

450
JAHRE
STAATSKAPELLE
BERLIN
1570—2020

ABONNEMENT-
KONZERT I

DANIEL
BARENBOIM

DIRIGENT

ANNE-SOPHIE
MUTTER

VIOLINE

STAATSKAPELLE BERLIN

Sa 26. September 2020 19.30

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

So 27. September 2020 16.00

PHILHARMONIE

PROGRAMM

Johann Sebastian Bach (1685–1750) VIOLINKONZERT E-DUR BWV 1042

I. Allegro

II. Adagio

III. Allegro assai

VIOLINE UND MUSIKALISCHE LEITUNG Anne-Sophie Mutter

Pierre Boulez (1925–2016) LIVRE POUR CORDES

Allant. Très flexible (Tempo I) –

Très modéré. Commencer très calme (Tempo II) –

Plus animé et plus tendu (Tempo III)

Ludwig van Beethoven (1770–1827) VIOLINKONZERT D-DUR OP. 61

I. Allegro ma non troppo

II. Larghetto – attacca:

III. Rondo (Allegro)

Sa 26. September 2020 19.30

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

So 27. September 2020 16.00

PHILHARMONIE

»
NICHT BACH,
SONDERN MEER
SOLLTE ER HEISSEN,
WEGEN SEINES UNENDLICHEN,
UNERSCHÖPFLICHEN
REICHTUMS
AN TONKOMBINATIONEN
UND HARMONIEN.
BACH IST DER URVATER
DER HARMONIE.

«

Ludwig van Beethoven

KOMPONISTEN UND IHRE INSTRUMENTE

TEXT VON Benjamin Wöntig

JOHANN SEBASTIAN BACH ist neben seiner Tätigkeit als Komponist als Tastenvirtuose gleichermaßen auf Cembalo wie Orgel berühmt geworden. Dabei war die Geige das Instrument, das er zuerst erlernt hatte; sein Vater, Eisenacher Stadtpfeifer, war sein erster Lehrer. Ehe er 1723 zum Leipziger Thomaskantor – ein Amt, das ihn vor allem als Tastenspieler forderte – berufen wurde, hatte Bach in verschiedenen Hofkapellen, darunter in Weimar, Konzertmeisterposten innegehabt. Sein Sohn Carl Philipp Emmanuel bescheinigte ihm, die Geige noch bis ins hohe Alter »rein und durchdringend« gespielt zu haben. Bachs auch heutige Interpreten herausfordernde Kompositionen für Violine, allen voran die sechs Solo-Sonaten und -Partiten, die zwei Violinkonzerte in a-Moll und E-Dur sowie das berühmte Doppelkonzert für zwei Violinen in d-Moll, vermitteln daher nicht nur einen Eindruck von seiner kompositorischen Meisterschaft, sondern auch von seinen technischen Fertigkeiten auf diesem Instrument. Daher kann man sich darüber wundern, dass im quantitativen Vergleich zwischen seinen Werken für Tasteninstrumente und für Violine letztere geradezu eklatant in der Unterzahl sind.

Zur Form des Violinkonzerts gelangte Bach über das Studium der italienischen Violintradition: die Concerti Giuseppe Tartinis, Giuseppe Torellis und vor allem Antonio Vivaldis, dessen 500 konzertante Komposition, von denen fast die Hälfte eine oder mehrere Violinen als Soloinstrument

vorsehen, in jener Zeit in ganz Europa stilbildend wirkten. Zwar war Bach zeit seines Lebens nie nach Italien gereist, um die dortige Musik genauer zu studieren; aber er stand sehr wohl mit anderen deutschen Komponisten wie etwa Johann Georg Pisendel in Austausch, die direkte Erfahrungen und natürlich auch Kompositionen von Italienreisen mitgebracht hatten. Bachs Vivaldi-Studien nahmen in den 1710er Jahren während seiner Zeit in Weimar ihren Ausgangspunkt, als er verschiedene Konzerte Vivaldis für andere Soloinstrumente wie Cembalo transkribierte und deren Stil seinen eigenen Vorstellungen entsprechend weiterentwickelte.

