

**STAATSKAPELLE
BERLIN
1570**

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

**ABONNEMENT-
KONZERT
III**

**CRISTIAN
MĂCELARU**

DIRIGENT

**HANNA-ELISABETH
MÜLLER**

SOPRAN

STAATSKAPELLE BERLIN

Mo 9. Januar 2023 19.00

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

Di 10. Januar 2023 20.00

PHILHARMONIE

PROGRAMM

Richard Strauss (1864–1949) BLÄSERSERENADE ES-DUR OP. 7

VIER LETZTE LIEDER

für Sopran und Orchester

I. Frühling

II. September

III. Beim Schlafengehen

IV. Im Abendrot

PAUSE

Béla Bartók (1881–1945) DER HOLZGESCHNITZTE PRINZ

OP. 13 (SZ 60)

Tanzspiel in einem Akt

Konzerteinführung jeweils 45 Minuten vor Beginn

GESANGSTEXTE

VIER LETZTE LIEDER

für Sopran und Orchester

I. Frühling

Text: Hermann Hesse (1877–1962)

In dämmrigen Grüften
Träumte ich lang
Von deinen Bäumen und blauen Lüften,
Von deinem Duft und Vogelsang.

Nun liegst du erschlossen
In Gleiß und Zier,
Von Licht übergossen
Wie ein Wunder vor mir.

Du kennest mich wieder,
Du lockest mich zart,
Es zittert durch all meine Glieder
Deine selige Gegenwart.

II. September

Text: Hermann Hesse

Der Garten trauert,
Kühl sinkt in die Blumen der Regen.
Der Sommer schauert
Still seinem Ende entgegen.

Golden tropft Blatt um Blatt
Nieder vom hohen Akazienbaum.
Sommer lächelt erstaunt und matt
In den sterbenden Gartentraum.

Lange noch bei den Rosen
Bleibt er stehen, sehnt sich nach Ruh.
Langsam tut er die
Müdigwordnen Augen zu.

III. Beim Schlafengehen

Text: Hermann Hesse

Nun der Tag mich müd' gemacht,
Soll mein sehnliches Verlangen
Freundlich die gestirnte Nacht
Wie ein müdes Kind empfangen.

Hände, lasst von allem Tun,
Stirn, vergiss du alles Denken,
Alle meine Sinne nun
Wollen sich in Schlummer senken.

Und die Seele unbewacht
Will in freien Flügen schweben,
Um im Zauberkreis der Nacht
Tief und tausendfach zu leben.

IV. Im Abendrot

Text: Joseph von Eichendorff (1788–1857)

Wir sind durch Not und Freude
Gegangen Hand in Hand:
Vom Wandern ruhen wir beide
Nun überm stillen Land.

Rings sich die Täler neigen,
Es dunkelt schon die Luft,
Zwei Lerchen nur noch steigen
Nachträumend in den Duft.

Tritt her und lass sie schwirren,
Bald ist es Schlafenszeit,
Dass wir uns nicht verirren
In dieser Einsamkeit.

O weiter, stiller Friede!
So tief im Abendrot,
Wie sind wir wandermüde –
Ist dies etwa der Tod?

VOM ANFANG UND VOM ENDE

ZU STRAUSS' BLÄSERSERENADE OP. 7
UND SEINEN »VIER LETZTEN LIEDERN«

TEXT VON Elisabeth Kühne und Detlef Giese

Als Richard Strauss 17-jährig im November 1881 seine Serenade für Bläser op. 7 vollendete, war er noch nicht einmal im Besitz des Abiturs – und ahnte sicherlich kaum, dass es gerade dieses Werk sein würde, das ihm den Weg zu einer großen Komponistenlaufbahn ebnen sollte. Die ersten Weichen für die musikalische Laufbahn Strauss' hatte sein Vater Franz Strauss, hochgeschätzter erster Hornist an der Münchner Hofkapelle, schon früh gestellt: Mit vier Jahren erhielt Richard Strauss seinen ersten Klavierunterricht, mit acht Jahren Violinunterricht und mit elf Jahren folgte eine umfassende Kompositionsausbildung bei Friedrich Wilhelm Meyer. Etwa 140 Kompositionen, darunter Lieder, Klavierstücke, Orchesterwerke und sogar ein Streichquartett und eine Sinfonie, hatte Strauss bis zur Vollendung seines 18. Lebensjahres vorzuweisen (die ersten Kompositionen entstanden schon im Alter von sechs Jahren). Mit der Serenade op. 7 komponierte Strauss jedoch sein erstes Werk für ein reines Bläserensemble, deren Vorbild er wahrscheinlich in Wolfgang Amadeus Mozarts ähnlich besetzter »Gran Partita« fand. Es ist erstaunlich, wie genau der Pianist und Geiger Strauss um die klanglichen und technischen Möglichkeiten der eingesetzten Blasinstrumente wusste. So verfasste Strauss mit seiner in klassischem Sonatensatz geformten Serenade eine Komposition voller Transparenz und Geschmeidigkeit, die mit

ihrem geschickten Einsatz der verschiedenen Klangfarben eine beeindruckende Instrumentationsstudie darstellt. Das melodisch weit gefasste, ruhige Hauptthema der Exposition wird von der Oboe getragen, während das bewegtere Seitenthema von der Klarinette bestimmt wird, unterstützt von den Hörnern. Die Durchführung stellt sich im Aufgreifen eines Motivs aus dem Seitenthema als weitgehend unabhängiger Mittelteil dar, bevor die Reprise erneut das Hauptthema, nun vom Hörnerklang dominiert, und das von den Fagotten gestützte Seitenthema präsentiert.

