

**STAATSKAPELLE
BERLIN
1570**

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

**KONZERT IM
PIERRE BOULEZ
SAAL
II**

FINNEGAN DOWNIE DEAR

DIRIGENT

**SARAH
ARISTIDOU**

SOPRAN

**FLEUR
BARRON**

MEZZOSOPRAN

ROGER MURARO

KLAVIER

STAATSKAPELLE BERLIN

So 18. Februar 2024 11.00

PIERRE BOULEZ SAAL

PROGRAMM

Maurice Ravel (1875–1937) LE TOMBEAU DE COUPERIN

Suite für Orchester

I. Prélude

II. Forlane

III. Menuet

IV. Rigaudon

Olivier Messiaen (1908–1992) OISEAUX EXOTIQUES

für Klavier und kleines Orchester

PAUSE

George Benjamin (*1960) INTO THE LITTLE HILL

Eine lyrische Erzählung für Sopran,

Alt und Ensemble

Eine Veranstaltung der Staatsoper Unter den Linden
in Zusammenarbeit mit dem Pierre Boulez Saal

»

**ICH HABE NIE AUFGEHÖRT,
RAVEL ALS DEN GRÖSSTEN
MEISTER DER FRANZÖSISCHEN
MUSIK NEBEN RAMEAU UND
DEBUSSY ANZUSEHEN –
EINEN DER GRÖSSTEN MUSIKER
ALLER ZEITEN.
WAS ER IN MUSIK AUSDRÜCKT,
BERÜHRT MICH SELTSAM.
SCHON SEINE AUSSAGEKRAFT
IST VON EINER KLARHEIT,
EINEM RAFFINEMENT UND
EINEM SO UNVERGLEICHLICHEN
GLANZ, DASS ALLE MUSIK
NACH IHM UNVOLLKOMMEN
ERSCHEINT.**

«

Romain Rolland

ZUM PROGRAMM

TEXT VON Rebecca Graitl

Eine französische Suite wolle er komponieren, so berichtet MAURICE RAVEL dem befreundeten Komponisten Roland-Manuel im Oktober 1914 von seinen Plänen. Ihm schwebt dabei ein Werk vor, das die barocke Form der Suite wiederbeleben soll. Wie schon Claude Debussy mit seiner »Hommage à Rameau« (1905) besinnt sich Ravel auf die französische Musik des 18. Jahrhunderts. Eine Persönlichkeit nimmt er besonders in den Blick, nämlich François Couperin, der als Cembalo-Virtuose und Komponist am Hof Ludwigs XIV. in die Musikgeschichte eingegangen ist. Mit der Klaviersuite »Le Tombeau de Couperin« setzt Maurice Ravel dem Musiker ein Denkmal und greift dabei eine Tradition des Barock auf: Als »Tombeau« (wörtlich übersetzt: Grabstein) bezeichnete man im 17. und 18. Jahrhundert die musikalische Huldigung eines Verstorbenen. Allerdings sieht Ravel seine Komposition »weniger eine als Hommage an Couperin allein, als vielmehr an die gesamte französische Musik des 18. Jahrhunderts«.

Doch bis zur Vollendung der Komposition sollte noch einige Zeit vergehen: Beim Ausbruch des Ersten Weltkriegs hatte sich Ravel freiwillig als Soldat gemeldet, war jedoch zunächst wegen Untergewichts abgelehnt worden. 1915 wird er schließlich als LKW-Fahrer an die Front geschickt, muss seinen Dienst aber 1917 wegen gesundheitlicher Probleme quittieren. Zu Beginn des Jahres stirbt Ravels Mutter, was ihn tief erschüttert. Eine düstere Zeit folgt, in der er versucht, die Grauen des Krieges und den Verlust seiner Mutter, aber auch vieler Freunde und Bekannter zu verarbeiten. Dabei

Maurice Ravel LE TOMBEAU DE COUPERIN

ENTSTEHUNG 1914-1917 (Klavierfassung)

1919 (Orchesterfassung)

URAUFFÜHRUNG 28. Februar 1920, Paris

BESETZUNG 3 Flöten (1. auch Piccolo), Oboe,
Englischhorn, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner,
Trompete, Harfe, Streicher

hilft ihm das Komponieren: Noch 1917 vollendet er seine Suite für Klavier, deren sechs Sätze gefallenen Soldaten aus seinem Bekanntenkreis gewidmet sind. Den letzten Satz schreibt Ravel in Erinnerung an den Musikwissenschaftler Joseph de Marliave, der bereits 1914 gefallen war. Dessen Witwe – die von Ravel sehr geschätzte Pianistin Marguerite Long – spielt schließlich 1919 die Uraufführung der Klaviersuite.