Wie bei fast allen von Bachs Kompositionen, die vor seiner Leipziger Zeit ab 1723 entstanden, ist der genaue Kompositionszeitpunkt der beiden Violinkonzerte unbekannt. Nach neueren Forschungserkenntnissen dürfte sie wie auch die »Brandenburgischen Konzerte« in Bachs Zeit in Köthen (1717–1723) fallen, wo er das Kapellmeisteramt bei einer zwar kleinen, aber feinen Hofkapelle innehatte. Bachs Manuskripte aus dieser Zeit haben sich nicht erhalten; die früheste noch existente Quelle für das E-Dur-Violinkonzert ist eine gegen 1760 geschriebene Partitur aus dem Besitz des Berliner Musikers Johann Friedrich Hering (1724–1810), die übrigens bis heute in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt wird.

Der erste Satz zeigt in besonderer Klarheit Vivaldis Einfluss und Bachs Weiterentwicklung der Form: Ihm liegt die italienische Ritornellform zugrunde, bei der sich der durch festliche Dreiklangsmelodik eingeleitete Anfangsteil im Satzverlauf in verschiedenen Tonarten wiederholt und mit kontrastreichen Episoden abwechselt. Die für Vivaldi typische Gegenüberstellung vom Orchestertutti im Ritornell und vom Solisten dominierten Zwischenepisoden ist bei Bach jedoch aufgeweicht: Schon im Anfangsritornell löst sich die Solo-Violine kurzzeitig mit eigenen Figurationen aus dem Tutti der Geigen heraus; in den Episoden dazwischen sind

Johann Sebastian Bach VIOLINKONZERT BWV 1042

ENTSTEHUNG um 1720

URAUFFÜHRUNG wahrscheinlich in Köthen

BESETZUNG Solo-Violine, Streicher, Basso continuo

Solo- und Orchesterpart eng miteinander verzahnt, sodass die Solostimme das musikalische Geschehen nicht unangefochten dominiert. Stattdessen wird sie in ihren Figurationen mit den motivischen Einwüfen des Orchesters gleichberechtigt behandelt. Höhepunkt des Satzes ist eine grüblerische gis-Moll-Episode in der Mitte, die sich schmerzlich aufbäumt und nach einer kleinen Kadenz des Solisten wieder in das strahlende E-Dur-Ritornell zurückführt.

Ganz ohne Beteiligung des Solisten hebt der zweite Satz an, dessen ostinates cis-Moll-Thema ausschließlich im Bass erklingt. Nach sechs Takten schleicht sich die Solo-Violine mit einem lang ausgesungenen Ton ins Geschehen. Ihr obliegt es, im Verbund mit den übrigen hohen Streichern immer neue Gegenstimmen und Variationen zu dem Thema zu entwickeln. Bei all dem stehen lange Melodiebögen und kantables Spiel im Vordergrund, was diesen Satz zu einem Höhepunkt des Bach'schen Œuvres macht.

Nach den relativ streng und dicht gebauten ersten zwei Sätzen bildet ein bewusst einfach gehaltenes Rondo den Abschluss des Konzerts – eines der frühesten Beispiele für die Verwendung dieses Formmodells innerhalb der mehrsätzigen Konzertform. Das beschwingte Rondothema im tänzerischen

3/8-Takt erscheint dabei bei jeder Wiederholung unverändert, während die Soloepisoden dazwischen mit Doppelgriffen und halbsbrecherischen Zweiunddreißigstel-Figurationen immer virtuoser werden und das Konzert zu einem effektvollen Ende bringen.

*

PIERRE BOULEZ, Ehrendirigent der Staatskapelle Berlin und bis zu seinem Tod 2016 dem Orchester eng verbunden, war von Haus aus Pianist. Erst im Alter von 23 Jahren, gerade nach dem Abschluss seiner Zweiten Klaviersonate, dem Höhepunkt seiner ersten Kompositionsphase, wagte sich der junge Komponist erstmals an ein Werk ohne Klavier, ganz für Streicher: das »Livre pour quatuor«, das später zur Grundlage für das »Livre pour cordes« werden sollte. Boulez bezeichnete sich als »einen Komponisten, der immer auf dem Weg zu Stücken ist«. So teilt das 1948 und 1949 entstandene »Livre pour quatuor« die komplexe Entstehungsgeschichte der meisten von Boulez' Werken: ein sich mehrfach weiterentwickelndes work in progress.