Die Serenade für 13 Bläser in Es-Dur nimmt auch insofern eine Sonderstellung innerhalb der Jugendwerke Strauss' ein, als dass sie das erste Werk sein sollte, das den ambitionierten Komponisten außerhalb des heimatischen Wirkungskreises bekannt machte. Am 27. November 1882 – Strauss hatte unterdessen mit wenig Begeisterung ein Studium der Philosophie und Kunstgeschichte aufgenommen – wurde die Serenade vom ehemaligen Münchner Hofkapellmeister Franz Wüllner, der mit Vater Franz gut bekannt war, in einem Konzert des Dresdener Tonkünstlervereins zur Uraufführung gebracht und erklang damit als erstes Werk Strauss' außerhalb seiner Geburtsstadt München. Der Erfolg dieser Aufführung wurde zum entscheidenden Wendepunkt in Strauss' Leben: So sollte sich nicht nur die Zusammenarbeit mit Wüllner bei späteren Uraufführungen von »Till Eulenspiegels lustige Streiche« und »Don Quixote« in Köln fortsetzen, die Aufführung machte auch den Star-Dirigenten Hans von Bülow auf das Stück und den jungen Komponisten aufmerksam. Bülow nahm das Werk 1883 in das Repertoire der Meininger Hofkapelle auf, die damals als europäisches Spitzenorchester galt. Strauss bedankte sich mit einem überschwänglichen Brief: »Hochverehrter Herr von Bülow! Zu meiner größten Freude erhielt ich vorgestern von Herrn Spitzweg die Nachricht, daß Euer Hochwohlgeboren gewillt seien, meine Bläuserserenade Opus 7 in einem Ihrer Konzerte zur Aufführung zu bringen.

Richard Strauss BLÄUSERERENADE OP.7

ENTSTEHUNG 1881

URAUFFÜHRUNG 27. November 1882

in Dresden, Dirigent: Franz Wüllner

BESETZUNG 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten,
2 Fagotte, Kontrafagott oder Basstuba, 4 Hörner

Ich bin äußerst glücklich über die große Ehre, die meiner kleinen Anfängerarbeit damit widerfährt. – Ihnen, hochverehrter Meister, dafür meinen herzlichsten und innigsten Dank.« Doch es sollte noch besser kommen: Bülow übernahm die Serenade, die – wie er später schrieb – »unsere Bläser in ihrem virtuosen Klang« zum Leuchten brachte, in das Tourneeprogramm des Orchesters und beauftragte Strauss im Anschluss mit der Komposition eines weiteren Werkes für die gleiche Besetzung. Die Uraufführung der so entstandenen Bläusersuite op. 4 ließ Bülow den jungen Strauss, der bis dato noch nie öffentlich am Pult gestanden hatte, 1884 kurzfristig sogar selbst dirigieren. »Ein geborener Dirigent«, urteilte Bülow beeindruckt und holte ihn 1885 als Kapellmeister an den Meininger Hof, wo er kurz darauf die Nachfolge Bülows antrat. Mit gerade einmal 21 Jahren trat Richard Strauss damit schlagartig ins Rampenlicht der musikalischen Öffentlichkeit.

*

»

**RICHARD STRAUSS IST
DICHTER UND MUSIKER
ZUGLEICH.
DIESE BEIDEN NATUREN
BESTEHEN GLEICHZEITIG
IN IHM, UND JEDE IST BESTREBT,
DIE ANDERE ZU BEHERRSCHEN.
DAS GLEICHGEWICHT IST OFT
UNTERBROCHEN:
ABER WENN ES DEM WILLEN
GELINGT, DIE EINHEIT
DIESER BEIDEN KRÄFTE,
DIE AUF DASSELBE ZIEL
GERICHTET SIND,
AUFRECHTZUERHALTEN,
SO RUFT ER WIRKUNGEN
VON EINER INTENSITÄT HERVOR,
DIE MAN SEIT WAGNER
NICHT MEHR GEKANNT HAT.**

«

Romain Rolland in »Musik von heute«, 1908

Nurmehr »Handgelenksübungen« sollten alle seine Kompositionen sein, die seiner Oper »Capriccio« nachfolgten. Eigentlich hatte Richard Strauss mit der Vollendung dieses letzten Bühnenwerkes aus seiner Feder sein musikalisches Schaffen im Herbst 1942 für abgeschlossen erklärt. Die ihm noch verbleibenden sieben Lebensjahre brachten gleichwohl eine reiche Ernte: Werke von hoher Inspiration befanden sich darunter, keineswegs leichtgewichtig und von zu vernachlässigender Bedeutung. Die während der letzten Wochen des Krieges geschriebenen »Metamorphosen« für 23 Solo-Streicher etwa, mit denen Strauss seiner tief empfundenen Trauer über die Zerstörung der ihm so vertrauten Innenstädte und Opernhäuser Ausdruck verlieh, beweisen das nach wie vor vollkommen intakte handwerkliche wie gestalterische Vermögen des inzwischen über 80-jährigen Komponisten ebenso wie die späten Instrumentalkonzerte für Horn und Oboe sowie das phantasievolle, klanglich spürbar transparent gehaltene Duett-Concertino für Klarinette, Fagott und Kammerorchester.

Auch für die Singstimme komponierte er, wenngleich nicht mehr so intensiv wie zu früheren Zeiten. Ein neues Bühnenwerk nahm er aus begrifflichen Gründen nicht mehr in Angriff, wohl aber entstand eine Reihe von Liedern. In den Jahrzehnten zuvor hatte sich Strauss mit teils großem Engagement dem Lied zugewandt: Mehr als 200 an der Zahl standen bislang zu Buche, zumindest einige sollten nach 1945 noch folgen. Strauss, der ein paar Monate nach Kriegsende vom heimischen Garmisch in die Schweiz übersiedelt war, hatte ab 1946 mit Entwürfen zu einer Serie von Orchesterliedern begonnen, die von Frühjahr bis Herbst 1948 in einem Hotel in Montreux, das zu seinem Exilquartier geworden war, in Partiturform gebracht wurden.

Die nachmals als »Vier letzte Lieder« bezeichneten Kompositionen, die Strauss' so vielfältiges musikalisches Œuvre beschließen, sind das Ergebnis eines relativ langen

Entstehungsprozesses. Von den ersten Skizzen bis zur komplettierten Orchestration vergingen immerhin zwei Jahre, was angesichts der nicht allzu langen Spieldauer für den gewöhnlich in bemerkenswerter Schnelligkeit und mit großer Leichtigkeit komponierenden Strauss eine durchaus erstaunliche Zeitspanne bedeutet. Die künstlerische Qualität indes, die auf diese Weise zustande kam, braucht den Vergleich mit den allseits bekannten Werken nicht zu scheuen: Ein letztes Mal demonstrierte Strauss sein eminentes Können, sowohl in Bezug auf die satztechnische Ausgestaltung seiner Lieder als auch im Blick auf ihren klangfarblichen Reichtum.