Im selben Jahr beginnt Ravel, die Suite für Orchester zu arrangieren und entscheidet sich dabei für eine verkürzte Fassung von vier Sätzen. Dass Ravel ein außergewöhnliches Talent für Orchestrierung besaß – seine Orchesterfassung von Mussorgskys Klavierzyklus »Bilder einer Ausstellung« gilt als kongenial – zeigt sich auch in seinem »Tombeau de Couperin«. Die Besetzung ist relativ klein gehalten, vor allem die Blechbläser sind mit zwei Hörnern und einer Trompete sehr reduziert. Das Prélude eröffnet die Suite mit filigranem Klang. Die Sechzehntelbewegungen, die abwechselnd von den Holzbläsern und den Streichern aufgegriffen werden, sind als deutliche Anspielungen auf das virtuose Cembalospiele Couperins erkennbar. Der 2. Satz wurde von der Forlane

in e-Moll aus Couperins 4. Concert Royal inspiriert. Ravel griff mit der Rondoform und dem 6/8-Takt die Merkmale dieses Tanzes auf, der im 18. Jahrhundert am französischen Hof beliebt war. Besonders in diesem Satz gelingt es Ravel meisterhaft, die Musik der Zeit von François Couperin aufleben zu lassen, allerdings verbunden mit seiner ihm eigenen raffinierten Harmonik, die dem frühen 20. Jahrhundert verpflichtet ist. Der Mittelteil des grazilen, ruhig fließenden Menuets ist als Musette ausgewiesen: Der Barocktanz wurde von dem französischen Dudelsackinstrument »musette de cour« inspiriert. Auch Ravel greift hier in der Begleitung den charakteristischen Bordun-Bass auf. Die Suite endet mit einem überschwänglichen, dreiteiligen Rigaudon: Der ausgelassenen, energiegeladenen Stimmung der Außenteile – hier treten die Blechbläser zum ersten Mal prominent in den Vordergrund – setzt Ravel einen lyrischen Mittelteil mit zarten, pastoralen Anklängen entgegen.

*

Nach der Uraufführung 1949 seiner monumentalen Turangalila-Sinfonie mit groß besetztem Orchester und einer Spieldauer von 80 Minuten beginnt eine neue Phase im Schaffen des französischen Komponisten OLIVIER MESSIAEN: Bei der Komposition von Melodielinien experimentiert er mit der musikalischen Verarbeitung von Vogelgesängen. »Vögel sind meine ersten und größten Meister« berichtet er seinen erstaunten Studenten zu Beginn der 1950er Jahre. Mit der Hilfe des angesehenen Ornithologen Jacques Delamain lernt Messiaen, Vogelarten an ihrem Gesang zu erkennen und erlangt auf diesem Gebiet eine beeindruckende Expertise: Im Laufe seines Lebens soll er gelernt haben, bis zu 700 Vogelarten akustisch zu bestimmen. Messiaen erforscht die Vogelstimmen systematisch und transkribiert sie akribisch in seinen Notizbüchern. Er verschreibt sich dem Ziel, die

»
**ES FINDEN SICH
DIE HINDUISTISCHEN MAINAS
(SCHWARZ MIT GELBEM HALS)
MIT IHREN EINZIGARTIGEN SCHREIEN
UND DAS ABWECHSLUNGSREICHE
GEZWITSCHER DES GOLDGESTIRNTEN
VERDIN. DER TRUPIAL AUS BALTIMORE
(ORANGE UND SCHWARZ GEFIEDERT),
DER FRÖHLICHE KOLORATUREN
SCHMETTERT, DER TETRAS CUPIDO
DER PRÄRIEN, DER LUFTSÄCKE BESITZT,
DIE ES IHM ERMÖGLICHEN,
GEHEIMNISVOLLE GLUCKSLAUTE
AUSZUSTOSSEN (VOM TYP EINES
JAGDHORNS), KONTRASTIEREND
MIT SPITZEN SCHREIEN, GEFOLGT
VON LANGEN ENDUNGEN,
DIE IMMER TIEFER WERDEN.**

«

Olivier Messiaen
über sein Werk »Oiseaux exotiques«

Olivier Messiaen OISEAUX EXOTIQUES

ENTSTEHUNG 1955-1956

URAUFFÜHRUNG 10. März 1956, Paris

BESETZUNG Piccoloflöte, Flöte, Oboe, kleine Klarinette,
2 Klarinetten, Bassklarinette, Fagott, 2 Hörner, Trompete,
Schlagwerk (Xylophon, Glockenspiel, Gongs, Tempelblock,
Woodblock, Tam-Tam, kleine Trommel), Solo-Klavier