Mit der kurz zuvor beendeten Zweiten Klaviersonate teilt das »Livre« dieselben Verfahren von musikalischer Entwicklung, Erweiterung, Variation und »prolifération motivique«, der motivischen Wucherung – eine Begrifflichkeit, die Boulez gerne für die Prozesse der motivischen Entwicklung in seiner Musik verwendete. Es ist eine Musik an der Schwelle zum Serialismus, aufbauend vor allem auf der Zwölftontechnik von Anton Weberns letzten Werken. Aber auch Olivier Messiaens Etüde »Mode de valeurs et d'intensités« aus den »Quatre études de rythme« (1950) scheint greifbar, jenes Stück, in dem erstmals Tonhöhen mit jeweils spezifischen Tondauern, Dynamikangaben und Timbres verbunden werden – eine Vorform des seriellen Denkens, dessen strenge, quasi mathematisch objektivierbare Organisation den

Pierre Boulez LIVRE POUR CORDES

ENTSTEHUNG »Livre pour quatuor« 1948–
49, Überarbeitung der ersten zwei Sätze
als »Livre pour cordes« für Streichorchester 1968, Revision 1988

URAUFFÜHRUNG Erstfassung: 1. und 8. Dezember 1968
in London bzw. Brighton, Philharmonia Orchestra
unter der Leitung des Komponisten;
revidierte Fassung: 12. Mai 1989 in Los Angeles,
Los Angeles Philharmonic unter der Leitung des Komponisten

BESETZUNG 16 erste Violinen, 14 zweite Violinen,
12 Bratschen, 10 Violoncelli, 8 Kontrabässe

kompositorischen Neubeginn nach der Stunde Null prägen sollte und das Boulez etwa in seinen »Structures I« für zwei Klaviere (1951) konsequent umsetzte.

Das ursprüngliche »Livre« besteht aus sechs einzelnen Teilen (Boulez vermeidet den Begriff Sätze), die ausdrücklich in freier Reihenfolge aufgeführt werden können. Dahinter steht ein Konzept, das auf den Dichter Stéphane Mallarmé zurückgeht, der mehrere von Boulez' Werken anregte, darunter etwa »Pli selon pli« (1957–1990), im Untertitel »Porträt Mallarmés« genannt. Der eher prosaisch anmutende Titel »Buch für Quartett« (bzw. später »für Streicher«) rekurriert auf Mallarmés un abgeschlossenes »livre«-Projekt, zu dem nur ein posthum ediertes Notizbuch erhalten blieb. In verschiedenen anderen Texten hatte der Dichter jedoch das Konzept seines »livre« umrissen: Ihm schwebte nichts weniger

»

**DIE VIELEN QUERBEZÜGE, VARIANTEN-
BILDUNGEN, AUSWUCHERUNGEN UND
PROLIFERATIONEN LASSEN BOULEZ'
LEDIGLICH KNAPP VIERZIG WERKE
UMFASSENDES ŒUVRE WIE
EIN LABYRINTH ERSCHEINEN.
IM KLEINEN VORGEBILDET FINDET SICH
EIN SOLCHES BEZIEHUNGSNETZ
BEREITS IM ›LIVRE POUR QUATUOR‹
VON 1948/49, WO DIE EINZELNEN
KAPITEL DER PARTITUR NACH DEM
VORBILD VON MALLARMÉS ›LIVRE‹
IN BELIEBIGER REIHENFOLGE
AUFGEFÜHRT WERDEN KÖNNEN.
ANALOG DAZU ENTSTANDEN BOULEZ'
GENEALOGISCH VERBUNDENE WERKE
UND WERKREIHEN ALS OFFENES WORK
IN PROGRESS, DAS ZUGLEICH
EINEN PERSONALSTILISTISCH
GESCHLOSSENEN KOSMOS
ZUR FOLGE HATTE.**

«

Rainer Nonnenmann

als eine allumfassende, zwischen Journalismus und Poesie changierende Textarchitektur vor. Ihr Clou sollte vor allem darin bestehen, dass die Seiten des Buchs nicht gebunden werden sollten. Somit sollte sich keine lineare, einzig richtige Leserichtung ergeben, stattdessen eine flexible Struktur und dadurch unbegrenzte Möglichkeiten aus vom Leser selbst konstruierten Querverbindungen. Genau das sollte auch die beliebige Anordnung der Einzelteile von Boulez' Quartett bewirken.

