klavierkonzert geboten werden sollte, von ihm selbst gespielt. Mit dieser Darbietung, die am Beginn einer ganzen Serie von Konzerten stand, wollte Mozart wie bereits im Jahr zuvor, als er im Saal des weiträumigen Trattnerhofes mit viel Resonanz eine Reihe von Klavierkonzerten vorgestellt hatte, das Wiener Publikum begeistern und sich als führender Komponist wie Pianist der Stadt etablieren. Mit Klavierkonzerten, die sowohl die Kenner als auch die Liebhaber der Musik ansprachen, war ihm das am besten möglich – insofern ist es nicht erstaunlich, dass Mozart in den mittleren 1780er Jahren, zwischen seinen beiden Erfolgsopern »Die Entführung aus dem Serail« und »Le nozze di Figaro« vorzugsweise sich diesem instrumentalen Genre zuwandte, das er durch seine Werke gleichsam neu definieren konnte.

Der Termin für die Akademie, den Auftakt der Konzertsaison während der Karnevalszeit, stand also fest, der Ort des Geschehens ebenfalls. Allein, die Partitur war noch nicht endgültig fertig. Bis zum letzten Augenblick haben Mozart und seine Helfer offenbar an der Herstellung des Materials gearbeitet, damit die Aufführung überhaupt stattfinden konnte. Zeuge dieser fieberhaften Aktivitäten war Vater Leopold, der eigens aus Salzburg angereist war, um diese und die folgenden Akademien seines Sohnes zu besuchen. Das euphorische Urteil, das er in einem Brief an seine Tochter Nannerl äußert, gibt treffende Einblicke in die Situation, die er in Wien vorfand: »Das Concert war unvergleichlich, das Orchester vortrefflich, außer den Synfonien

**Wolfgang Amadeus Mozart KLAVIERKONZERT D-MOLL
KV 466**

ENTSTEHUNG Januar/Februar 1785
URAUFFÜHRUNG 11. Februar 1785 in Wien,
im Casino »Zur Mehlgrube«

BESETZUNG Solo-Klavier, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte,
2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Streicher

sang eine Sängerin vom welschen Theater 2 Arien. Dan war ein neues vortreffliches Clavier Concert vom Wolfgang, wo der Copist, da wir ankamen noch daran abschrieb, und dein Bruder das Rondeau noch nicht einmahl durchzuspielen Zeit hatte, weil er die Copiatur übersehen mußte.«

Leopold konnte durchaus zufrieden sein, sah er seinen hochbegabten Sohn doch auf dem vorläufigen Höhepunkt seines Erfolges. An der Anerkennung von Seiten des Publikums gab es keinen Zweifel, an der Wertschätzung von Künstlerkollegen – rechnet man einmal die üblichen kleinlichen Rivalitäten ab – ebenfalls nicht. Ein besonderes Zeichen der Bestätigung war dabei die Bemerkung Joseph Haydns gegenüber Leopold, dass er Wolfgang Amadé Mozart als den »größte[n] Componist[en], den ich von Person und dem Nahmen nach kenne«, ansehe.

Künstlerisch wie materiell schien zu dieser Zeit alles bestens bestellt zu sein. Wolfgang zeigte sich imstande, durch seine weitgefächerte musikalische Tätigkeit eine Familie zu ernähren und war auf dem Weg, zu einer wahren Berühmtheit zu werden, in Wien und in Europa. Das keines-

wegs geringe Risiko, das er mit seinem Weggang aus dem heimischen Salzburg und der Aufgabe seiner Existenz als Hofmusiker eingegangen war, hatte sich zu seinem Vorteil gewendet. In der Donaumetropole mit ihrem reichhaltigen Musikleben konnte er seine Talente hervorragend entfalten. Die Ungebundenheit ermöglichte ihm einen erstaunlichen kreativen Schub – die insgesamt 15 zwischen 1782 und 1786 komponierten Klavierkonzerte beweisen das eindrucksvoll. Sie bilden das Rückgrat seines Lebens und Schaffens als freier Musiker, mit ihnen erlangte er Prestige und Gewinn, mit ihnen entwickelte er sich aber auch künstlerisch weiter.

Jedes dieser Konzerte besitzt eine eigene Physiognomie. Im Falle von KV 466 hat er den Mollcharakter, für den er sich mit der Wahl der Tonart entschieden hatte, sehr konsequent ins Werk gesetzt: Noch bevor »Le nozze die Figaro« komponiert ist, wirft »Don Giovanni« seine Schatten voraus. Es scheint so, als ob Mozart ein spezielles Klangbild erzeugen wollte, geprägt von einer gewissen Dunkelheit, als Nachtseite seiner strahlenden Dur-Musik. Die Figuren, die er am Beginn des Kopfsatzes einführt, unterstützen diese Tendenz: Synkopierungen sorgen für das Gefühl metrischer Instabilität, »rollende Bässe« bringen zusätzliche Spannung mit hinein. Und auch harmonisch werden manche Ausweichungen und Reibungen erzeugt, die eine erhöhte Ausdrucksintensität nach sich ziehen.

Hinzu kommt ein gleichsam sinfonischer Gestus: Mit dem – erstmals in seinen Wiener Klavierkonzerten praktizierten – Einsatz von Trompeten und Pauken, die sich zu den obligat behandelten Bläsern (eine Flöte, jeweils zwei Oboen, Fagotte und Hörner) gesellen, macht Mozart deutlich, dass es sich um ein wahrhaft »großes« Werk handelt, bei dem er stärker als sonst mit dynamischen Kontrasten agieren kann.