Vogelgesänge und -rufe möglichst authentisch in seiner Musik wiederzugeben. Ab 1954 erweitert Messiaen seine Feldforschung, indem er nicht mehr nur Vögel in freier Wildbahn transkribiert, sondern sich auch Aufnahmen von außereuropäischen Vogelstimmen zuwendet, etwa der Anthologie »American Bird Songs«. Außerdem hat er die Möglichkeit, einige exotische Vogelarten zu hören, als er eine Bekannte in der Nähe von Paris besucht, die eine beeindruckende Sammlung exotischer Vögel besitzt. Hier zeigt sich der Komponist besonders beeindruckt vom Gesang des Roten Kardinals, zu dem er umfangreiche Notizen anfertigt.

Mit »Oiseaux exotiques«, einer Komposition für kleines Orchester und Soloklavier, beginnt Messiaen im Oktober 1955. Bestimmt ist das Werk für die Pariser Konzertreihe »Le Domaine musical«, die von Pierre Boulez kuratiert wird – ehemals ein Schüler von Messiaen. Solopianistin der Uraufführung, die im März 1956 stattfindet, ist Yvonne Loriod, die später Messiaens zweite Ehefrau wird und der das Stück gewidmet ist. In »Oiseaux exotiques« bringt Messiaen die Stimmen von Vögeln zusammen, die sich in freier Wildbahn

nie begegnen würden: Er verwendet das transkribierte Material von insgesamt 48 verschiedene Vogelarten aus Nord- und Südamerika, Indien, China, Malaysia und von den Kanarischen Inseln. Bei der Instrumentierung entscheidet er sich, keine Streichinstrumente zu verwenden und sich stattdessen ganz auf Blasinstrumente und Schlagwerk zu konzentrieren.

Messiaen stellt seiner Partitur einen ausführlichen Kommentar voran, bei dem offensichtlich wird, mit wieviel Genauigkeit und Hingabe er in die Welt der Vögel eingetaucht ist: Die Inspiration für dieses Werk schöpft er ganz aus ihrem Gesang. In seinem Vorwort unterteilt der Komponist »Oiseaux exotiques« in 13 Abschnitte – fünf Klavierkadenzen und acht Orchesterabschnitte. Stellenweise wird der Gesang einer einzelnen Vogelart hervorgehoben, in anderen Passagen verwebt der Komponist verschiedene Vogelrufe, mit ihrer je eigenen Melodie und Rhythmik, kunstvoll in seiner Partitur. Die virtuosens Klavierkadenzen verbinden die Orchesterabschnitte: Der von Messiaen besonders geschätzte rote Kardinal ist es, der hier immer wieder in den Vordergrund tritt.

Die Entscheidung, sich nicht auf Vögel eines bestimmten Gebietes zu beschränken und keine naturalistische Nachempfindung eines Vogelhabitats anzustreben, bedeutet für Messiaen eine größere künstlerische Freiheit, die seine schöpferische Phantasie entfesselt. Dennoch bringt die Aufgabe, die notierten Vogelgesänge für einen Orchesterapparat spielbar zu machen, verschiedene Schwierigkeiten mit sich: Die extrem schnellen Tempi der Vogelgesänge überträgt der Komponist daher in ein langsames Tempo. Außerdem transponiert er die hohen Register teilweise mehrere Oktaven nach unten. Die Mikrointervalle der Vögel transformiert er in Intervalle, die für die Orchesterinstrumente spielbar sind. Den Hörer:innen von »Oiseaux exotiques« gibt der Komponist folgendes mit: »Mehr als die Form und die Rhythmen gilt es jedoch, die Farben der Klänge zu hören und innerlich zu sehen.« Er bringt das farbenfrohe Aussehen der 48 Vogelarten

mit seinem Werk in Verbindung: »Die exotischen Vögel, die in dieser Partitur singen, haben Gefieder in wundervollen Farben. Diese sehr lebhaften Farben sind in der Musik: Alle Farben des Regenbogens kreisen darin, auch das Rot, Farbe der heißen Länder und des schönen Kardinals aus Virginia!«