Aufführungstechnisch ließ sich dieses Konzept jedoch zunächst nicht einlösen: Aufgrund der immensen spieltechnischen Schwierigkeiten des Streichquartetts fanden erst in der zweiten Hälfte der 50er Jahre bei den Neuen Musik-Festivals in Donaueschingen und Darmstadt lediglich Teilaufführungen statt, ehe Boulez das Werk (wie viele andere dieser Zeit auch) selbst zurückzog. 1968 schloss sich die nächste kompositorische Etappe an, als sich Boulez an eine Umarbeitung des wiederum in zwei Teile (›Variation« und »Mouvement«) gegliederten ersten Satzes machte, der in der Folge zum alleinigen Bestandteil des nun für Streichorchester bestimmten »Livre pour cordes« wurde. (Die Uraufführung beider Teile erfolgte separat, woraus gleich zwei Uraufführungsdaten im Dezember 1968 resultieren, nämlich ein Konzert in London sowie eines in Brighton.) 20 Jahre später, 1988, schloss sich eine weitere Überarbeitung an, aus der die definitive Fassung des 1989 in Los Angeles uraufgeführten und nunmehr einsätzigen Stückes folgte. Die verwinkelte Entstehungsgeschichte reicht sogar weiter, denn noch 2012 legte Boulez Hand an das ursprüngliche »Livre pour quatuor«, von dem er fünf der sechs Teile einer Revision unterzog.

Der lange Weg vom Quartett zum Werk für Streichorchester umfasst dabei weit mehr als nur ein bloßes Arrangement für eine größere Besetzung. Vielmehr beinhaltet er ein Weiterkomponieren mit dem älteren Material und vor allem eine klangliche Verdichtung: Die Partitur des »Livre pour

cordes« sieht eine vielfach unterteilte Streicherbesetzung vor, die meist pultweise, teilweise sogar pro Spieler individuell ausnotiert ist. Allerdings agieren die fünf Stimmgruppen zumeist synchron, sind also auch in komplexen polyphonen Passagen hörend leicht auseinanderzuhalten.

Ein Merkmal des ursprünglichen »Livre pour quatuor« hat das »Livre pour cordes« jedoch beibehalten: Trotz der Besetzung mit der klanglich höchst homogenen Gruppe der Streicher wird Boulez' Streben deutlich, die Stimmgruppen hinsichtlich ihrer Timbres maximal auszudifferenzieren. So finden sich auf engstem Raum unterschiedliche Spieltechniken: Wechsel von Arco und Pizzicato, col legno, am Steg, am Griffbett, Tremolo, Trillereffekte, Flageolets. Sie werden nicht nur aus klanglichen Gründen eingesetzt, sondern tragen zur Unterscheidbarkeit der motivischen Schichten bei. So verfügt beispielsweise das ständig sich weiterentwickelnde Hauptthema, das vor allem aus dem Wechsel von länger gehaltenen Tönen und weit geschwungenen Arabesken in breitem Legato besteht, über eine Art kontrapunktisches Gegenthema, das ausschließlich im abgehackten Spiccato oder im gezupften Pizzicato auftritt. Der Anfang des Werks schildert das allmähliche Entstehen dieser Themengestalten: Aus Liegetönen schälen sich punktuelle Klangereignisse, gewissermaßen Motivpartikel heraus, die sich nach und nach im Zusammenspiel der Stimmgruppen zu größeren Einheiten zusammenballen. So entsteht ein immer komplexer werdendes, irisierendes Klanggewebe, das in einem fast gewaltsamen Aufbäumen gipfelt, mit dem das gut zehnmünütige Werk abrupt endet.

