

**STAATSKAPELLE  
BERLIN  
1570**

**STAATSOPER UNTER DEN LINDEN**

**ABONNEMENT-  
KONZERT  
II**

**MARKUS  
POSCHNER**

**DIRIGENT**

**GIDON  
KREMER**

**VIOLINE**

**STAATSKAPELLE BERLIN**

**Mo 30. Oktober 2023 19.00**

**STAATSOPER UNTER DEN LINDEN**

**Di 31. Oktober 2023 20.00**

**PHILHARMONIE**

**BESETZUNGSÄNDERUNG**

**DIRIGENT** Markus Poschner

**SEHR GEEHRTES PUBLIKUM,**

aus gesundheitlichen Gründen musste PHILIPPE JORDAN  
das Dirigat des Abonnementkonzerts II absagen, was er sehr bedauert.  
Der ehemalige Kapellmeister der Staatskapelle Berlin  
hatte sich sehr darauf gefreut, nach 14 Jahren wieder an das Pult  
des Orchesters zurückzukehren.

Umso größer ist die Vorfreude auf Wagners RING-Zyklus,  
den Philippe Jordan im März und April 2024 zwei Mal  
an der Staatsoper Unter den Linden dirigieren wird.

Unser herzlicher Dank gilt MARKUS POSCHNER,  
der kurzfristig für Philippe Jordan die musikalische Leitung  
der Abonnementkonzerte am 30. und 31. Oktober übernimmt.

Wir wünschen Ihnen ein schönes und anregendes Konzert.

# PROGRAMM

**Béla Bartók (1881–1945) VIOLINKONZERT NR. 1 OP. POSTH.**

- I. Andante sostenuto
- II. Allegro giocoso

**PAUSE**

**Gustav Mahler (1860–1911) SINFONIE NR. 1 D-DUR**

- I. Langsam. Schleppend. – Immer gemächlich.
- II. Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell
- III. Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen
- IV. Stürmisch bewegt

**Konzerteinführung jeweils 45 Minuten vor Beginn**

»  
IHRE LEITMOTIVE  
SCHWIRREN ÜBERALL  
UM MICH HERUM.  
DEN GANZEN TAG ÜBER  
LEBE ICH MIT IHNEN,  
IN IHNEN, WIE IN EINEM  
NARKOTISCHEN TRAUM.  
«

Béla Bartók an Stefi Geyer

# TÖNENDE LIEBESERKLÄRUNG

BÉLA BARTÓKS I. VIOLINKONZERT

TEXT VON Elisabeth Kühne

Es ist wohl eines der persönlichsten Werke Béla Bartóks, welches der gerade einmal 26-jährige Komponist mit seinem ersten Violinkonzert in den Jahren 1907/08 niederschrieb. Eine musikalische Liebeserklärung sollte es sein, gewidmet der virtuosen ungarischen Geigerin Stefi Geyer, zu der Bartók leidenschaftlich entbrannt war – eine »Musik, die direkt aus dem Herzen kam«, wie ihr Schöpfer selbst offenbarte. Ihren Ausgang nahm die Romanze an der Franz-Liszt-Musikakademie in Budapest, wo sowohl Bartók als auch die sieben Jahre jüngere Geyer studiert hatten. Der junge Komponist, der 1907 eine Professur für Klavier an der Akademie erhielt, zeigte sich tief beeindruckt vom begnadeten Spiel der Geigerin. Die damals 19-Jährige, die bereits als Wunderkind auf Tourneen durch Europa und die Vereinigten Staaten gefeiert worden war, galt als eine der begabtesten Geigerinnen ihrer Generation. Im Sommer 1907 reiste Bartók nach Jászberény, einer kleinen Stadt östlich von Budapest, um Stefi Geyer und ihren Bruder bei ihrer Tante zu besuchen. Äußerer Anlass für die Reise waren Bartóks intensive musikethnologische Studien, die er kurz zuvor gemeinsam mit seinem Freund und Kollegen Zoltán Kodály aufgenommen hatte, um in den volksmusikalischen Traditionen seiner Heimat die Wurzeln einer eigenständigen ungarischen Musikkultur offenzulegen. In diesem Fall dürfte seine Forschungstätigkeit jedoch eher ein willkommener Vorwand gewesen sein, um der Verehrten

nahe zu sein. »Es war klar, dass ich es war, die er suchte, denn in Jászberény gibt es nicht viel zu finden, und er hat auch nicht viel gefunden«, erinnerte sich die Geigerin später. Es waren sorglose Tage, die sie fern von Budapest verbrachten: »Wir vergnügten uns zu dritt mit dem Singen von Kanons, die Bartók für uns schrieb und die er mit Chromatik und schwierigen Intervallen absichtlich schwer machte. Schließlich sagte ich ihm »Singen wir jetzt etwas Leichtes und Fröhliches«, worauf Bartók aus vollem Halse das Kinderlied »Der Esel ist ein dummes Tier« anstimmte.« Dort, in Jászberény, beginnt Bartók auch am 1. Juli 1907 mit der Komposition seines ersten Violinkonzerts, einem tönenden Porträt Stefi Geyers, komponiert in Liebe und Zärtlichkeit, Ekstase und Passion: »Ich falle von einem Extrem ins andere«, bekennt der verliebte Komponist während der Entstehungszeit des Konzerts. »Ein Brief von Ihnen, sogar eine Zeile, ein Wort von Ihnen macht mich jubeln, ein anderes bringt mich fast zum Weinen, so weh tut es mir. Was wird am Ende davon sein, und wann? Es ist ein ständiger seelischer Rausch.«