Besitzt der großangelegte Eingangssatz über weite Strecken den besagten charakteristischen ernstesten Mollton, so ist die folgende Romance spürbar anders gehalten. Zwar

tritt auch in ihr eine Episode in Moll auf, über weite Strecken dominiert jedoch ein kantabler Gestus, der von der Stimmung des Konzertbeginns hinreichend entfernt ist. Eine eingängige melodische Gestalt bestimmt das Geschehen, mal vom Klavier vorgetragen, mal im Orchester angesiedelt.

Das Finale steht wiederum in d-Moll, entsprechend dem Grundprinzip, dass die beiden Außensätze dieselbe Tonart aufzuweisen haben. Schwungvoll und vorwärtsdrängend zeigt sich dieses Rondo, mit Dreiklangsbrechungen und Skalenwerk in seiner melodischen Substanz. Nach der Solo-Kadenz ändert sich jedoch das Tongeschlecht: Statt wie im späteren Konzert c-Moll KV 491 einen Ausklang in Moll zu initiieren, schwenkt Mozart am Schluss von KV 466 nach Dur um – als ob es ein versöhnliches Lächeln wäre.

Nach 1786 kam die Produktion von Klavierkonzerten weitgehend zum Erliegen. Nur noch zwei dieser Werke sollte Mozart komponieren: das sogenannte »Krönungskonzert« KV 537 von 1788 und das Konzert in B-Dur KV 595 aus dem letzten Lebensjahr 1791. Der vormalige Erfolg war ihm nicht treu geblieben: Mit der Verlagerung seines Interesses auf andere musikalische Gattungen ging ein schleichender finanzieller Abstieg einher, der immer bedrückender für Mozart wurde.

Nach seinem frühen Tod waren Mozarts Klavierkonzerte zunächst nur wenig gefragt. Im 19. Jahrhundert erklangen sie nur selten, mit Ausnahme von KV 466. In diesem Werk sah das romantische Zeitalter einen Mozart verkörpert, der die Ästhetik dieser Epoche zumindest vorausgeahnt hatte. Dass viele Komponisten, u. a. Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn Bartholdy, Clara Schumann, Johannes Brahms und Ferruccio Busoni eigene Kadenzen zu diesem Konzert schrieben und diese in Werkaufführungen zur Diskussion stellten, ist als Zeichen hoher Wertschätzung zu deuten. Und dass Mozarts Komposition eine gewisse Nähe zu genuin romantischer Expressivität aufweist, kann als Tatsache gelten.

Friedrich Schiller (1759–1805)

ODE »AN DIE FREUDE«

[O Freunde, nicht diese Töne!
Sondern lasst uns angenehmere
anstimmen, und freudvollere!]

Freude schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum.

Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Wem der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!

Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund!

Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur,
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.

Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod,
Wollust ward dem Wurm gegeben,
Und der Cherub steht vor Gott.

Froh, wie seine Sonnen fliegen,
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen!

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder, überm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen.

Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest Du den Schöpfer, Welt?
Such ihn überm Sternenzelt,
Über Sternen muss er wohnen!

SCHILLERS ODE, BEETHOVENS MUSIK: DIE 9. SINFONIE

TEXT VON Detlef Giese

Loschwitz bei Dresden, Mitte September des Jahres 1785. Der 25-jährige Friedrich Schiller hat, von Leipzig kommend, bei seinem Freund Christian Gottfried Körner Quartier bezogen. Der Abend seiner Ankunft mündet in ein Fest, das offenbar bald rauschhafte Züge annimmt. Zu fünft hat man sich im Gartenhaus auf Körners Weinbergsgrundstück versammelt: Neben Schiller, dem Hausherrn sowie seiner Frau Minna waren deren Schwester Doris und ihr Verlobter Ludwig Ferdinand Huber anwesend – allesamt junge, begeisterungsfähige Leute, von denen noch keiner die Dreißig erreicht hatte.

Nicht nur der besagte Abend scheint einen entspannt-fröhlichen Verlauf genommen zu haben, auch der folgende Tag begann in ausgelassener Stimmung. Minna Körners Bericht über das Geschehen gibt davon ein anschauliches Zeugnis: »Als Schiller mit uns am ersten Morgen hier in Loschwitz unter dem Nußbaum an unserm Frühstückstische saß, brachte er eine Gesundheit auf ein frohes Zusammenleben aus; die Gläser klangen hell, aber Schiller stieß in seiner enthusiastischen Stimmung so heftig mit mir an, daß sein Glas in Stücke sprang. Der Rotwein floß über das zum erstenmal aufgelegte Damasttuch zu meinem Schreck. Schiller rief: »Eine Libation für die Götter! Gießen wir unsere Gläser aus!« Körner und Doris folgten Schillers Beispiel; darauf nahm dieser die geleerten Gläser und warf

sie, daß sie sämtlich Stücke sprangen, über die Gartenmauer auf das Steinpflaster mit dem leidenschaftlichen Ausruf: »Keine Trennung! Keiner allein! Sei uns ein gemeinsamer Untergang beschieden!«

Aus dieser Atmosphäre heraus erwuchs Schillers Ode »An die Freude«. Obwohl sie nicht unmittelbar im Anschluss an das weinselige Beisammensein entstand, ist der ungeheure Überschwang, der den Dichter in der Hitze des Augenblicks ganz offensichtlich ergriffen hat, doch jederzeit spürbar: Zügelloser Freudentaumel und ungestüme Ausdrucksemphase sind in den Text eingegangen, ein dionysischer Zustand, den die strenge Form zwar zu bändigen sucht, der jedoch immer wieder nur allzu deutlich durchscheint – ein hochgestimmter, feierlicher Ton und ein gewisses Pathos, die bereits die antike Odendichtung gekennzeichnet hatte, sind zweifellos auch in Schillers Gedicht eingeflossen.