Ausgewählt hatte sich Strauss zunächst drei zwischen 1899 und 1927 geschriebene Gedichte von Hermann Hesse, den er persönlich – wenn auch eher flüchtig – kannte. Obwohl es zu keinem weitergehenden Kontakt (oder gar zu einer direkten Zusammenarbeit) kam, da vor allem von Seiten Hesses eine gewisse Reserviertheit und Distanz nicht zu verkennen war, zeigte sich Strauss von der Gedankenwelt des in der Nähe von Lugano lebenden, 1946 mit dem Literaturnobelpreis geehrten Schriftstellers sehr angetan. Als Viertes kam ein Gedicht des von Strauss hochgeschätzten Romantikers Joseph von Eichendorff hinzu, in dem einige spürbare Entsprechungen zu den Hesse-Texten zu finden waren. Bis auf »Frühling« mit seinem optimistischen, aufgehellten Tonkreisen alle übrigen Gedichte (Hesses »September« und »Beim Schlafengehen« sowie Eichendorffs »Im Abendrot«) um die Themen Müdigkeit, Abschied, Vollendung und Tod, wobei die Atmosphäre ins Friedvoll-Tröstende gewendet ist.

Wie so häufig in seinen Liedern hat sich Strauss in hohem Maße von den poetischen Bildern der Gedichtvorlagen anregen lassen. Bereits die Titel gaben zumindest tendenziell die Stimmung vor, die in seinen Vertonungen vorherrschen sollte. So dominiert bei »September«, »Beim Schlafengehen« und »Im Abendrot« ein auffallend herbstlicher Klang, der mit größter Differenzierungskunst gehandhabt wird. So ist

Richard Strauss VIER LETZTE LIEDER

ENTSTEHUNG Frühling bis Herbst 1948,

unter Nutzung von Skizzen von 1946/47

URAUFFÜHRUNG 22. Mai 1950, Royal Albert Hall London

Dirigent: Wilhelm Furtwängler

BESETZUNG 3 Flöten, 2 Oboen, Englischhorn,

2 Klarinetten, Bassklarinetten, 2 Fagotten, Kontrafagott,

4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Basstuba,

Pauken, Harfe, Celesta, Streicher

die Singstimme weniger auf Deklamation hin ausgerichtet, sondern blüht oft in breit strömenden Kantilenen von bezwingender Schönheit auf – als ob es Strauss darauf angelegt hätte, eine vergangene Epoche, diejenige der musikalischen Romantik, nachdrücklich zu beschwören. Insbesondere in den beiden letzten Liedern kommt dieser spezielle stilistische Zug zum Tragen: Strauss' Musik wirkt hier gleichsam wie aus der Zeit gefallen, aber trotzdem absolut authentisch.

Unterstützt wird diese Intention durch ein orchestrales Klanggewebe, das ästhetisch weit eher im 19. als im 20. Jahrhundert angesiedelt scheint. Erneut demonstriert Strauss seine besonderen Fähigkeiten, dem großen spätromantischen Orchester viele verschiedene Klangfarben und -schattierungen abzugewinnen: Als erfahrener Instrumentator war er offensichtlich darauf bedacht, die Timbres der Streicher und Bläser möglichst facettenreich und raffiniert einzusetzen. Gerade in den teils umfangreichen Zwischen- und Nachspielen zeigt sich dieser Ansatz: Ob nun die Solo-Violine,

das Solo-Horn, die Flöten oder die Klarinetten – der Zauber, der von den Passagen ausgeht, in denen diese Instrumente markant hervortreten, ist von großer Eindringlichkeit.

Dabei wirken die »Vier letzten Lieder« hinsichtlich ihrer expressiven Verfasstheit insgesamt zurückhaltend, gedämpft, geradezu zart. Durchaus fragile musikalische Gebilde scheinen sie zu sein, weit entfernt von der zupackenden Kraft, die viele von Strauss' Orchesterwerke besitzen. Die einzelnen Lieder könnte man als Momentaufnahmen von Stimmungen deuten, als kleine, in sich abgeschlossene und doch miteinander korrespondierende Szenen von je eigener Gestalt und je eigenem Ausdruck. Ausgesprochen sensibel hat Strauss das Wort-Ton-Verhältnis ausbalanciert – immer wieder hat sich der Komponist semantische »Anker« gesucht, um von ihnen ausgehend einprägsame musikalische Figuren zu finden. So wird etwa das Adjektiv »freien« sowie das Verb »schweben« aus der dritten Strophe von »Beim Schlafengehen« zum Ausgangspunkt für ein mit großem Atem initiiertes Melisma der Singstimme, das seine Entsprechung im weit ausschwingenden Melos der Solo-Violine besitzt, die mit einem wortlosen Gesang die gesamte musikalische Entwicklung begonnen hatte.

Ein Rückblick auf ein erfülltes Leben, ohne Groll und mit nur wenig Resignation, scheint es zu sein, was uns in den »Vier letzten Liedern« begegnet. Das lyrische Ich – das man mit der Person Strauss gleichsetzen kann oder auch nicht – vermittelt den Eindruck, als ob es mit sich vollkommen im Reinen wäre. Deutlich wird dies vor allem in den letzten Versen von »Im Abendrot«, in denen das endgültige Abschiednehmen so eindrucksvoll artikuliert wird: »O weiter, stiller Friede! / So tief im Abendrot, / Wie sind wir wandermüde – / Ist dies etwa der Tod?« Strauss hat hierzu eine Musik gefunden, die das Gegenwärtige mit dem Vergangenen verbindet: Indem er sich selbst zitiert, ein Motiv aus seiner frühen Tondichtung »Tod und Verklärung«, die er als

Mittzwanziger am Ende der 1880er Jahre komponiert hatte, ist in diesem Abschnitt, dem geradezu magisch wirkenden Finale der »Vier letzten Lieder«, sowohl der alte als auch der junge Strauss im Sinne eines Bogenschlages über mehrere Jahrzehnte hinweg präsent.

Strauss war es nicht mehr vergönnt, seine späten Lieder in der von ihm gefertigten Orchesterfassung zu hören. Im September 1949 war er im Alter von 85 Jahren in dem ihm so vertrauten Garmisch gestorben – erst wenige Monate zuvor hatte er mit seiner Ehefrau Pauline dorthin zurückkehren können. Die Uraufführung kam erst im Mai 1950 zustande: Es war die berühmte norwegische Wagner-Sängerin Kirsten Flagstad, die gemeinsam mit dem Philharmonia Orchestra unter dem Dirigat von Wilhelm Furtwängler die »Vier letzten Lieder« erstmals der musikalischen Öffentlichkeit vorstellte. Im selben Jahr erschien auch die erste gedruckte Ausgabe des Notentextes, herausgegeben von dem mit Strauss befreundeten Leiter des Verlages Boosey & Hawkes, Ernst Roth, auf den auch die Bezeichnung »Vier letzte Lieder« sowie die Anordnung der einzelnen Stücke zurückgeht.