Die ganz persönliche Note, die Bartók dem Konzert zu geben gedachte, spiegelt sich zunächst in der ungewöhnlichen formalen Anlage des Werkes, das nicht wie üblich drei, sondern nur zwei Sätze umfasst. Schon der Beginn des Kopfsatzes, der mit Andante sostenuto überschrieben ist, ist ganz der Geliebten gewidmet: Ohne Ouvertüre eines Orchestertutti setzt die Violine unbegleitet mit einem intimen Solo ein, einer schwebenden, sehnsüchtigen Kantilene von sieben Takten – welch inniger Konzertauftritt für die verehrte Stefi Geyer. Bereits die ersten vier Töne der Solostimme, ein großer Septakkord bestehend aus den aufsteigenden Terzen d–fis–a–cis, entpuppen sich als Leitmotiv der gesamten Komposition. Bartók eignete es in seinen Briefen an die Angebetete dezidiert Geyer zu. Dieses »Stefi«-Motiv geht über in eine sich rhythmisch mit einer Sechzehntelbewegung belebende Ganztonfigur und beschließt das Thema

Béla Bartók VIOLINKONZERT NR. 1

ENTSTEHUNG 1907–1908

URAUFFÜHRUNG 30. Mai 1958, Basel,  
Basler Kammerorchester mit Hansheinz Schneeberger  
als Solist und unter Leitung von Paul Sacher

BESETZUNG Solo-Violine, 2 Flöten (2. auch Piccoloflöte),  
2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten (2. auch Bassklarinetten),  
2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Tuba, Pauken,  
Schlagwerk (Triangel, große Trommel), 2 Harfen und Streicher

mit pentatonischen Linien. Erst nach und nach, zunächst nur in Form sich addierender Sologeigen, tritt das Orchester schließlich transparent wie ein Kammermusikpartner an die Seite der Solovioline. Harmonisch verweist der lyrische erste Satz noch stark auf spätromantische Traditionslinien und nimmt in seinem entrückten, ätherischen Charakter hörbar Bezug auf Richard Wagners »Tristan und Isolde«. In der Tat webt Bartók in seine Komposition immer wieder das signifikante Motiv a–f–e des »Tristan«-Vorspiels ein – Apotheose der sehnsüchtigen, jenseitigen Liebe. Während der Kopfsatz auf diese Weise »das musikalische Bild der idealisierten Stefi Geyer, überirdisch und innig« zeichnete, bringt das folgende Allegro giocoso kontrastierend eine völlig andere Facette der Umworbenen zum Klingen, »das Porträt der lebhaften Stefi Geyer, ein fröhliches, geistreiches, amüsanter«, wie Bartók es beschrieb. Attacca zerreißt er darin das Idyll des ersten Satzes und etabliert ein kraftvoll-angriffslustiges Thema, abgeleitet vom »Stefi«-Thema, das sich hier jedoch in bizarr verfremdeter

Gestalt zeigt. Ein geigerisches Bravourstück par excellence komponierend rückt Bartók damit die glänzende Virtuosa Stefi Geyer in den Mittelpunkt: Expressive Melodielinien in anspruchsvollem Lagenspiel, Doppelgriffe und Flageolett-Töne, rasante Sechzehntelläufe und rhythmische Finessen fordern die Interpret:innen dieses burlesk-neckischen Finales heraus. War das Andante sostenuto noch weitgehend in den Konventionen der Spätromantik verhaftet, reiben sich nun spannungsvoll entfernte Klangregionen aneinander, weisen Chromatik und erste folkloristische Ansätze auf den künftigen Stil Bartóks voraus. »Nur melancholische, weiche Tonarten wollte ich anschlagen, ohne Dissonanzen«, bekennt der Komponist in einem Brief an Stefi Geyer. »Am Ende bin ich dann doch in Zügellosigkeit verfallen. Mein Reich ist das Reich der Dissonanzen!« Wie eine Insel der ungetrübten Heiterkeit mutet vor diesem Hintergrund das volksliedhafte Zitat an, das Bartók in der Coda verarbeitet – versehen mit der Fußnote »Jászberény, 28. Juni 1907« eine klingende Erinnerung an die sommerliche Leichtigkeit auf dem Lande –, bevor das Konzert sein effektiv-schillerndes Ende findet.