*

Ähnlich wie Bach hatte LUDWIG VAN BEETHOVEN, ebenfalls als Klaviervirtuose berühmt geworden, von Kindesbeinen an auch Violin- und Violaunterricht erhalten. So konnte er in jungen Jahren sowohl als Organist als auch als Bratschist in der Bonner Hofkapelle mitwirken. Noch zu seiner Wiener Zeit nahm Beethoven gelegentlich Violinstunden, allerdings – und hier zeigt sich ein deutlicher Unterschied zu Bach – mit offenbar eher bescheidenem Erfolg: Bereits vor Einsetzen seiner Ertaubung wurde seinem Spiel eine Tendenz zur Unsauberkeit nachgesagt. Trotz aller technischen Insuffizienz darf man Beethoven eine minutiöse Kenntnis der klanglichen Möglichkeiten der Violine unterstellen. Dafür mag eine Anekdote einstehen: Beethoven habe 1825 auf einer Probe zu seinem Quartett op. 132 dem Geiger Karl Holz, dem zweiten Geiger des Schuppanzigh-Quartetts, sein Instrument entrissen, um einen nicht intendierten Bogenstrich zu korrigieren. Beethoven konnte diesen Bogenstrich nur gesehen, nicht gehört haben, da er zu diesem Zeitpunkt bereits ertaubt war. (Wobei der amerikanische Beethovenforscher Theodore Albrecht erst kürzlich in Beethovens Konversationsheften Hinweise gefunden hat, dass Beethoven zwar stark schwerhörig war, aber offenbar zumindest auf dem linken Ohr nicht komplett ertaubt war.) Bei der Ausarbeitung seiner konzertanten Werke für Violine und Orchester, allen voran seines D-Dur-Violinkonzerts, konnte sich Beethoven also ganz auf seine Spielkenntnis der Geige verlassen.

Interpret der Uraufführung von Beethovens einzigem Violinkonzert war einer der vielversprechendsten Wiener Violinvirtuosen: Franz Clement, der das Werk vermutlich auch bei Beethoven in Auftrag gab. Die Uraufführung fand am 23. Dezember 1806 in einem Akademie-Konzert am Schauspielhaus an der Wien statt, wo Clement als Konzertmeister wirkte; das Programm enthielt zahlreiche kleinere Stücke sowie (laut Konzertankündigung) eine Sonate auf einer einzigen Saite, die Franz Clement auf einer umgedrehten Geige gespielt haben

soll – wie auch immer das ausgesehen haben mag. Mehr noch als diese kleine Virtuosennummer mag heute jedoch erstauen, dass Clement offenbar nur zwei Tage Zeit hatte, um den anspruchsvollen Part des neuen Violinkonzerts zu lernen.

Nur wenig ist über die Entstehung des Konzerts bekannt; als gesichert gilt jedoch, dass Beethoven in der zweiten Novemberhälfte mit der Komposition begann und sie erst wenige Tage vor dem Akademie-Konzert abschloss. Trotz der Kürze an Vorbereitungszeit wurde der Solist Clement gefeiert. Das Violinkonzert selbst wurde dagegen ambivalent aufgenommen, wie aus einer Rezension von Johann Nepomuk Möser hervorgeht: »Über Beethovens Concert ist das Urtheil von Kennern ungetheilt, es gesteht demselben manche Schönheit zu, bekennt aber, daß der Zusammenhang oft ganz zerrissen scheine, und daß die unendlichen Wiederholungen einiger gemeinen Stellen leicht ermüden könnten. Man fürchtet aber zugleich, wenn Beethoven auf diesem Weg fortwandelt, so werde er und das Publikum übel dabey fahren. Die Musik könne sobald dahin kommen, daß jeder, der nicht genau mit den Regeln und Schwierigkeiten der Kunst vertraut ist, schlechterdings gar keinen Genuß bey ihr finde, sondern durch eine Menge unzusammenhängender und überhäufte Ideen zu Boden gedrückt, nur mit einem unangenehmen Gefühl der Ermattung das Konzert verlasse.«

Ob Beethoven sich diese Kritik zu Herzen nahm oder selbst noch nicht ganz zufrieden mit dem Konzert war: In jedem Fall unterzog er das Werk und insbesondere dessen Solopart bis zur Drucklegung 1808 einer gründlichen Überarbeitung. Außerdem ließ er – wie damals nicht unüblich – eine Fassung für Klavier und Orchester anfertigen, die heute allerdings völlig im Schatten der »echten« fünf Klavierkonzerte steht. Nach der eher kalt aufgenommenen Uraufführung führte das Violinkonzert viele Jahre lang ein Schattendasein. Erst die großen Virtuosen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – Joseph Joachim (der es zum ersten Mal im Alter von 13 spielte),

Ludwig van Beethoven VIOLINKONZERT OP. 61

ENTSTEHUNG 1806

URAUFFÜHRUNG 23. Dezember 1806

im Schauspielhaus an der Wien mit Franz Clement als Solist

BESETZUNG Solo-Violine, 2 Flöten, 2 Oboen,
2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten,
Pauken, Streicher

Henri Vieuxtemps, Eugène Ysaÿe – erwiesen sich als Diener des Konzertes, das heute die Reifepfung eines jeden Geigers darstellt und von einer ganz besonderen Aura umgeben ist.