Es waren indes nicht allein die alten Autoren, die hier Pate standen – in noch stärkerem Maße knüpfte Schiller an die Dichter der Gegenwart bzw. der jüngsten Vergangenheit an: Zu denken wäre etwa an Friedrich Gottlieb Klopstock, der »die Freude« äußerst sprachgewaltig besungen hatte. Das Zeitalter der Empfindsamkeit mit seinem gesteigerten Willen nach Selbstentäußerung hatte die Mentalität grundlegend geprägt, der Sturm und Drang öffnete die Türen zu einem bislang nicht gekannten Durchbruch subjektiver Expressivität, die sich nicht mehr selbst genug ist, sondern sich gleichsam zu entgrenzen sucht, indem der Horizont ins Universale, Ideale, Utopische geweitet wird. Der zentrale, bereits in der ersten Strophe zur Sprache gebrachte Gedanke etwa, dass im Zeichen der Freude alle Menschen Brüder werden, gehört ebenso dazu wie der wiederholte Blick über das »Sternenzelt«, hin zum »lieben Vater«, »großen Gott« oder »guten Geist«. Die Freude vermag alles zu befeuern, die Natur gleichermaßen wie das menschliche Miteinander – oder auch allumfassende Ideen, die den Lauf der Welt bestimmen.

Der Zug ins Große, der unmittelbar an Schillers Text haftet, ist unverkennbar: Abseits dessen mag aber auch etwas ganz Persönliches eine Rolle gespielt haben. Es liegt durchaus nahe, das Gedicht als eine spezielle Freundschaftsgabe an Körner zu begreifen. Im Juli 1785, nur gut zwei Monate vor dem Treffen in Loschwitz, waren sich Schiller und Körner erstmals begegnet. Sofort scheinen sich beide äußerst sympathisch gefunden zu haben, jedenfalls entwickelte sich aus dem Treffen eine lebenslange Freundschaft. Körner, der wohlhabende Theologensohn aus Leipzig, der als ausgebildeter Jurist eine Karriere als Kirchen- und Staatsbeamter verfolgte, war Schiller durch seine umfassende musische Bildung ein anregender Gesprächspartner. Vom Herbst 1785 bis zum Sommer 1787 war Schiller in Dresden und Loschwitz ständiger Gast Körners, der es dem sensiblen Dichter ermöglichte, frei und ohne Sorgen um die materielle Existenz zu schreiben. Während dieser Zeit entstand sein Drama »Don Carlos«, aber auch eine Reihe von Gedichten, die in den folgenden Jahren und Jahrzehnten große Bekanntheit, ja Popularität erlangt haben.

»An die Freude« steht dabei zweifellos an erster Stelle. Schiller hatte die Ode noch im Herbst 1785 verfasst: Als »Rundgesang für freye Männer« veröffentlichte er den Text Anfang 1786 in der zweiten Nummer der von ihm herausgegebenen Zeitschrift »Thalia«. Von dort aus tritt das Gedicht seinen Siegeszug durch die deutschsprachigen Länder an: Viel gelesen und diskutiert, nicht selten in »Freudenfeiern« regelrecht zelebriert, kommen die Worte unter die Menschen und werden rasch zum Gemeingut.

Dabei hat Schiller selbst diese Ode gar nicht einmal sonderlich geschätzt: Er sah sie als »durchaus fehlerhaft« an und scheute sich zunächst, sie in die Ausgabe seiner gesammelten Gedichte von 1803 aufzunehmen. Eingang findet der Text in einer überarbeiteten – und um ein wenig verknappten – Gestalt, der ursprüngliche hochexpressive, euphorische Gestus blieb jedoch unverändert erhalten.

Ludwig van Beethoven 9. SINFONIE

ENTSTEHUNG 1822–1824

URAUFFÜHRUNG 7. Mai 1824 im Wiener Kärntnertortheater
unter der Leitung Beethovens und
des Hofkapellmeisters Michael Umlauf

BESETZUNG Piccoloflöte, 2 Flöten, 2 Oboen,
2 Klarinetten, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 2 Trompeten,
3 Posaunen, Pauken, Schlagwerk (Große Trommel, Triangel, Becken),
Streicher, Solistenquartett, Chor

WIDMUNGSTRÄGER König Friedrich Wilhelm III.
von Preußen

Nicht nur Intellektuelle und Literaten sowie gewöhnliche Leser zeigten sich von Schillers Ode angetan, auch zahlreiche Komponisten griffen zu den Versen. Den Anfang machte ein Dilettant: Es war kein Anderer als Christian Gottfried Körner, von dem die erste nachweisbare Vertonung stammt. Allzu wirkungsmächtig war sie gleichwohl nicht, da schon bald darauf andere, musikalisch anspruchsvollere Versionen in Umlauf kamen. Unter den Komponisten befinden sich einige bekannte Namen, unter ihnen Christian Friedrich Daniel Schubart, Carl Friedrich Zelter, Johann Rudolf Zumsteeg und Johann Friedrich Reichardt. Auch Franz Schubert nimmt sich 1815 Schillers Worten an – und dann ist es natürlich Ludwig van Beethoven, dessen musikalische Ausgestaltung des Textes in der 9. Sinfonie alle anderen Vertonungen überstrahlen sollte.