Weit weniger ausgelassen entwickelte sich das Verhältnis Stefi Geyers zu ihrem Verehrer. Selbst die kompositorische Liebesgabe, die Béla Bartók mit dem Violinkonzert seiner Angebeteten widmete, änderte nichts am unglücklichen Verlauf der Beziehung. Die Korrespondenz der Jahre 1907/08 offenbart nur zu deutlich die weltanschaulichen Differenzen der beiden Künstler: Geradezu missionarisch belehrte der überzeugte Atheist Bartók die gläubige Katholikin Geyer über religiöse und philosophische Fragen. Im Februar 1908, nur wenige Tage nach Abschluss der Partitur, kam es schließlich zum endgültigen Bruch – Geyer ließ Bartók brieflich wissen, dass sie keinen weiteren Kontakt mehr mit ihm wünsche. Das vollendete Violinkonzert ließ er ihr dennoch zukommen und widmete es ihr mit den Worten: »Für Stefi, aus glücklicheren Zeiten – auch wenn diese schon

halbherzig waren«. Der gekränkte Bartók rächte sich für die brüske Zurückweisung auf seine Weise: So integrierte er den ersten Satz des Konzerts in überarbeiteter Form in sein kurz darauf entstandenes Orchesterwerk »Zwei Portraits«, versah ihn mit dem Titel »Ein Ideal« und stellt ihm ein höhnisch als »Zerrbild« betiteltes musikalisches Spiegelbild gegenüber, ein bizarr wirbelnder Walzer in beißender Groteske.

Stefi Geyer selbst spielte das ihr auf den Leib geschriebene Violinkonzert nie öffentlich, bewahrte die Partitur jedoch bis zu ihrem Tod im Jahr 1956 auf. Erst am 30. Mai 1958, fünfzig Jahre nach seiner Entstehung sowie zwei Jahre nach Geyers und dreizehn Jahre nach Bartóks Tod, wurde das Violinkonzert in Basel uraufgeführt – auf Wunsch der Widmungsträgerin vom Geiger Hansheinz Schneeberger und unter der musikalischen Leitung von Paul Sacher, in dessen Collegium Musicum Zürich sie als Konzertmeisterin tätig war.

Auch wenn der außerordentliche Erfolg von Bartóks zweitem, rund dreißig Jahre später entstandenen Violinkonzert den Ruhm seines Erstlings lange Zeit in den Schatten stellte, so ist sein erstes Violinkonzert doch weitaus mehr als das klingende Dokument einer Jugendliebe. In ihm offenbart sich Bartók als Komponist im Übergang, im radikalen Aufbruch weg von der spätromantischen Tradition hin zu seinem ganz eigenen, unverwechselbaren Stil, der sein künftiges Schaffen prägen sollte.

»  
ES IST ERFAHRENES  
UND ERLITTENES,  
WAS ICH DARIN  
NIEDERGELEGT HABE.  
WAHRHEIT UND DICHTUNG  
IN TÖNEN.  
«

Gustav Mahler

# ALLE SCHLEUSEN GEÖFFNET

GUSTAV MAHLERS 1. SINFONIE

TEXT VON Detlef Giese

»Wie ein Bergstrom« sei es aus ihm hinausgefahren – das erste große Orchesterwerk des jungen Leipziger Kapellmeisters Gustav Mahler. Im Frühjahr 1888 kündigt er seinem Freund Friedrich Löhr die Vollendung seines sinfonischen Erstlings an: »So! mein Werk ist fertig! Jetzt möchte ich Dich neben meinem Klavier haben und es Dir vorspielen! Wahrscheinlich bist Du der einzige, dem darin an mir nichts neu sein wird; die anderen werden sich wohl über manches wundern! Es ist so übermächtig geworden«.

Fast scheint es, als ob Mahler über seine so plötzlich hervorbrechende Kreativität erschrocken gewesen sei. Und in der Tat ist kaum jemals ein Sinfonie-Komponist mit einem derart spektakulären Debütwerk an die Öffentlichkeit getreten. Diese 1. Sinfonie Mahlers ist weit mehr als ein tastender Versuch, auf dem Sektor der »großen« Orchestermusik Fuß zu fassen: Sofort, ohne vorsichtiges Tasten und den Anflug von Epigonalität, gibt sich in ihr jener individuelle »Mahler-Ton« kund, der fortan sein sinfonisches Œuvre bestimmen sollte.

Wenngleich der größte Teil des Werkes in den wenigen Wochen vom Januar bis März 1888 entstand, so besitzt die 1. Sinfonie doch eine weitaus längere Vorgeschichte. Vier Jahre zuvor komponiert Mahler mit den »Liedern eines fahrenden Gesellen« eine Musik, die bei der Konzeption seiner Sinfonie eine entscheidende Rolle spielte. Dieser Liedzyklus, der – durchaus autobiographisch zu verstehen – von Wander-

schaft, enttäuschter Liebe und Leiden an der Welt erzählt, bildet gleichsam die Keimzelle für Mahlers weiteres Schaffen, da in den einzelnen Gesängen doch prägnante Motiv- und Themenbildungen sowie die besondere Atmosphäre zu finden sind, die als charakteristisch für die Ausdruckswelt Mahlers angesehen werden können.