Als Zyklus im eigentlichen Sinne hatte Strauss diese Kompositionen, auf die er höchste Sorgfalt verwendete, wohl kaum entworfen. Es bot sich jedoch an, sie auf eine solche Weise zusammenzudenken, zumal vor dem Hintergrund der Entstehungsgeschichte und ihrer inhaltlichen Parallelen. Ein fünftes Lied mit dem Titel »Malven«, das Strauss im November 1948 geschrieben hatte, blieb jedoch unberücksichtigt. Als einziges seiner späten Lieder war diese Komposition nicht instrumentiert worden, sondern lag lediglich in einer Fassung für Singstimme und Klavier vor. Bis 1982, bis zum Tod der Widmungsträgerin Maria Jeritza, war »Malven« zudem unter Verschluss gehalten worden – mit der Folge, dass nur Eingeweihte überhaupt von der Existenz dieser nun wirklich letzten Komposition von Strauss wussten. Somit galten die »Vier letzten Lieder« als seine abschließende Kundgabe, die

STAATS- KAPELLE BERLIN



KONZERT
IM PIERRE BOULEZ SAAL

FINNEGAN DOWNIE DEAR

DIRIGENT

SARAH ARISTIDOU

SOPRAN

Anton Webern VARIATIONEN FÜR ORCHESTER OP. 30

Arnold Schönberg (Arrangement: Hans Abrahamsen) VIER STÜCKE

aus SECHS STÜCKE FÜR KLAVIER OP. 19

Hans Abrahamsen MÄRCHENBILDER

George Benjamin A MIND OF WINTER für Sopran und Kammerorchester

Maurice Ravel MA MÈRE L'OYE

31. Januar 2023 19.30
PIERRE BOULEZ SAAL

STAATSKAPELLE
BERLIN
1570

STAATSPRINZIPPALFÜR DEN LINDEN

am Ende eines erfüllten Künstlerlebens stand, das im Zeitalter der Romantik – als Protagonisten wie Liszt, Wagner, Bruckner und Brahms Aufmerksamkeit auf sich zogen – begonnen hatte und an einem Punkt endete, wo die Welt dabei war, die fundamentalen Erschütterungen von Krieg, Zerstörung und Holocaust nach und nach zu begreifen und zu verarbeiten. Dass sich der greise Richard Strauss nach einer Vergangenheit sehnte, die das vermeintlich »Gute« in sich trug, scheint dabei durchaus verständlich zu sein.

»
DIE HOLZPUPPE, DIE MEIN
KÖNIGSSOHN ANFERTIGT,
DAMIT SIE IHN DER
KÖNIGSTOCHTER ANKÜNDIGT,
IST DIE SCHÖPFUNG
DES KÜNSTLERS.
FÜR SIE GIBT ER ALLES HIN,
BIS DAS WERK STRAHLEND
UND VOLLKOMMEN IST UND
ER SELBST ARM UND
AUSGERAUBT DASTEHT.
ICH DACHTE AN JENE KÜNSTLER-
TRAGÖDIE, DIE SO HÄUFIG
VORKOMMT: DAS WERK WIRD
ZUM RIVALEN SEINES SCHÖPFERS,
DER FRAU GEFÄLLT DAS GEDICHT
BESSER ALS DER DICHTER,
DAS GEMÄLDE BESSER
ALS DER MALER.

«

Béla Balázs anlässlich der Uraufführung von »Der holzgeschnitzte Prinz«
in der Theaterzeitschrift »Magyar Színpad«

EIN UREIGENER TON

BÉLA BARTÓKS »DER HOLZGESCHNITZTE PRINZ«

TEXT VON Detlef Giese

Für Béla Bartók bedeuteten die Jahre vor und nach dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs eine Phase voller Umbrüche und Neuorientierungen. Seit 1905 beschäftigte er sich zusammen mit seinem Freund und Kollegen Zoltán Kodály intensiv mit der Erforschung volksmusikalischer Traditionen. Diese musikethnologische Tätigkeit, die in der Sammlung, Analyse und Bearbeitung vielfältigster Formen einer noch lebendigen, aber von offizieller Seite im Grunde nicht beachteten bäuerlichen Musik bestand, war für Bartók stets ein besonderes Anliegen und stellte ein lebenslang verfolgtes Projekt dar, galt es doch, die Wurzeln einer eigenständigen ungarischen Kultur offenzulegen. Aber nicht allein dieser Aspekt bestimmte Bartóks Verhältnis zur Volksmusik (neben seinen Aktivitäten in Ungarn führten ihn Forschungsreisen in zahlreiche andere Gebiete inner- und außerhalb Europas), in gleichem Maße ist von Bedeutung, dass Volksmusik für Bartók die natürlichste Art des Musizierens überhaupt darstellte, Volksmusik und Natur gar als prinzipiell wesensgleich von ihm begriffen wurden.

So erscheint es nur folgerichtig, dass auch in seinen artifiziell geprägten »großen Werken« für Bühne und Konzertsaal in großem Umfang folkloristische Anklänge zu finden sind. Bartóks erklärte Vorbilder, vor allem Franz Liszt und Richard Strauss, verloren zwar nicht an Bedeutung, wenngleich Bartók es bewusst vermied, sich in deren direkter Kontinuität zu sehen. Obschon er das Herauswachsen aus der spätromantischen Tradition nicht verleugnete, so bemühte

sich Bartók doch beizeiten um eine ganz individuelle Ton-
sprache, welche volksmusikalische Anregungen wesentlich
miteinschloss. Mit Recht ließe sich sogar behaupten, dass es
Bartók wesentlich um eine Erneuerung der Kunstmusik aus
dem Geist der Volksmusik gegangen sei. Eine Synthese beider
häufig als unvereinbar angesehenen Sphären, die zu Bartóks
vordringlichsten Zielen gehörte, galt aus seiner Sicht zugleich
als ein produktiver Weg für ein innovatives Komponieren im
20. Jahrhundert.