Schillers Gedicht hat Beethoven über einen längeren Zeitraum hinweg begleitet. Bereits gegen Ende der 1780er Jahre, noch zu Bonner Zeiten, ist er mit der Freuden-Ode bekannt geworden. In verschiedenen »Lese-Gesellschaften« lernte er Werke des jungen Schiller kennen, darunter offensichtlich auch »An die Freude«. Ein signifikantes Zeichen dafür ist eine Passage aus der 1790 komponierten Festkantate zur Krönung des neuen Kaisers Leopold II., die auf Schillers Text basiert. Später in Wien dürfte sich Beethoven die Ode nochmals vorgenommen haben: In einem Skizzenbuch von 1798/99 lassen sich jedenfalls Hinweise finden, dass sich Beethoven mit Schillers Text befasst hat. Womöglich entstand aus diesen Entwürfen ein komplettes Lied – überliefert ist es freilich nicht.

Die Annäherung an Schiller war für Beethoven mit zwei Problemen verbunden. Zum einen hielt er seine Gedichte für so kunstvoll geschrieben, dass jeglicher Komponist es schwer habe, sie angemessen zu vertonen. Neben diese ästhetischen Bedenken traten eigentümliche politische Verwerfungen: In den ersten Jahren von Beethovens Wiener Aufenthalt unterlagen Schillers Dramen der Zensur: Insbesondere »Die Räuber«, die den Ruhm des jungen Dichters begründet hatten, wurde von den staatlichen Stellen als gefährlich eingestuft. Dass Schiller überdies vom französischen Nationalkonvent aufgrund seines in vielen Publikationen deutlich gewordenen Bekenntnisses zu Freiheit und Humanität 1792 zu einem »citoyen français« ernannt worden war, verschärfte die Situation nur noch: Erst nach 1808 gelangten Schillers Werke wieder auf die Spielpläne der Wiener Theater zurück, dann allerdings mit großer Resonanz und anhaltendem Erfolg.

Im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts rückte Schiller auch wieder verstärkt in Beethovens Bewusstsein. 1812, auf dem Zenit seines öffentlichen Erfolgs, trug Beethoven sich mit Plänen für eine Konzert-Ouvertüre, in die er den Text von Schillers »An die Freude« einbeziehen wollte: Das

Projekt blieb jedoch, wie andere Vorhaben auch, unausgeführt. Zur selben Zeit begann er auch, kurz nach der Beendigung seiner beiden Sinfonien Nr. 7 und 8 mit der Arbeit an einem neuen Werk dieser Gattung. Bis zur Uraufführung der 9. Sinfonie, die nur sehr allmählich Gestalt annahm, sollten ein Dutzend Jahre vergehen. Verschiedene Vorhaben schoben sich dazwischen, etwa die vier letzten Klaviersonaten, die »Diabelli-Variationen« oder die »Missa solemnis«, die zu immer größeren Dimensionen anwuchs. Beethoven notierte in seinen Skizzenbüchern zwar diverse Einfälle, die jedoch allenfalls Umrisse der später verwendeten Themen und Motive erkennen lassen. Einen vorübergehenden Schub erfuhren seine kompositorischen Aktivitäten 1817, als ihn auf Vermittlung seines ehemaligen Schülers Ferdinand Ries ein ehrenvolles Angebot der Londoner Philharmonic Society erreichte: Zwei »große Symphonien« solle er für die Gesellschaft schreiben, zur Einstudierung und Aufführung wäre es überdies schön, wenn der Komponist selbst die Reise in die englische Metropole antreten könne.

Beethovens Interesse ist geweckt: Für den Januar 1818 kündigt er die Fertigstellung der beiden gewünschten Werke an, auch nach London möchte er gerne kommen. Indes, die Pläne zerschlagen sich: Nicht einmal eine Sinfonie liegt zu diesem Zeitpunkt in Partiturform vor, die Fahrt über den Kanal wird er weder jetzt noch irgendwann später unternehmen – stattdessen vergräbt sich Beethoven, gehandicapt durch sein immer weiter voranschreitendes Gehörleiden, in gesellschaftlicher Isolation und kultiviert sein Außenseitertum.

Gleichwohl arbeitet es in ihm: Fortgesetzt sammelt er neue Ideen, die nach und nach zu einer Konzeption zusammengefügt und verdichtet werden. Neuorientierungen bleiben dabei nicht aus, was angesichts der ungewöhnlich langen Planungs- und Entwicklungsphase kaum verwunderlich ist. Nach Jahren scheinbaren Stillstands kristallisieren sich die Konturen des Ganzen erst 1822/23 heraus: Mit dem

Entschluss, im Finale Vokalsolisten und Chor mit Schillers Ode »An die Freude« zum Orchester hinzutreten zu lassen.

Hier treffen sich zwei Linien von Beethovens Gestaltungswillen. Zum einen hatte er sich seit inzwischen mehr als drei Jahrzehnten wiederholt mit Schillers Gedicht beschäftigt und eine Vertonung erwogen, zum anderen war es ihm im Zuge der Arbeit an seiner künstlerisch ungemein ambitionierten 9. Sinfonie offensichtlich bewusst geworden, dass er dieses hinsichtlich seines Umfangs und seines Gehalts so außergewöhnliche Werk nicht mit einem konventionellen »Kehraus«-Finale – und sei es noch so virtuos – ausklingen lassen konnte.