Gleich an mehreren Stellen der 1. Sinfonie zitiert Mahler seine »Lieder eines fahrenden Gesellen« – für den Eingangssatz bilden sie gar die musikalische Substanz. So basiert das Hauptthema, das nach der langsamen Introduction einsetzt, auf der Melodie von »Ging heut morgen übers Feld«, dem bewegtesten und am wenigsten schwermütigen der »Gesellen-Lieder«. Das vokale Vorbild ist aber kaum mehr spürbar, derart organisch entwickelt Mahler aus den vorhandenen Gesangslinien die Strukturen des Orchestersatzes. Obgleich sich Mahler in diesem ersten Satz auf eine sehr überschaubare Anzahl von musikalischen Gestalten beschränkt, erreicht er durch verschiedene Techniken der Abwandlung eine bemerkenswerte thematische Vielfalt. Ebenso sorgt ein fließendes Tempo, das nach Mahlers Wünschen jeweils »unmerklich« beschleunigt bzw. verlangsamt werden soll, für einen ausgesprochen abwechslungsreichen Verlauf. Und die planvoll angelegte Steigerung zum Satzende bereitet im Kleinen schon einmal jene grandiose Finalwirkung vor, auf welche die gesamte Sinfonie hin ausgerichtet ist.

Ohnehin zeigt sich, dass Mahlers Absichten offenbar darin bestehen, Anfang und Beschluss eines Satzes, aber auch im Blick auf das ganze Werk, besonders profiliert herauszuarbeiten. So taucht bereits in der Einleitung des Kopfsatzes eine Reihe von musikalischen Gedanken auf, die in variiert, aber gleichwohl erkennbar bleibender Form die Substanz des Finalsatzes ausmachen. Zumeist handelt es sich dabei um Gestaltbildungen einfachster Art (etwa prägnant hervorstechende Intervalle oder kürzere Melodie-Partikel), die als wahrnehmbare Einheiten wiederholt aufgegriffen

**Gustav Mahler SINFONIE NR. 1**

**ENTSTEHUNG** 1888, erste Skizzen im Jahr 1884

**URAUFFÜHRUNG** 20. November 1889, Budapest,

**Budapester Philharmonisches Orchester**

**unter Leitung des Komponisten**

**BESETZUNG** 4 Flöten (auch Piccoloflöte),

**4 Oboen (auch Englischhorn), 4 Klarinetten (auch Bassklarinetten  
und Es-Klarinette), 3 Fagotte (auch Kontrafagott),**

**7 Hörner, 5 Trompeten, 4 Posaunen, Tuba, Pauken,**

**Schlagwerk (Triangel, Becken, Tamtam, große Trommel),**

**Harfe, Streicher**

werden. Vor allem ist hierbei an das charakteristische Motiv aus absteigenden Quartan zu denken, die die erste melodische Struktur überhaupt bilden.

Im zurückhaltenden Beginn der Sinfonie werden somit bereits jene Elemente entfaltet, die auch im Folgenden eine wesentliche Rolle spielen. Mahler überschreibt die gesamte ca. 60-taktige Einleitung, die fließend in den Hauptsatz übergeht, mit »Wie ein Naturlaut«. Und in der Tat findet sich in diesem Abschnitt ein Hinweis auf den Prototyp eines solchen Naturlautes, die Vogelstimme: So hat die Klarinette einmal (so Mahler wörtlich in der Partitur) den »Ruf eines Kuckucks nachzuahmen« – vollkommen frei, ohne Rücksicht auf das angeschlagene Grundtempo.

Abgesehen von diesem Effekt, der seit der »Szene am Bach« aus Beethovens 6. Sinfonie bekannt war und mehrfach imitiert wurde, richtet Mahler sein Interesse aber auch auf zunächst weniger offensichtliche Naturlaute. Die Klang-

charaktere, die er für den Beginn seiner Sinfonie zur Erscheinung gebracht haben möchte, sollen eben nicht den Anschein erwecken, als seien sie das Resultat eines künstlerischen Gestaltungsprozesses, sondern unmittelbar der Natur abgelauscht. In diesem Sinne ist der über mehrere Oktaven verteilte fahle Flageolett-Halteton der Streicher (der mittels eines nur unvollständigen Aufsetzens der Finger auf der angestrichenen Saite erzeugt wird) ein Ausdruckswert eigenen Rechts. Und auch der Einsatz der Trompeten ist dem von Mahler beabsichtigten »Naturlaut« verpflichtet: Laut Partitur »in sehr weiter Ferne aufgestellt« wirken sie mit ihren signalhaften Fanfarenklängen wie Kundgaben aus einer externen Welt – als Gegenpart zum Vordergrundgeschehen stehen sie gleichsam für eine zweite Natur sinfonischer Wirklichkeit.

In dieser Schichtung mehrerer disparater Klang-ebenen zeigt sich ein charakteristischer Zug von Mahlers Kompositionstechnik. Wie hier am Beginn seiner 1. Sinfonie – als eine Art musikalische »Visitenkarte« – sollte Mahler noch in zahlreichen weiteren Werken ein solches Collage-Verfahren zur Anwendung bringen. Und man braucht wahrlich nicht weit zu gehen, um das nächste Beispiel dafür zu finden. Nachdem das eher traditionelle, an Schubert und Bruckner geschulte kraftvolle Scherzo mit eingeschobenem »recht gemächlichem« Trio als zweiter Satz erklingen ist, sieht Mahler als langsamen Satz ein Stück vor, in dem nahezu sämtliche Bezüge zu sinfonischen Konventionen aufgegeben sind.