In kaum einem anderen Werk tritt dieser Gedanke
so prägnant zutage wie in dem Tanzspiel »Der holzgeschnittze
Prinz«, das Bartók erstmals jene öffentliche Anerkennung
brachte, die er sich seit Jahren schon erhofft hatte. Gerade
in den Jahren um 1910 litt er spürbar infolge der fehlenden
Resonanz als Komponist, aber auch hinsichtlich seiner Akti-
vitäten als Volksmusikforscher. Enttäuscht zeigte er sich
zudem von der Entwicklung des ungarischen Musiklebens
insgesamt, dessen Repräsentanten der westeuropäischen
Moderne weitgehend gleichgültig, mitunter strikt ableh-
nend gegenüberstanden. Durch die 1911 erfolgte Gründung
des Neuen Ungarischen Musik-Vereins UMZE versuchte
Bartók – wiederum zusammen mit Kodály – der nationalen
Musikkultur, die sich immerhin auf so bekannte Namen wie
Franz Liszt und Ferenc Erkel berufen konnte, neue Impulse
zu geben. Der Plan Bartóks und seiner Mitstreiter, mit Hilfe
des neuen Vereins das ungarische Musikleben im Sinne einer
Öffnung zu modernen ästhetischen und organisatorischen
Konzepten grundlegend zu reformieren, scheiterte aber vor
allem am geringen Interesse an Neuer Musik und an der
weitgehend konservativen Haltung der kulturpolitischen
Stellen und musikalischen Institutionen.

Bartók zog sich daraufhin bis auf einige wenige
Auftritte als Pianist für eine Weile aus dem offiziellen Musik-
betrieb zurück. Zudem war er gezwungen, aufgrund anhalten-
der gesundheitlicher Probleme, der drohenden Kriegsgefahr

Béla Bartók DER HOLZGESCHNITZE PRINZ
(A fából faragott királyfi)

ENTSTEHUNG 1914–1917

URAUFFÜHRUNG 12. Mai 1917 in Budapest

BESETZUNG 4 Flöten (3. und 4. auch Piccolo),
4 Oboen (3. und 4. auch Englischhorn), 2 Saxophone,
4 Klarinetten (3. auch Es-Klarinette, 4. auch Bassklarinetten),
4 Fagotte (3. und 4. auch Kontrafagott) – 4 Hörner, 4 Trompeten,
2 Cornets à piston, 3 Posaunen, Tuba – Pauken,
Schlagwerk (Glockenspiel, Xylophon, Triangel, Kastagnetten,
Becken, Kleine Trommel, Große Trommel, Tamtam),
Celesta, 2 Harfen – Streicher

und dem schließlich erfolgenden Kriegsausbruch mehrere
Forschungsreisen abzusagen bzw. zu verschieben. Die gewich-
tigsten Symptome einer krisenhaften Zuspitzung traten aber
dadurch ein, dass er seit 1911, der Vollendung seiner einaktigen
Oper »Herzog Blaubarts Burg«, kein größeres Werk mehr
komponiert hatte. Sein zuvor beständiger Schaffensfluss war
durch äußere wie innere Umstände unterbrochen worden –
der Komponist Bartók verstummte für einige Jahre.

Zu großen Teilen kann die Ablehnung des »Blau-
bart« für den zwischenzeitlichen Gang in diese gleichsam
»innere Emigration« verantwortlich gemacht werden. Bartóks
erstes Bühnenwerk, auf einer literarischen Vorlage von Béla
Bálasz – der als Generationsgenosse des Komponisten dessen
ästhetische Anschauungen wesentlich teilte – basierend, gilt
heute als ein Meilenstein des Musiktheaters im 20. Jahrhun-

dert. Bartók selbst hat dieses tiefenpsychologisch angelegte, sorgfältig ausgearbeitete Werk außerordentlich geschätzt und bemühte sich an der Budapester Oper wiederholt um eine Aufführung, jedoch ohne Erfolg. Den Theaterverantwortlichen erschien die Komposition als zu gewagt, zu schwierig und unverständlich, weshalb sie von einer Einstudierung absahen. Diese Missachtung seiner Person und seines Werkes führte bei Bartók zu fortgesetzter Depression, aus der er sich nur schwer befreien konnte.

Zu kreativer Arbeit animiert fühlte er sich erst wieder, als Ende 1913 in der Literaturzeitschrift »Nyugat« ein Text von Béla Balász erschien, der Bartók ganz unmittelbar ansprach. Daraufhin fasste er den Entschluss, diese Geschichte vom »Holzgeschnitzten Prinzen« zu einem Ballett umzuformen. Die Handlung sei kurz wiedergegeben: Ein Prinz gelangt auf einer Wanderung im Wald zu einem Bach und einem Blumengarten, in welchem er eine schöne Prinzessin findet. Zu ihr, die sich im Reich der Naturfee befindet, will er gelangen, durch den Wald und über den Bach hinweg. Um die Aufmerksamkeit der Prinzessin zu erregen, schnitzt der Prinz eine Holzpuppe, schmückt sie mit seinem Purpurmantel und sogar mit seinem eigenen Haar. Die Prinzessin zeigt sich beeindruckt: Sie fühlt sich aber weit mehr als vom Prinzen, der armselig ohne Kleider vor ihr steht, von der Holzpuppe angezogen, die – von der Fee zum Leben erweckt – mit der Prinzessin einen Tanz voller Dämonie aufführt. Der zutiefst enttäuschte Prinz wird von der Natur aber entschädigt, indem auf Geheiß der Fee ihm die Bäume und Blumen huldigen, ihn in ein Gewand von Pflanzen hüllen und statt der verlorenen Krone ihm einen Kranz flechten. Die Prinzessin hat derweil das Interesse an der Holzpuppe verloren, die inzwischen einiges von ihrer einstigen Schönheit und Magie verloren hat. Sie entdeckt den Prinzen und will sich ihm zuwenden, was dieser und die Fee zunächst aber verhindern. Erst als die Prinzessin Reue zeigt, erweist sie sich der Liebe des Prinzen

als würdig. Als dies geschieht, steht einer Vereinigung beider nichts mehr im Weg, die Natur nimmt sie auf.