Um diesen letzten Satz hat Beethoven buchstäblich gerungen. Nachdem er zunächst an eine rein instrumentale Lösung dieses »Finalproblems« (mit dem er bereits in seinen vorangegangenen Sinfonien konfrontiert worden war) dachte, griff er zu dem aus der Sicht der Zeitgenossen ausgesprochen kühn anmutenden Mittel des Einbezugs von Singstimmen. Durch dieses Verfahren wurden nicht allein die gängigen Gattungstraditionen unterlaufen, der Satz – und damit auch das gesamte Werk – erhielt dadurch ein neues Gesicht und einen neuen Charakter: Es wurde aus dem Bereich der Instrumentalmusik in eine andere Sphäre überführt, gewann eigenständige Qualitäten und wurde mit zusätzlichen Ausdrucksträgern und einer besonderen Klangintensität angereichert. Beim Finalsatz von Beethovens 9. Sinfonie handelt es sich im Grunde um ein kantatenhaftes Gebilde, das durch das gesungene Wort imstande war, in eindeutigerer Weise als eine reines Instrumentalwerk eine »Botschaft« zu vermitteln.

Dass Beethoven hierbei Schillers Freuden-Ode wählte, ist angesichts seiner Affinität zu ihr durchaus verständlich. Dass er in die originale Textgestalt jedoch erheblich eingriff, mit dem Aufruf »O Freunde, nicht diese Töne« sogar eigene Worte hinzusetzte, ist bemerkenswert genug. Von den insgesamt 18 Strophen aus Schillers umfangreichem Gedicht

vertonte Beethoven nur etwa die Hälfte: Ausgeschlossen blieben vor allem diejenigen Passagen, die der Ode den Charakter eines überschwänglichen Trinkliedes verleihen. Die Textfassung, die sich Beethoven für sein Werk erstellte, ist ganz auf die Musik hin entworfen: Das ebenso schlichte wie eingängige, ins Hymnische gesteigerte Freudenthema, das in vielfältigen Variationen den Finalsatz durchzieht, erst instrumental eingeführt und dann vokal verarbeitet wird, bildet das wiederkehrende Motto, wie auch der dazugehörige Text »Freude, schöner Götterfunken« mehrfach erklingt. Für Beethoven lag hier offenbar der Kern von Schillers Gedicht, ebenso wie in den eindringlichen Worten »Alle Menschen werden Brüder«, die in der hoffnungsfrohen Lesart des Komponisten auf einen allgemeingültigen Humanismus, der gleichwohl eher Wunschdenken als Realität ist, abzielen. Dass es sich bei der 9. Sinfonie um ein singuläres Werk innerhalb der klassisch-romantischen Tradition handelt, wird gerade auch hier deutlich: Schillers Worte in Verbindung mit Beethovens Musik bringen etwas zum Ausdruck, das ihnen getrennt voneinander gewiss nicht in gleichem Maße möglich wäre. Sie öffnen Horizonte für ein im guten Sinne zuversichtliches Denken an eine bessere Zukunft – in Utopie und Wirklichkeit.

2020 unser Jubiläums jahr

**450
JAHRE
STAATSKAPELLE
BERLIN
1570 — 2020**

27. NOVEMBER 1826 HOFOPER UNTER DEN LINDEN DIE BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG VON BEETHOVENS 9. SINFONIE

TEXT VON Detlef Giese

2020 ist ein besonderes Jahr in der Historie der Staatskapelle Berlin. Legt man das Datum der Ersterwähnung des Klangkörpers als Kurbrandenburgische Hofkapelle zugrunde, so kann das heutige große Opern- und Sinfonieorchester nun seinen 450. Geburtstag feiern. Gegenwart und Zukunft sind der Maßstab, aber auch Rückblicke in die an bedeutenden Ereignissen reiche Vergangenheit kann das Bewusstsein schärfen, an der Geschichte eines traditionsreichen Ensembles teilzuhaben.

Die Berliner Erstaufführung von Beethovens 9. Sinfonie am 27. November 1826 von der damaligen Königlich Preussischen Hofkapelle unter der Leitung ihres Konzertmeisters Carl Moeser ist ein solch historischer Moment. In der Hofoper Unter den Linden war ein Vokalquartett mit Fräulein Carl und Frau Türirschmidt sowie den beiden Kammersängern Adam Bader und Eduard Devrient beteiligt, desgleichen der Königliche Opernchor. Im Publikum dieser Erstaufführung

saß der zu jener Zeit wohl bekannteste Berliner Journalist und Musikrezensent Ludwig Rellstab (1799-1860). Zwei Tage später erschien dessen Kritik in der »Vossischen Zeitung«, einem renommierten bildungsbürgerlichen Blatt:

»[...] das Scherzo sey für den trefflichsten Satz des Werkes zu halten; im ersten Allegro eine Fülle großer Gedanken zu bewundern, dagegen aber zu beklagen, daß sich so manche unmotivirte Seltsamkeiten darunter mischen, die der Wirkung des Ganzen schaden; das Thema, oder besser der Eingang des Adagios, überaus schön, die Ausführung jedoch wohl etwas zu lang; und endlich, vom letzten Satz müsse man sagen, daß er an barocker Seltsamkeit alles überbietet, woran uns unser, an solchen Leistungen nicht arme Zeit, bisher zu gewöhnen gesucht hat. Es mischt sich aus dem Styl der ernsteren Kirchenmusik und der Opera buffa, und die Instrumentation trägt noch stets dazu bei, das Auffallende noch auffallender, das Unbegreifliche noch unbegreiflicher zu machen. Einige Stellen waren von einer ganz seltsamen, unwillkürlich komischen Wirkung; namentlich die, wo das Fagott in abgestoßenen Noten allein eintritt, schien zu bewirken, daß die Damen betroffen wurden, und die Gesichter der Herren sich zum Lachen verzogen.«