In sehr zurückhaltendem Tempo, »feierlich und gemessen«, hebt – grundiert von sanften Pauken-Klängen – ein Solo-Kontrabass mit der einfachen melodischen Floskel des bekannten »Frère Jacques« an, die sich durch den Einsatz weiterer Instrumente (nachfolgend werden Fagott, Violoncello, Basstuba und Klarinette hinzugefügt) zu einem Kanon verdichtet. Mehrfach brechen in dieses Tongefüge Klänge ganz anderer Art ein: zunächst ein kecker Kontrapunkt der Oboe, sodann sehr ausdrucksvoll zu spielende Passagen der

Holz- und Blechbläser, die der bislang herrschenden Stimmung des Satzes so gar nicht zu entsprechen scheinen. Das zeitweilige Erscheinen von türkischem Becken und großer Trommel bringt zudem einen parodistischen Ton hinein, der in diesem Kontext kaum erwartet werden konnte. Und schließlich integriert Mahler in diesen Satz eine Melodie, die erneut seinen »Liedern eines fahrenden Gesellen« entnommen ist. »Sehr einfach und schlicht wie eine Volksweise« ist diese Episode vorzutragen, bevor im Schlussteil dieses in der Tat sehr außergewöhnlichen Satzes wieder die anfangs eingeführten Themen und Motive dominieren – wiederum zunächst der Kanon separat für sich, dann in zunehmender Überlagerung mit den anderen Strukturen.

Dieses Komponieren auf mehreren Ebenen, das weit über die gängigen Traditionen kontrapunktischen Denkens hinausgeht, setzt sich auch im Finalsatz fort. Auch er weist eine Ereignisdichte auf, die selbst diejenige der Brucknerschen Sinfonien übertrifft. Auffallend ist vor allem die Verklammerung mit dem ersten Satz, dessen Themen entweder direkt oder in modifizierter Gestalt aufgenommen und umgedeutet werden. Der gesamte Satz (der umfangreichste der Sinfonie) zielt auf seine Schlusswirkung: Erstmals begegnet dem Hörer jener grandiose Effekt des »Durchbruchs«, der fortan in nahezu jedem Werk Mahlers – nach mehreren Anläufen und ruhigen Passagen – eine Steigerung ins Hymnische zustande bringen sollte. Im Finale der 1. Sinfonie erfolgt dies durch ein Choralthema, das aus dem Material der langsamen Einleitung gewonnen wurde und, angeführt durch die klangstarken Blechbläser, die Sinfonie furios krönt.

Mahler hatte mit diesem Werk wahrlich Neuland betreten. Insofern ist seine Skepsis, ob es wohl in angemessener Weise verstanden werden könnte, durchaus berechtigt. Die Sorge um das richtige Verstehen seiner Kompositionen trieb Mahler im Grunde zeitlebens um; besonders stark ausgeprägt war sie aber im Falle seiner 1. Sinfonie. Den Aufführungen,

die unter seiner eigenen Leitung stattfanden, fügte Mahler mehrfach programmatische Erläuterungen als Bezugspunkte für die Musizierenden und Zuhörer:innen bei.

Während das Werk bei der Budapester Uraufführung vom November 1889 (Mahler war inzwischen von Leipzig als Operndirektor in die ungarische Metropole gewechselt) noch als »Symphonische Dichtung« firmierte, präsentierte er es in überarbeiteter Gestalt 1893 in Hamburg als »Tondichtung in Symphonieform«. Zugleich gab er der Komposition verbale Zusätze, die Hinweise auf Inhalt, Stimmung und Atmosphäre der einzelnen Teile beinhalten. So ist der erste Satz mit »Frühling und kein Ende« überschrieben, wobei die langsame Einleitung »das Erwachen der Natur aus langem Winterschlaf« darstellt. Das Scherzo wird ganz optimistisch »Mit vollen Segeln« in Verbindung gebracht, während der so seltsame dritte Satz in Anlehnung an E.T.A. Hoffmann als ein bizarrer »Todtenmarsch in Callots Manier« zu wirken habe. Im ereignisreichen Finale schließlich sei ein »plötzlicher Ausbruch der Verzweiflung eines im Tiefsten verwundeten Herzens« zu spüren.

Am eigentümlichsten ist aber der Titel »Titan«, den Mahler für die Sinfonie als Ganzes vorsah. Bezeichnenderweise hat er diese Reminiszenz an Jean Paul, die in der Tat nicht leicht nachzuvollziehen ist, anlässlich späterer Darbietungen wieder fallen lassen. Bereits im Zuge der Berliner Erstaufführung 1896 verzichtet Mahler auf alle programmatischen Beigaben und bezeichnet sein Werk schlicht und einfach mit »Symphonie in D-Dur für großes Orchester«. Diese Distanzierung schien ihm vonnöten, da bislang die hinzugesetzten Erläuterungen nur dazu geführt hätten, vom eigentlichen Kern des Werkes weg- statt auf ihn hinzulenken. Das Verstehen seiner Musik sei in eine völlig andere Richtung als die von ihm beabsichtigte gedrängt worden, weshalb er nunmehr davon Abstand nehme, überhaupt ein Programm öffentlich zu machen. Nach Mahlers

Überzeugung bedeute dieser Verzicht jedoch nicht, dass seine Musik keine außermusikalischen Inhalte besitze, nur seien diese »inneren Programme« eben nicht mit den Mitteln der Wortsprache auszudrücken.