Bartók zeigte sich von dieser Geschichte, die auf den ersten Blick eine seltsame Mischung aus Märchenzauber und Naturmystik darstellt, sehr angetan – nicht zuletzt wohl auch deshalb, weil in ihr eine tieferliegende Symbolik enthalten war. Eine Künstlertragödie scheint in ihr verborgen zu sein, so war es offenbar auch von Balász intendiert. Für Bartók dürfte dies jedenfalls eine entscheidende Motivation gewesen sein, sich diesem Sujet zuzuwenden, reflektierte er damit doch seine eigene Existenz und Haltung als Künstler. Die Probleme, die sich massiv angehäuften hatten, wurden hier direkt angesprochen und verarbeitet – die Komposition des »Holzgeschnitzten Prinzen« scheint auf diese Weise geradezu dem Zweck einer Selbsttherapie entsprochen zu haben.

Dass die Entscheidung Bartóks auf ein Tanzspiel fiel, ist keinesfalls zufällig, sind doch die Jahre vor dem Ersten Weltkrieg von einer generellen Begeisterung für das Genre Ballett geprägt. Vornehmlich der spektakuläre Erfolg von Diaghilevs »Ballet Russe« (u. a. mit den Werken Igor Strawinskys, zu dessen »Feuervogel« bzw. »Petruschka« der »Holzgeschnitzte Prinz« manche Parallelen aufweist) waren für die gewachsene Aufmerksamkeit verantwortlich. Auch die Budapester Oper, an der die Ballettkompanie 1913 gastierte, zeigte sich an Balletten interessiert und eröffnete Bartók – nicht zuletzt wohl als Kompensation für den abgelehnten »Blaubart« – die Gelegenheit für die Komposition und Aufführung eines Tanzspiels. Zwar stand Bartók nach wie vor dem königlichen Ungarischen Opernhaus skeptisch gegenüber, kritisierte die aus seiner Sicht häufig unzureichenden Arbeitsbedingungen, verfolgte aber dennoch zielgerichtet eine Inszenierung des »Holzgeschnitzten Prinzen«, dessen großangelegte Partitur zwischen 1914 und 1917 entstand.

Zählen konnte er dabei vor allem auf zwei fähige Mitstreiter: zum einen auf Balász selbst, der aus erster Hand

die Regie und die Einstudierung der Tänze übernahm, zum anderen auf den Dirigenten Egisto Tango, der nach Bartóks eigenen Worten nach insgesamt 30 intensiven Orchesterproben das Werk schließlich »musikalisch tadellos« darbot. Da auch die Tänzer:innen die Erwartungen erfüllten, stand die Uraufführung im Mai 1917 auf einem hohen künstlerischen Niveau. Die überaus erfolgreiche Premiere bedeutete für Bartók einen entscheidenden Umschwung in der Wertschätzung des Publikums und der Kritiker seinen Werken gegenüber. Waren seine Kompositionen zuvor häufig genug negativ beurteilt oder nur am Rande beachtet worden, so fand Bartók nunmehr weit größere Beachtung in der musikalischen Öffentlichkeit. So wurde im folgenden Jahr »Herzog Blaubarts Burg« zusammen mit dem »Holzgeschnitzten Prinzen« – wiederum unter der umsichtigen Leitung Tangos – aufgeführt, während das dritte von Bartóks bedeutenden Bühnenwerken, die Pantomime »Der wunderbare Mandarin«, gleich nach ihrer Fertigstellung 1919 Eingang in den Spielplan fand. Dass sich darüber hinaus auch ein längerfristiger Vertrag mit der Universal Edition Wien entwickelte, die fortan die Werke Bartóks betreute und publizierte, verstärkte den allgemeinen Aufschwung nochmals. Bartók hatte seine Schaffenskrise endgültig überwunden.

Kompositorisch gelingt Bartók eine originelle Verknüpfung verschiedener Mittel und Stile. Anklänge an spätromantische Verfahrensweisen eines Liszt, Wagner oder Strauss – gerade in den klangintensiven Passagen des großbesetzten Orchesters – sind ebenso offensichtlich wie impressionistische Koloristik, für die vor allem die Klangwelt Debussys Pate stand. Regelrechte Naturschilderungen werden initiiert, nicht von ungefähr an den Beginn von Wagners »Rheingold« oder von Mahlers 1. Sinfonie gemahnend, indem aus einem Zustand der Stille das langsame Erwachen der Natur gestaltet wird. Konkrete Naturphänomene – der Wald oder der Bach – werden musikalisch imaginiert, hinzu kommen

markante Charakterisierungen der handelnden Figuren, wie etwa des Prinzen und der Prinzessin.

Insgesamt zeigt sich Bartók sowohl traditionsbewusst als auch »modern«. Harmonisch kühne Partien stehen neben jenen von eher konventioneller Tonalität, vergleichsweise leicht fassliche Strukturen neben spürbar komplex ausgearbeiteten Teilen. Und doch ist die Musik des »Holzgeschnitzten Prinzen« nicht einfach eine eklektische Ansammlung von Elementen aus dem musikgeschichtlichen Fundus der vergangenen Jahrzehnte. Es ist vor allem der Einbezug folkloristischer Elemente, der diese Komposition prägt. Durch die von Bartók wiederholt betonte Idee einer engen Verbindung bzw. gar direkten Entsprechung von Natur und Volksmusik kam das Sujet mit seiner deutlich wahrnehmbaren Naturzentriertheit den Vorstellungen des Komponisten sehr entgegen. Es bot ihm vielfältige Möglichkeiten der Anwendung seiner musikethnologischen Interessen, jedoch nicht im Sinne eines unreflektierten Einbringens volksmusikalischer Stilistik, sondern in ihrer ästhetischen Sublimierung. In dieser Synthese liegt der künstlerische Rang von Bartóks Werk ganz wesentlich beschlossen, hier beweist sich Bartóks Leistung als Komponist auf eine ganz unverwechselbare Weise. Die Musik des »Holzgeschnitzten Prinzen« brachte Bartóks ureigenen Ton erstmals eindringlich und eindrucksvoll zur Erscheinung.



CRISTIAN MĂCELARU

DIRIGENT

Der mit dem GRAMMY Award ausgezeichnete Dirigent Cristian Măcelaru ist derzeit Musikdirektor des Orchestre National de France in Paris, Chefdirigent des WDR Sinfonieorchesters, künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Interlochen Center for the Arts' World Youth Symphony Orchestra sowie Musikdirektor und Dirigent des Cabrillo Festival of Contemporary Music und künstlerischer Direktor des George Enescu Festivals und Wettbewerbs. International erregte er zum ersten Mal 2012 Aufmerksamkeit, als er beim Chicago Symphony Orchestra für Pierre Boulez einsprang. Im selben Jahr erhielt er den »Solti Emerging Conductor Award« für junge Dirigent:innen und 2014 den »Solti Conducting Award«. Seitdem steht er regelmäßig am Pult der besten amerikanischen Orchester, darunter das Chicago Symphony Orchestra, New York Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, Cleveland Orchestra, St. Louis Symphony und National Symphony Orchestra.