Sonderlich positiv klingt das kaum – dabei galt Rellstab als ein Bewunderer der Werke Beethovens, u. a. hatte er dessen 3. und 5. Sinfonie geradezu überschwänglich gelobt. Auch die Bezeichnung »Mondschein-Sonate« für die von ihm sehr geschätzte Klaviersonate op. 27/2 geht auf ihn zurück. Warum aber konnte er sich mit den Werken des älteren Beethoven offenkundig nicht anfreunden? Rellstab vertrat

ein Musikverständnis, das die Konfrontation mit neuartigen Konzeptionen und außergewöhnlichen Effekten, wie sie in Beethovens 9. Sinfonie zutage treten, scheute. Während sich Beethovens frühere und mittlere Werke noch ganz seinen ästhetischen Idealen entsprach, sperrte sich die 9. Sinfonie gegenüber Kategorien der reinen Schönheit, der Grazie, des Ebenmaßes, der Ausgewogenheit und der Majestät.

Über die Darbietung (bzw. Interpretation) des Werkes durch Carl Moeser und die Königliche Hofkapelle fällt in Rellstabs Rezension kein einziges Wort, allein die Komposition ist Gegenstand der Kritik. Dabei gehörte Beethovens Musik bereits seit einigen Jahren zum Repertoire des Orchesters, dessen »General-Musikdirector« ab 1820 der international prominente Dirigent und Komponist Gaspare Spontini war. Auch er setzte mehrfach Beethoven-Sinfonien auf die Programme seiner Konzerte, vor allem aber war es Moeser, der ab 1813 mit seinem Streichquartett, ab 1816 dann mit der Hofkapelle eine intensive wie nachhaltige Beethoven-Pflege initiierte.

Im Zusammenhang mit einer weiteren von Moeser geleiteten Aufführung der 9. Sinfonie am 19. Dezember 1829 erwähnt Rellstab immerhin, dass im Schlusssatz Schillers »Ode an die Freude« vertont wurde. Abermals einige Jahre später schreibt er in der »Vossischen Zeitung«, dass das Berliner Publikum in glühender Verehrung der 9. Sinfonie lauscht und die Berliner »gerade danach lechzen«, das Finale mit den Vokalsolisten, dem Chor und dem vollen Orchester zu hören. Beethovens hoch originelles, die Grenzen des Bekannten und allgemein Akzeptierten kühn überschreitendes Ausnahmewerk hatte sich offenbar durchgesetzt.



DANIEL BARENBOIM

DIRIGENT

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

WWW.DANIELBARENBOIM.COM



ELENA STIKHINA

SOPRAN

Die junge russische Sopranistin Elena Stikhina, die ihre Karriere mit Engagements in Wladiwostok begann, ist auf dem Weg, eine der gefragtesten Sopranistinnen unserer Zeit zu werden. Als Stipendiatin der »Internationalen Opern-Werkstatt« in der Schweiz studierte sie mit dem Regisseur Peter Konwitschny die Titelrolle von »Aida« ein. Im Jahr 2016 gewann sie den Publikumspreis und den »Culturarte«-Preis in dem von Plácido Domingo initiierten »Operalia«-Wettbewerb. Dieser Wettbewerb bedeutete schon für Künstler wie Sonya Yoncheva und Rolando Villazón den internationalen Durchbruch. Auch für Elena Stikhina öffnete er das Tor zu einer internationalen Karriere. In der Spielzeit 2017/18 sang sie an der Deutschen Oper Berlin Leonora in »Il trovatore« und wurde an der Opéra national de Paris als Tatjana in »Eugen Onegin« gefeiert. In der Spielzeit 2018/19 sang sie an der Semperoper Dresden Leonora in »La forza del destino« und bei ihrem Debüt an der Metropolitan Opera New York die Titelrolle in Puccinis »Suor Angelica«. An der Staatsoper Unter den Linden Berlin war sie bereits als Mimì in »La Bohème« sowie als Tosca zu Gast. In der Rolle der Senta war sie am Mariinsky-Theater zu hören, ebenso im Festspielhaus Baden-Baden und in der Philharmonie im Gasteig unter dem Dirigat von Valery Gergiev. Am Mariinsky-Theater sang sie außerdem die Titelrolle in »Salome«. Die Titelpartie in »Tosca« sang sie u. a. bereits an der Boston Lyric Opera.