Der rumänische Geiger und Komponist George Enescu beschreibt die wichtigste Besonderheit des Beethoven'schen Violinkonzerts: »Es handelt sich um eine große Sinfonie. Die Violine hat zwar eine wichtige Stimme, aber sie ist nur eine von vielen Orchesterstimmen, die sich zu einem Ganzen vereinen.« Den reinen Virtuosenkonzerten etwa Paganinis diametral entgegengesetzt, wird die Solo-Violine von Beethoven wie ein echter »primus inter pares« behandelt, sie präsentiert also nicht nur glänzende Hauptgedanken und virtuose Effekte, sondern wird manchmal zu bloßem Begleiten quasi »degradiert«. Ein Beispiel dafür ist die Durchführung des ersten Satzes, die für die Solo-Stimme fast ausschließlich verschiedenste Formen von Dreiklangsbrechungen – einer typischen Begleitfigur – bereithält. Die besondere Herausforderung an den Solisten ist also, in noch stärkerem Maße als sonst üblich mit dem Orchester zu einer musizierenden Einheit zu verschmelzen.

»

**DIESE MUSIK NIMMT EINE
EINMALIGE POSITION IN DER REIHE
ALLER VIOLINWERKE EIN, DENN –
SIE IST KEIN VIOLINKONZERT.
HIER IST MUSIK IN IHRER
REINSTEN FORM, GEBOREN AUS
TIEFSTER EMPFINDUNG,
VOM INTELLEKT GELÄUTERT,
SYMBOLISCH UND KLAR.
MAN MUSS SICH DIESER MUSIK
IN TIEFSTER EHRFURCHT NÄHERN,
WIE DEM HEILIGEN GRAL.
ZWAR BERAUSCHT SIE,
JEDOCH GLEICHT DIESE TRUNKENHEIT
EHER EINER VERGEISTIGUNG,
DENN DIE MUSIK
HAT SICH DISTANZIERT.
UM DIES AUSZUDRÜCKEN,
IST DIE GEIGE
DAS IDEALE INSTRUMENT.**

«

Yehudi Menuhin

Doch auch über die singuläre Behandlung des Solo-Instruments hinaus wartet Beethovens Konzert mit etlichen Eigenheiten auf. Statt eines strahlenden Tuttis steht am Anfang völlig unkonventionellerweise ein einfacher Marschrhythmus der Pauke. Nach dem Themeneinsatz der Holzbläser wandert der Marschrhythmus in die Streicher – überdies beim ersten Mal mit dem in der Tonart D-Dur »falschen« Ton dis. Das zweite Thema des Satzes bildet dazu – entgegen Beethovens sonstiger Präferenz – keinen großen Kontrast: Die Melodie liegt wiederum in den Holzbläsern und auch der Marschrhythmus hat sich dazu begleitend in den ersten Violinen versteckt. Fast scheint es, dass das Paukensolo zu Beginn einen Ostinato-Rhythmus in Gang setzt, der fast den ganzen großdimensionierten Satz zusammenhält. Der zweite Satz ist demgegenüber ein kürzeres Intermezzo, das mit sordinierten Streichern und nur wenigen Bläsern lyrische Stimmungen malt. Am Ende stört ein Fortissimo-Ausbruch das Idyll und leitet direkt in das heiter-gelöste Jagd-Finale über in dem auch das virtuose Element nicht zu kurz kommt. Es steht im typischen 6/8-Takt und hebt mit einem ausgelassenen Rondothema an, das nur auf Dreiklangstönen basiert und sogleich eine Wanderung durch alle Register antritt. Es erweist sich den ganzen Satz über als fast omnipräsent und bildet immer neue Steigerungen bis hin zur Schlusspointe, wenn Beethoven mit dem Verklingen des Themas in höchsten Lagen einen leisen Schluss antäuscht, die Zuhörer dann aber doch überraschend mit zwei lauten Schlussakkorden entlässt.