Die Berliner Aufführung des Jahres 1896 ist noch aus einem anderen Grund bemerkenswert: Nachdem die Sinfonie zuvor in fünfsätziger Form erklingen war, erhält sie nun ihre endgültige Gestalt. Ein vergleichsweise konventionell gehaltener Andante-Satz, den Mahler bereits 1884 als Teil einer Bühnenmusik komponiert hatte, wird ausgegliedert. Rein äußerlich ist damit die 1. Sinfonie auf den klassischen viersätzigen Typus zurückgebracht worden, ohne indes hinsichtlich ihrer musikalischen Gestaltung auch nur den Anschein klassischer Balance und Ausgewogenheit zu besitzen.

Mahler hat seinen Erstling, der so eindrucksvoll die Serie seiner Sinfonien eröffnet, zeitlebens sehr geschätzt. In diesem Werk hatte Mahler nicht nur unmissverständlich seinen eigenen Ton gefunden, sondern auch einen geradezu eruptiven Schaffensrausch erfahren. Der bereits sehr angesehene Dirigent Mahler hatte eine neue Bestimmung gefunden – als ein Komponist, der sich seiner Individualität vollends bewusst geworden war. Seine emphatische Kundgabe an den Freund Friedrich Löhr, dass »wie mit einem Schlag alle Schleusen in ihm geöffnet« seien, nimmt die weitere Entwicklung des Künstlers Mahler gleichsam vorweg.



# MARKUS POSCHNER

Seit 2017 ist Markus Poschner Chefdirigenten des Bruckner Orchester Linz und gewann 2020 in dieser Zusammenarbeit die Auszeichnung zum »Orchester des Jahres« und »Dirigent des Jahres« in Österreich. Mit dem Orchestra della Svizzera italiana, dessen Chefdirigent er seit 2015 ebenso ist, gewann er den International Classical Music Award 2018 für den bei Sony Classical erschienenen Brahms-Sinfonien-Zyklus.

Seit seiner Auszeichnung mit dem Deutschen Dirigentenpreis gastiert er bei Orchestern und Opernhäusern wie der Sächsischen Staatskapelle Dresden, den Bamberger Symphonikern, Münchner Philharmonikern, Dresdner Philharmonikern, beim Konzerthausorchester Berlin, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin und beim RSO Wien, den Wiener Symphonikern, dem Orchestre National de France, Orchestre Philharmonique de Radio France, Netherlands Philharmonic, Antwerp Symphony Orchestra, NHK Tokio, Utah Symphony Orchestra, Dallas Symphony Orchestra sowie an der Staatsoper Unter den Linden, der Hamburgischen Staatsoper, Oper Frankfurt, Staatsoper Stuttgart und dem Opernhaus Zürich. Auch bei den Bayreuther Festspielen ist er wiederkehrender Gast und dirigierte im Sommer 2023 bereits zum zweiten Mal (nach 2022) »Tristan und Isolde«.

Nach dem Studium in München sowie Assistenzen bei Roger Norrington und Colin Davis wirkte Markus Poschner zunächst als 1. Kapellmeister an der Komischen Oper Berlin. Von 2007 bis 2017 war er Generalmusikdirektor der Bremer Philharmoniker.

Im Juli 2010 ernannte ihn die Universität Bremen zum Honorarprofessor, ebenso die Anton-Bruckner-Universität in Linz im Jahre 2020.



# GIDON KREMER

Mit seiner ungewöhnlich kompromisslosen künstlerischen Grundhaltung gilt Gidon Kremer weltweit als einer der originellsten und überzeugendsten Künstler seiner Generation. Sein Repertoire reicht von bekannten klassischen Kompositionen bis hin zu modernen Werken führender Komponist:innen des 20. und 21. Jahrhunderts. Er engagiert sich insbesondere für das Schaffen russischer und osteuropäischer Komponist:innen und hat im Laufe seiner Karriere viele neue Werke aufgeführt, von denen ihm einige gewidmet sind. Sein Name ist eng mit diversen zeitgenössischen Komponist:innen verbunden, u. a. mit Alfred Schnittke, Arvo Pärt, Giya Kancheli, Sofia Gubaidulina, Valentin Silvestrov, Luigi Nono, Edison Denisov, Aribert Reimann, Pēteris Vasks, John Adams, Victor Kissine, Michael Nyman, Philip Glass, Leonid Desyatnikov und Astor Piazzolla.