Cristian Măcelaru gab sein Debüt in der Carnegie Hall im Februar 2015 mit dem Danish National Symphony Orchestra und Anne-Sophie Mutter. Als leidenschaftlicher Operndirigent leitete er im Juni 2015 die Cincinnati Opera in einer hochgelobten Aufführung von Giuseppe Verdis »Il trovatore«. Im Jahr 2010 gab er sein Operndebüt an der Houston Grand Opera mit »Madama Butterfly« und leitete die US-Premiere von Colin Matthews' »Turning point« mit dem Tanglewood Music Center Orchestra. 2019 kehrte er an die Houston Grand Opera in einer

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

rbb / KULTUR

Kasper Holten-Produktion von »Don Giovanni« zurück. In Europa ist Măcelaru ein gefragter Gastdirigent bei vielen bekannten Orchestern und Festivals, darunter das Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das Royal Concertgebouw Orchestra, die Sächsische Staatskapelle Dresden, das Gewandhausorchester, das Deutsche Sinfonie-Orchester Berlin, das Orchestre Philharmonique de Radio France und das Danish National Symphony Orchestra. Die Saison 2022/23 ist seine vierte Spielzeit als Chefdirigent des WDR Sinfonieorchesters. Er gastiert aktuell u. a. beim Gewandhausorchester, den Wiener Symphonikern, der Staatskapelle Berlin, der Dresdner Philharmonie, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Philadelphia Orchestra, der San Francisco Symphony und dem Danish National Symphony Orchestra.

Cristian Măcelaru wurde in Timișoara, Rumänien geboren und stammt aus einer Musikerfamilie. Als jüngstes von zehn Kindern erhielt er schon früh Instrumentalunterricht auf der Violine. Sein Studium führte ihn von Rumänien an die Interlochen Arts Academy in Michigan, die University of Miami in Florida und die Rice University in Houston, wo er bei Larry Rachleff Dirigieren studierte.



HANNA-ELISABETH MÜLLER

SOPRAN

Hanna-Elisabeth Müller studierte bei Rudolf Piernay und vervollkommnete in Meisterkursen bei Dietrich Fischer-Dieskau, Julia Varady, Elly Ameling und Thomas Hampson ihr Können. 2014 gelang ihr bei den Salzburger Festspielen der internationale Durchbruch, kurz darauf wurde sie von der Zeitschrift Opernwelt als Nachwuchskünstlerin des Jahres ausgezeichnet. 2012–2016 war sie Mitglied der Bayerischen Staatsoper. 2017 gab sie ihr Debüt an der Metropolitan Opera und am Teatro alla Scala. Seitdem singt sie an allen großen Opernhäusern der Welt. Im gleichen Jahr sprang sie bei den Eröffnungskonzerten der Elbphilharmonie Hamburg mit Beethovens 9. Sinfonie ein.

In der Saison 2022/23 kehrt Hanna-Elisabeth Müller u. a. an die Wiener Staatsoper zurück, wo sie als Pamina und Donna Anna sowie in einer Neuproduktion von »Die Meistersinger von Nürnberg« erstmals als Eva und in einer Neuinszenierung von »Le nozze di Figaro« erstmals als Gräfin Almaviva zu erleben sein wird. Außerdem singt sie die Titelrolle in Richard Strauss' »Arabella« an der Semperoper Dresden und gibt Konzerte an der Bayerischen Staatsoper, mit dem hr-Sinfonieorchester und in der Philharmonie Dresden. Mit ihrer festen Klavierpartnerin Juliane Ruf tritt sie regelmäßig in großen Konzertsälen wie dem Heidelberger Frühling, der Philharmonie Köln, deSingel Antwerpen und dem Festival RheinVokal auf.

Im Sommer 2017 veröffentlichte sie ihre erste CD »Traumgekrönt« mit Liedern von Strauss, Berg und Schönberg. 2020 folgte ihr zweites Album »Reine de cœur«. Im Juni 2022 erschien ihr drittes Album »Sinnbild« mit Orchesterliedern von Richard Strauss.



STAATSKAPELLE BERLIN

Die Staatskapelle Berlin gehört mit ihrer auf das späte 16. Jahrhundert zurückzuführenden Tradition zu den ältesten Orchestern der Welt. Seit 1742 ist das als Kurbrandenburgische Hofkapelle begründete und als Königlich Preußische Hofkapelle weiterentwickelte Ensemble dem Opernhaus Unter den Linden fest verbunden. Bedeutende Musikerpersönlichkeiten leiteten den Opernbetrieb sowie die seit 1842 regulär stattfindenden Konzertreihen des Orchesters: Dirigenten wie Gaspare Spontini, Felix Mendelssohn Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, Felix von Weingartner, Richard Strauss, Erich Kleiber, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Franz Konwitschny und Otmar Suitner prägten im Laufe der Geschichte die Spiel- und Klangkultur der Staatskapelle Berlin.

Seit 1992 steht Daniel Barenboim (geboren 1942 in Buenos Aires) als Generalmusikdirektor an der Spitze der Staatskapelle Berlin, im Jahr 2000 wurde er vom Orchester zum »Dirigenten auf Lebenszeit« gewählt. Zahlreiche Gastspiele in Europa, Israel, Japan und China sowie in Nord- und Südamerika haben die herausragende Stellung der Staatskapelle Berlin wiederholt unter Beweis gestellt. Die Darbietung sämtlicher Sinfonien und Klavierkonzerte von Beethoven in Wien, Paris, London, New York und Tokio sowie die Zyklen der Sinfonien von Schumann und Brahms, die Präsentation aller großen Bühnenerwerke Richard Wagners anlässlich der Staatsopern-FESTTAGE 2002 und die dreimalige Aufführung von Wagners »Ring des Nibelungen« in Japan gehörten hierbei zu den herausragenden Ereignissen. Im Rahmen der FESTTAGE 2007 folgte unter der Leitung von Daniel Barenboim und Pierre Boulez ein zehnteiliger Mahler-Zyklus in der Berliner Philharmonie, der auch