MARINA PRUDENSKAYA

MEZZOSOPRAN

Die Mezzosopranistin studierte in ihrer Heimatstadt St. Petersburg und wurde anschließend am Moskauer Stanislawskij-Opernhaus engagiert. Nach dem ersten Preis beim ARD-Musikwettbewerb 2003 wurde sie Ensemblemitglied am Staatstheater Nürnberg, an der Deutschen Oper Berlin und an der Oper Stuttgart, wo sie sich ein breites Repertoire erarbeitete. Seit 2013 gehört sie dem Ensemble der Staatsoper Unter den Linden an und war hier u. a. schon als Komponist (»Ariadne auf Naxos«), Marie (»Wozzeck«), Azucena (»Il trovatore«), Venus (»Tannhäuser«), Ulrica (»Un ballo in maschera«), Eboli (»Don Carlo«), Ljubascha (»Die Zarenbraut«) und Herodias (»Salome«) zu erleben. Sie sang unter Dirigenten wie Daniel Barenboim, Zubin Mehta und Philippe Jordan und arbeitete mit Regisseuren wie Martin Kušej, Calixto Bieito und Sergio Morabito zusammen. Zu ihren weiteren Paraderollen zählen Amneris (»Aida«), Octavian (»Der Rosenkavalier«), Marfa (»Chowantschina«), Adalgisa (»Norma«), Waltraute (»Götterdämmerung«) und Brangäne (»Tristan und Isolde«), mit denen sie am Teatro alla Scala, dem Opernhaus Zürich, dem Royal Opera House Covent Garden, der Königlichen Oper Kopenhagen, den Bayreuther Festspielen, den Salzburger Osterfestspielen sowie in Hong Kong, Santiago de Chile und Washington gastierte. Als Konzertsängerin debütierte sie in Verdis »Messa da Requiem« bei den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Mariss Jansons, beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin.



ANDREAS SCHAGER

TENOR

Der österreichische Heldentenor Andreas Schager war zunächst im lyrischen Mozart- und Operettenfach zu Hause, bis er 2011 zu den Heldenpartien Wagners und Strauss' wechselte. Seitdem debütierte er weltweit mit herausragendem Erfolg an den großen Häusern und Festivals wie der Staatsoper Unter den Linden, zu deren Ensemble er seit 2015 zählt, sowie an der Deutschen Oper Berlin, am Teatro alla Scala in Mailand, am Teatro dell'Opera in Rom, an den Staatsopern von Wien, München, Dresden und Hamburg, am Mariinsky-Theater St. Petersburg, bei den BBC Proms, den Bayreuther Festspielen sowie an den Opern von Frankfurt und Leipzig. Zu den Höhepunkten der letzten Jahre gehören u. a. Apollo in Strauss' »Daphne« in Cleveland und in der New Yorker Carnegie Hall, Erik in »Der fliegende Holländer« und Parsifal bei den Bayreuther Festspielen, Siegfried in »Götterdämmerung« an der Canadian Opera in Toronto und an der Semperoper, Max in »Der Freischütz« an der Wiener Staatsoper sowie die Neuinszenierungen von »Fidelio«, »Parsifal« und »Tristan und Isolde« an der Staatsoper Unter den Linden unter Daniel Barenboim.

2018/19 war er in Berlin nach dem großen Erfolg in der letzten Spielzeit erneut als Tristan zu erleben. In derselben Rolle ist er auch an der Opéra national de Paris zu hören. Daneben gab er u. a. sein Debüt als Lohengrin an der Wiener Staatsoper sowie am Prager Nationaltheater und verkörperte Siegfried an der Metropolitan Opera in New York.



RENÉ PAPE

BASS

René Pape ist eine der herausragenden Sängerpersönlichkeiten weltweit. Seit 1988 ist er Ensemblemitglied der Staatsoper Unter den Linden, wo er die großen Partien seines Fachs wie Méphistophélès (»Faust«), Filippo II. (»Don Carlo«), Rocco (»Fidelio«), Gurnemanz (»Parsifal«), König Heinrich (»Lohengrin«) und König Marke (»Tristan und Isolde«) verkörpert. In weiteren Neuinszenierungen interpretierte René Pape Figaro (»Le nozze di Figaro«), Fürst Gremin (»Eugen Onegin«), Leporello und Don Giovanni, Boris Godunow, Wotan (»Das Rheingold«, »Die Walküre«) und Falstaff (»Die lustigen Weiber von Windsor«), jeweils unter der Leitung von Daniel Barenboim. Von Berlin aus entfaltet René Pape eine rege Gastiertätigkeit in aller Welt. Er ist regelmäßiger Gast bei den Salzburger und Bayreuther Festspielen, den Festivals in Glyndebourne, Verona, St. Petersburg und Aix-en-Provence, am Teatro alla Scala in Mailand, an der Metropolitan Opera in New York und den weiteren führenden Bühnen der USA. Zu den Dirigenten, mit denen er zusammenarbeitete, gehören u. a. Sir Georg Solti, Lorin Maazel, Valery Gergiev und James Levine. Daneben widmet er sich einer intensiven Konzerttätigkeit als Liedinterpret und Solist bei internationalen Spitzenorchestern. Zahlreiche Rundfunk-, Fernseh- und CD-/DVD-Produktionen runden das Bild einer vielseitigen Künstlerpersönlichkeit ab. René Pape ist zweifacher Grammy-Preisträger, gewann den »Opera News Award« und wurde zum »MET Mastersinger 2010« gekürt. René Pape ist Kammersänger der Staatsoper Unter den Linden, darüber hinaus Bayerischer sowie Österreichischer Kammersänger.

STAATSOPERN- CHOR

Der Chor der Staatsoper Unter den Linden zählt zu den führenden Opernchören in Deutschland. Bereits 1742 mit der Eröffnung des Opernhauses gegründet, ist er mit seinen heute 84 Planstellen einer der wesentlichen Akteure in Oper und Konzert. Gleichmaßen widmet sich der Chor der Pflege des großen Opernrepertoires von Klassikern bis zu Raritäten und chorsinfonischen Werken, die die Konzertprogramme der Staatskapelle bereichern, zuletzt u. a. mit Rossinis »Petite Messe solennelle«, Haydns »Die Schöpfung« und Elgars »The Dream of Gerontius«. Dabei gibt der Chor regelmäßig Zeugnis von seiner stilistischen Flexibilität, die sich in seinem weit gefächerten Repertoire von vier Jahrhunderten niederschlägt – von Barock über die Klassiker der Opernliteratur wie Mozart, Wagner, Verdi und Puccini bis hin zu zeitgenössischen Werken. Zahlreiche Aufnahmen unter Daniel Barenboim dokumentieren den hohen Rang des Staatsoperorchors.