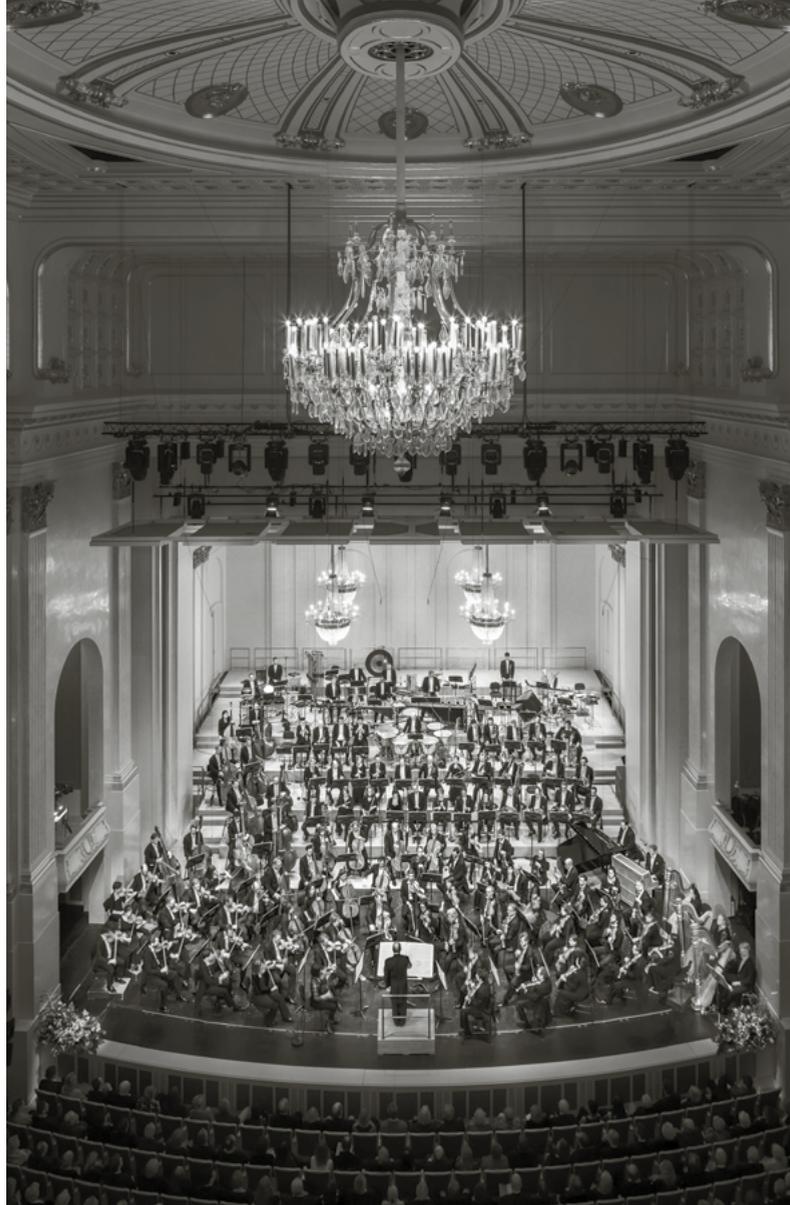
Gidon Kremer hat bereits mehr als 200 Alben aufgenommen, die bedeutende internationale Preise erhielten. Die Liste seiner Auszeichnungen umfasst u. a. den Ernst von Siemens Musikpreis, das Große Bundesverdienstkreuz, den Moskauer Triumph-Preis, den UNESCO-Musikpreis und den Preis Una vita nella musica – Artur Rubinstein. 2016 wurde Gidon Kremer zudem ein Praemium Imperiale verliehen, der allgemein als Nobelpreis der Musik gilt.

1997 gründete er das Kammerorchester Kremerata Baltica zur Förderung herausragender Nachwuchsmusiker:innen aus dem Baltikum. Das Ensemble unternimmt regelmäßig ausgedehnte Konzertreisen und hat bereits fast 30 Alben aufgenommen. Das 20-jährige Bestehen des Ensembles wurde 2016/17 in zwei großen Jubiläums-Tourneen durch Nordamerika und Europa gefeiert.

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

**rbb / KULTUR**

Hervorzuheben ist auch sein Engagement für die Wiederbelebung der Kompositionen Mieczyslaw Weinbergs, um die sich Gidon Kremer in den letzten Jahren besonders verdient gemacht hat. Die Deutsche Grammophon, Accentus Music und ECM veröffentlichten hochgelobte von und mit ihm eingespielte Alben mit Orchester- und Kammermusikwerken von Weinberg.



# STAATSKAPELLE BERLIN

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

Bedeutende Musikerpersönlichkeiten leiteten den Opernbetrieb sowie die seit 1842 regulär stattfindenden 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 die Spiel- und Klangkultur der Staatskapelle Berlin.

Von Ende 1991 bis zum Januar 2023 stand Daniel Barenboim als Generalmusikdirektor an der Spitze der Staatskapelle Berlin. Zahlreiche Gastspiele in Europa, Israel, Japan und China sowie in Nord- und Südamerika haben die herausragende Stellung der Staatskapelle Berlin wiederholt unter Beweis gestellt. Die Darbietung sämtlicher Sinfonien und Klavierkonzerte von Beethoven in Wien, Paris, London, New York und Tokio sowie Sinfonie-Zyklen von Schumann und Brahms, die Präsentation aller großen Bühnenwerken Richard Wagners anlässlich der Staatsopern-FESTTAGE 2002 und die dreimalige Aufführung von Wagners »Ring des Nibelungen« in Japan gehörten hierbei zu den herausragenden Ereignissen. 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 auch 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 auch in der Suntory Hall Tokio, in der Carnegie Hall New York sowie in der Philharmonie de Paris präsentiert.