im Musikverein Wien sowie in der New Yorker Carnegie Hall zur Aufführung gelangte. Zu den Höhepunkten der letzten Jahre zählten ein neunteiliger Bruckner-Zyklus, ebenfalls in Wien im Juni 2012, sowie konzertante Aufführungen von Wagners »Ring« bei den Londoner Proms im Sommer 2013. Der gefeierte Bruckner-Zyklus wurde 2016/17 auch in der Suntory Hall Tokio, in der Carnegie Hall New York sowie in der Philharmonie de Paris präsentiert. Zahlreiche CD- und DVD-Aufnahmen, Oper wie Sinfonik gleichermaßen, dokumentieren die hohe künstlerische Qualität der Staatskapelle Berlin. Zuletzt erschienen Einspielungen aller neun Bruckner-Sinfonien und der vier Brahms-Sinfonien unter der Leitung von Daniel Barenboim, darüber hinaus Aufnahmen der Klavierkonzerte von Chopin, Liszt und Brahms sowie sinfonischer Werke und Instrumentalkonzerte von Strauss, Sibelius, Tschaikowsky, Dvořák, Elgar und Debussy. Außerdem wurden Aufzeichnungen szenischer Produktionen von Wagners »Tannhäuser«, »Parsifal« und »Tristan und Isolde«, Verdis »Il trovatore« und »Falstaff«, Bergs »Lulu«, Rimsky-Korsakows »Die Zarenbraut«, Schumanns »Szenen aus Goethes Faust« (alle unter Daniel Barenboim) sowie Strauss' »Der Rosenkavalier« (unter Zubin Mehta) veröffentlicht. Anlässlich des 450-jährigen Bestehens der Staatskapelle Berlin erschien 2020 eine CD-Edition mit historischen und aktuellen Aufnahmen, zudem wurde dieses außergewöhnliche Jubiläum durch eine Buchpublikation und eine Ausstellung begleitet.

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

WWW.STAATSKAPELLE-BERLIN.DE

WWW.STAATSOPER-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, Sören Schilpp
ORCHESTERAKADEMIE Andrea Bautista

ORCHESTERINSPEKTOR Uwe Timptner
ORCHESTERWARTE Dietmar Höft, Nicolas van Heems,
Martin Szymanski, Mike Knorpp
ORCHESTERVORSTAND Isa von Wedemeyer (Vorsitz),
Christiane Hupka, Christoph Anacker, Kaspar Loyal, Volker Sprenger

DRAMATURG Detlef Giese

EHRENMITGLIEDER Lothar Friedrich, Thomas Küchler,
Victor Bruns †, Gyula Dalló †, Bernhard Günther †, Wilhelm Martens †,
Ernst Hermann Meyer †, Egon Morbitzer †, Hans Reinicke †,
Otmar Suitner †, Ernst Trompler †, Richard von Weizsäcker †

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

1. VIOLINE Lothar Strauß, Roeland Gehlen, Tobias Sturm,
Susanne Schergaut, Ulrike Eschenburg, Susanne Dabels,
Henny-Maria Rathmann, André Witzmann, Eva Römisch, David Delgado,
Serge Verheylewegen, Andreas Jentzsch, Rüdiger Thal, Martha Cohen,
Hani Song, Rasma Larsens*

2. VIOLINE Knut Zimmermann, Krzysztof Specjal, Johannes Naumann,
Sascha Riedel, Beate Schubert, Franziska Dykta, Sarah Michler,
Milan Ritsch, Barbara Glücksmann, Laura Volkwein, Yunna Weber,
Nora Hapca, Asaf Levy**, Jana Krämer**

BRATSCH Felix Schwartz, Holger Espig, Katrin Schneider
Friedemann Mittenentzwei, Boris Bardenhagen, Wolfgang Hinzpeter,
Helene Wilke, Stanislava Stoykova, Anna-Maria Wünsch, Sofia Ugasheva*,
Matthias Wilke, Raphael Grunau**

VIOLONCELLO Claudius Popp, Minji Kang, Tonio Henkel,
Johanna Helm, Joan Bachs, Tony Rymer, Assif Binness*, Mario Alarcón*,
Beata Antikainen**, Josua Petersen**

KONTRABASS Christoph Anacker, Axel Scherka, Robert Seltrecht,
Alf Moser, Harald Winkler, Kaspar Loyal, David Trost**, Paul Wheatley**

HARFE Alexandra Clemenz, Stephen Fitzpatrick

FLÖTE Claudia Stein, Claudia Reuter, Christiane Hupka, Christiane Weise

OBOE Fabian Schäfer, Charlotte Müseler, Katharina Wichate,
Florian Hanspach

SAXOPHON Claudia Meures**, Karola Elßner**

KLARINETTE Tibor Reman, Tillmann Straube, Unolf Wäntig,
Sylvia Schmückle-Wagner

FAGOTT Holger Straube, Robert Dräger, Frank Heintze, Thomas Höniger*

HORN Yun Zeng, Markus Bruggaier, Frank Mende, Achille Fait*

TROMPETE Christian Batzdorf, Mathias Müller, Peter Schubert,
Felix Wilde, Noemi Makkos, Philipp Rebmann**

POSAUNE Joachim Elser, Henrik Tißen, Diogo Mendes*

TUBA Thomas Keller

PAUKEN Stephan Möller

SCHLAGWERK Dominic Oelze, Martin Barth, Andreas Haase,
Matthias Petsch, Florian Borges*

CELESTA Geoffrey Loff, Itamar Carmeli**

* Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin
** Gast

IMPRESSUM

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

REDAKTION Elisabeth Kühne / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden
Der Einführungstext von Elisabeth Kühne und Detlef Giese zu den Strauss-Werken ist ein Originalbeitrag für diese Programmveröffentlichung. Der Artikel von Detlef Giese zu Béla Bartóks »Der holzgeschnitzte Prinz« entstand für ein früheres Konzert der Staatskapelle Berlin und wurde für dieses Programmheft überarbeitet.

FOTOS Thomas Brill (Cristian Măcelaru), Chris Gonz (Hanna-Elisabeth Müller), Peter Adamik (Staatskapelle Berlin)

LAYOUT Dieter Thomas nach Herburg Weiland, München



THE FOUNDATION.

**FREUNDE
& FÖRDERER**
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**