Von 1998 bis 2013 stand Eberhard Friedrich an der Spitze des Staatsoperorchors. Unter seiner Leitung wurde der Chor 2004 von der Zeitschrift »Opernwelt« als »Chor des Jahres« und 2009 mit dem Europäischen Chor-Preis ausgezeichnet.

Mit Beginn der Saison 2013/14 wurde Martin Wright zum neuen Chordirektor berufen. Unter seiner Leitung beeindruckte der Chor u. a. in den großen Opern und Musikdramen Wagners, in Beethovens »Fidelio« sowie mit dem umfangreichen Chorpart in Berlioz' »La damnation de Faust«.

CHORDIREKTOR Martin Wright

CHORASSISTENZ Anna Milukova, Thomas Victor Johnson

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



MARTIN WRIGHT

EINSTUDIÉRUNG CHOR

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





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 Strawinsky 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. Zudem 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, das 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

STAATS KAPELLE BERLIN



LAHAV SHANI

DIRIGENT

PINCHAS ZUKERMAN

VIOLINE

13/14 JAN 20

Edward Elgar VIOLINKONZERT H-MOLL OP. 61
Modest Mussorgsky »BILDER EINER AUSSTELLUNG«

Mo 13. Januar 2020 19.30
STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

DI 14. Januar 2020 20.00
PHILHARMONIE

450
JAHRE
STAATSKAPELLE
BERLIN
1570 – 2020

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 Violinkonzerte von Tschairowsky 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.

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 Christoph Anacker, Wolfgang Hinzpeter,
Thomas Jordans, Dominic Oelze, Fabian Schäfer
DRAMATURG Detlef Giese
EHRENMITGLIEDER Prof. Lothar Friedrich, Thomas Kuchler,
Victor Bruns †, Gyula Dalló †, Bernhard Günther †, Wilhelm Martens †,
Ernst Hermann Meyer †, Egon Morbitzer †, Hans Reinicke †, Otmar Suitner †,
Ernst Trompler †, Richard von Weizsäcker †

1. VIOLINEN Lothar Strauß, Petra Schwieger, Ulrike Eschenburg,
Christian Trompler, Susanne Schergaut, Juliane Winkler, Susanne Dabels,
Michael Engel, Henny-Maria Rathmann, Eva Römisch, Serge Verheylewegen,
Martha Cohen, Carlos Graullera, Darya Varlamova*, Oleh Kurochkin*,
Marta Murvai**
2. VIOLINEN Krzysztof Specjal, Lifan Zhu, Sascha Riedel,
André Freudenberger, Beate Schubert, Sarah Michler, Milan Ritsch,
Ulrike Bassenge, Asaf Levy, Katharina Häger, Charlotte Chahuneau,
Stefanie Brewing, Hugo Moinet*, Pablo Aznarez Maetzu*
BRATSCHEN Felix Schwartz, Holger Espig, Matthias Wilke,
Katrin Schneider, Friedemann Mittenentzwei, Boris Bardenhagen,
Wolfgang Hinzpeter, Helene Wilke, Joost Keizer, Aleksandar Jordanovski*,
Julia Clancy*, Evgenia Vynogradska**
VIOLONCELLI Andreas Greger, Nikolaus Popa, Isa von Wedemeyer,
Ute Fiebig, Tonio Henkel, Johanna Helm, Aleisha Verner, Teresa Beldi,
Minji Kang*, Jaelin Lim*
KONTRABÄSSE Otto Tolonen, Joachim Klier, Axel Scherka,
Harald Winkler, Martin Ulrich, Kaspar Loyal, Heidi Rahkonen,
Pedro Figueiredo
HARFEN Alexandra Clemenz, Stephen Fitzpatrick
FLÖTEN Thomas Beyer, Claudia Reuter, Christiane Hupka,
Simone Bodoky van der Velde
OBOEN Gregor Witt, Cristina Gómez, Tatjana Winkler, Charlotte Schleiss
KLARINETTEN Tibor Reman, Tillmann Straube, Unolf Wäntig,
Sylvia Schmückle-Wagner
FAGOTTE Mathias Baier, Sabine Müller, Robert Dräger, Jamie White*
HÖRNER Samuel Seidenberg**, Thomas Jordans, Sebastian Posch,
Axel Grüner
TROMPETEN Mathias Müller, Noemi Makkos
POSAUNEN Filipe Alves, Ralf Zank, Jürgen Oswald
PAUKEN Stephan Möller
SCHLAGZEUG Dominic Oelze, Matthias Marckardt, Tido Froben*

* Mitglied der Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin
** Gast

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Dr. Detlef Giese / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden

FOTOS Holger Kettner (Daniel Barenboim), Ilia Korotkov (Elena Stikhina),

Martin Sigmund (Marina Prudenskaya), David Jerusalem (Andreas Schager),

Jiyang Chen (René Pape), Kristjan Czako Photography (Martin Wright),

Thomas Bartilla (Staatskapelle Berlin, Staatsoperchor)

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**