Zahlreiche CD- und DVD-Aufnahmen, gleichermaßen Oper wie Sinfonik, dokumentieren die hohe künstlerische Qualität der Staatskapelle Berlin. Zuletzt erschienen Gesamteinspielungen der Sinfonien von Bruckner, Brahms und Schumann unter der Leitung von Daniel Barenboim, darüber hinaus Aufnahmen der Klavierkonzerte von Chopin, Liszt und Brahms sowie von Werken von Strauss, Sibelius, Tschaikowsky, Dvořák, Elgar und Debussy. Aufzeichnungen ausgewählter Bühnenwerke, u. a. von Wagner, Verdi, Rimsky-Korsakow, Berg und Strauss, wurden ebenso veröffentlicht. Anlässlich des 450-jährigen Bestehens der Staatskapelle Berlin erschien 2020 eine CD-Edition mit historischen und aktuellen Aufnahmen, zudem wurde dieses Jubiläum durch eine Buchpublikation und eine Ausstellung begleitet.

In der Spielzeit 2022/23 gastierte die Staatskapelle Berlin mit Sinfoniekonzerten in Japan und Südkorea sowie in Dänemark, Wien und Paris; die Tournee nach Asien stand unter der musikalischen Leitung von Christian Thielemann, der im Herbst 2022 auch eine Neuproduktion von Wagners »Ring« an der Staatsoper dirigierte. Ende 2023 sind die Staatskapelle Berlin und Daniel Barenboim im Zuge einer Gastspielreise in fünf bedeutenden Musikzentren in Kanada und den USA mit den vier Brahms-Sinfonien zu erleben.

Im September 2023 wurde Christian Thielemann zum neuen Generalmusikdirektor der Staatskapelle Berlin berufen; mit Beginn der Saison 2024/25 wird er sein Amt antreten.

WWW.STAATSKAPELLE-BERLIN.DE

- 1. VIOLINE** Wolfram Brandl, Heather Cottrell, Petra Schwieger, Susanne Schergaut, Juliane Winkler, Susanne Dabels, Michael Engel, Titus Gottwald, Eva Römisch, Serge Verheylewegen, Rüdiger Thal, Darya Varlamova, Hani Song, Katarzyna Szydłowska, Sewon Cho\*\*, Alexey Stychkin\*\*
- 2. VIOLINE** Knut Zimmermann, Lifan Zhu, Mathis Fischer, Johannes Naumann, André Freudenberg, Beate Schubert, Franziska Dykta, Sarah Michler, Laura Volkwein, Yunna Weber, Nora Hapca, Philipp Schell, Lena Bozzetti\*, Shongi Kim\*\*
- BRATSCH** Felix Schwartz, Holger Espig, Katrin Schneider, Boris Bardenhagen, Wolfgang Hinzpeter, Helene Wilke, Stanislava Stoykova, Anna-Maria Wunsch, Maria Körner, Bella Chich, Lotus de Vries\*, Olivera Mladenovic-Stanic\*\*
- VIOLONCELLO** Andreas Greger, Isa von Wedemeyer, Minji Kang, Ute Fiebig, Tonio Henkel, Amke Jorienke te Wies, Joan Bachs, Yejin Kim, Mario Alarcón\*, Alejandro Viana Herreros\*
- KONTRABASS** Christoph Anacker, Axel Scherka, Robert Seltrecht, Harald Winkler, Martin Ulrich, Kaspar Loyal, Antonia Hadulla\*, David Trost\*\*
- HARFE** Alexandra Clemenz, Stephen Fitzpatrick
- FLÖTE** Thomas Beyer, Christiane Hupka, Christiane Weise, Erika Macalli
- OBOE** Cristina Gómez, Katharina Wichate, Tatjana Winkler, Boyi Ruan\*
- KLARINETTE** Matthias Glander, Unolf Wäntig, Hartmut Schuldt, Ramona Katzenberger\*
- FAGOTT** Ingo Reuter, Sabine Müller, Frank Heintze
- HORN** Yun Zeng, Merav Goldman\*\*, Markus Bruggaier, Thomas Jordans, Axel Grüner, Ignacio Garcia, Frank Demmler
- TROMPETE** Christian Batzdorf, Peter Schubert, Felix Wilde, Noemi Makkos
- POSAUNE** Filipe Alves, Ralf Zank, Ruben Rodrigues Tomé\*\*, Jürgen Oswald
- TUBA** Thomas Keller
- PAUKEN** Torsten Schönfeld, Dominic Oelze
- SCHLAGZEUG** Matthias Marckardt, Andreas Haase, Matthias Petsch

\* Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin

\*\* Gast

## IMPRESSUM

**HERAUSGEBERIN** Staatsoper Unter den Linden

**INTENDANT** Matthias Schulz

**GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR** Ronny Unganz

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

Der Text von Elisabeth Kühne ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft.

Der Text von Detlef Giese wurde in überarbeiteter Form dem Programmheft zu den FESTTAGEN 2006 entnommen.

**FOTOS** Kaupo Kikkas (Markus Poschner), Angie Kremer (Gidon Kremer), Markus Ebener (Staatskapelle Berlin)

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



**CHILDF** The  
Found  
ation.

**FREUNDE  
& FÖRDERER**  
STAATSOPER  
UNTER  
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



**STAATS  
OPER  
UNTER  
DEN  
LINDEN**