DANIEL BARENBOIM

DIRIGENT

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

WWW.DANIELBARENBOIM.COM



ANNE-SOPHIE MUTTER

Anne-Sophie Mutter ist ein musikalisches Phänomen: Seit über 40 Jahren konzertiert die Virtuosa weltweit in allen bedeutenden Musikzentren und prägt die Klassikszene als Solistin, Mentorin und Visionärin.

Dabei ist die viermalige Grammy® Award Gewinnerin der Aufführung traditioneller Kompositionen genauso verpflichtet wie der Zukunft der Musik: 28 Werke hat sie bislang uraufgeführt – Unsuk Chin, Sebastian Currier, Henri Dutilleux, Sofia Gubaidulina, Witold Lutosławski, Norbert Moret, Krzysztof Penderecki, Sir André Previn, Wolfgang Rihm, Jörg Widmann und John Williams haben für Anne-Sophie Mutter komponiert. Darüber hinaus widmet sie sich zahlreichen Benefizprojekten und der Förderung musikalischen Spitzennachwuchses.

Anne-Sophie Mutter ist Trägerin des Großen Bundesverdienstkreuzes, des französischen Ordens der Ehrenlegion, des Bayerischen Verdienstordens, des Großen Österreichischen Ehrenzeichens sowie zahlreicher weiterer Auszeichnungen.





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

AUSSTELLUNG
450
JAHRE
STAATSKAPELLE
BERLIN
1570 – 2020

ab 11. September 2020
12 – 18.00

(an vorstellungsfreien Tagen, sonst bis 1 h
nach Ende der Vorstellung im Großen Saal)

APOLLOSAAL

Eintritt frei



STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN



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 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 Christoph Anacker, Christiane Hupka,
Alf Moser
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, Jiyoung Lee, Yuki Manuela Janke,
Petra Schwiager, Ulrike Eschenburg, Susanne Schergaut, Susanne Dabels,
Michael Engel, Henny-Maria Rathmann, Titus Gottwald, André Witzmann,
David Delgado, Tobias Sturm, Serge Verheylewegen, Martha Cohen,
Darya Varlamova
2. VIOLINEN Krzysztof Specjal, Lifan Zhu, Mathis Fischer,
Johannes Naumann, Sascha Riedel, André Freudenberg, Beate Schubert,
Franziska Dykta, Milan Ritsch, Barbara Glücksmann, Yunna Weber,
Nora Hapca, Philipp Alexander Schell*, Pablo Aznarez Maeztu*
BRATSCHEN Yulia Deyneka, Volker Sprenger, Holger Espig,
Katrin Schneider, Clemens Richter, Friedemann Mittenentzwei,
Boris Bardenhagen, Wolfgang Hinzpeter, Helene Wilke, Stanislava Stoykova,
Joost Keizer, Sophia Reuter
VIOLONCELLI Andreas Greger, Sennu Laine, Alexander Kovalev,
Isa von Wedemeyer, Claire Henkel, Ute Fiebig, Tonio Henkel, Dorothee Gurski,
Johanna Helm, Minji Kang
KONTRABÄSSE Christoph Anacker, Mathias Winkler, Joachim Klier,
Axel Scherka, Alf Moser, Harald Winkler, Heidi Rahkonen*, Pedro Figueiredo*
FLÖTE Thomas Beyer
OBOEN Cristina Gómez, Tatjana Winkler
KLARINETTEN Tibor Reman, Unolf Wäntig
FAGOTTE Holger Straube, Jamie White*
HÖRNER Ben Goldscheider**, Sebastian Posch
TROMPETEN Peter Schubert, Noemi Makkos
PAUKEN Stephan Möller

CEMBALO Matthias Wilke

* 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 Benjamin Wöntig / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden

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

FOTOS Holger Kettner (Daniel Barenboim), Stefan Höderath

(Anne-Sophie Mutter), Peter Adamik (Staatskapelle Berlin)

GESTALTUNG Herburg Weiland, München

LAYOUT Dieter Thomas



ILSO The
Found
ation.

**FREUNDE
& FÖRDERER**
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**