*

Als seinen Lieblingsschüler bezeichnete Olivier Messiaen den Komponisten GEORGE BENJAMIN. Bei dem 1960 geborenen Briten zeigte sich die musikalische Begabung früh: Er begann mit sieben Jahren zu komponieren und wurde bereits als 16-Jähriger von Messiaen in Paris unterrichtet. 1980 begeisterte er mit einem Werk für die Konzertreihe der »Proms« in London. In den Jahren danach komponierte er vor allem für solistische und kammermusikalische Besetzung. Immer wieder wurde George Benjamin gefragt, ob er nicht eine Oper komponieren wolle, doch er fand lange keinen Zugang zu dieser Kunstform, der ihm stimmig erschien. Opern, die keine Geschichte erzählen, berührten ihn nicht, aber er wollte auch nicht den Naturalismus des Mediums Film kopieren. Für den Komponisten stand fest: »Ich musste eine Erzählweise finden, die die Künstlichkeit der Situation in der Oper respektiert und dem Zuschauer trotzdem nahegeht.«

Dies gelang George Benjamin, als er 2005 eine Zusammenarbeit mit dem Dramatiker Martin Crimp begann, der mit seinen experimentellen und innovativen Theaterstücken bekannt geworden ist. Bei der Suche nach einem passenden Stoff für ein Musiktheaterwerk schrieben sich Benjamin und Crimp gegenseitig Listen mit Vorschlägen. Auf der ersten Liste von Benjamin fand sich die Sage des Rattenfängers, der die Stadt Hameln mit seinem Flötenspiel von Ratten befreit. Als ihm sein Lohn verwehrt wird, lockt er aus Rache die Kinder aus der Stadt. Diese bleiben für immer verschwunden. Crimp war sehr angetan von der mittelalter-

lichen Sage, da sie einerseits weitbekannt ist, andererseits aber auch offen genug, um eine eigene künstlerische Interpretation zu ermöglichen.

So entstand die Kammeroper »Into the little Hill«, die 2006 beim Festival d'Automne in Paris uraufgeführt wurde. Die Spieldauer beträgt etwa 35 Minuten und auch die Besetzung ist mit zwei Sängerinnen und einem Ensemble von 15 Musiker:innen äußerst reduziert gehalten. Nach nur sechs Monaten stellte George Benjamin die Partitur der Kammeroper fertig – angesichts seiner akribischen Arbeitsweise ein ungewöhnlich schneller Entstehungsprozess. Der Untertitel des Stückes lautet »Lyrische Erzählung« und nimmt Bezug auf die besondere dramaturgische Struktur, die Crimp und Benjamin gemeinsam entwickelt haben. Die Sopranistin und die Altistin übernehmen alle Rollen der Oper und wechseln fließend zwischen Figuren und Erzählerinnen. Durch diesen Verfremdungseffekt wird das Drama von den Solistinnen abwechselnd dargestellt und erzählt.

Martin Crimps Libretto, das George Benjamin als »kompromisslos, formal und extrem verdichtet« beschreibt, fügt der überzeitlichen, sagenhaften Ebene auch eine zeitgenössische hinzu: Ein Ort wird von einer Rattenplage heimgesucht. Die wütende Menge setzt einen Minister unter Druck, die Ratten zu töten: »Kill and you have our vote.« (»Töte und dir gehört unsere Stimme.«) Der Minister bangt um seine Wiederwahl und obwohl er selbst nichts gegen die Ratten hat – seine Tochter hält sogar eine als Haustier – ergreift er die Gelegenheit, als in der Nacht ein geheimnisvoller und unheimlicher Fremder in seinem Haus erscheint: Der Mann »ohne Augen, ohne Nase, ohne Ohren« bietet ihm an, die Ratten mithilfe seiner Musik loszuwerden. Der Minister gibt ihm dafür Geld und schwört ihm beim Leben seines Kindes, die Summe zu verdoppeln, falls er wiedergewählt wird. Später beobachten die Frau und das Kind des Ministers die Vertreibung der Ratten: Die Mutter versucht ihre Tochter zu beruhigen,

George Benjamin INTO THE LITTLE HILL

ENTSTEHUNG 2004-2006

URAUFFÜHRUNG 22. November 2006, Paris

BESETZUNG Flöte (auch Piccolo und Bassflöte),
2 Bassetthörner, Kontrabassklarinette, 2 Kornette, Posaune,
Cimbalom (auch Perkussion), 2 Violinen (2. auch Mandoline)
2 Violoncelli, Kontrabass

gen, doch diese steht dem brutalen Verhalten verständnislos gegenüber. Nachdem der Minister die Wahl gewonnen hat, verlangt der Fremde von ihm das versprochene Geld. Als der Politiker sich weigert, ihn zu bezahlen, greift der Musiker zu einem drastischen Mittel. In der letzten Szene der Oper stellt sich heraus, dass alle Kinder über Nacht verschwunden sind: Sie sind dem Mann ohne Gesicht gefolgt und haben nun eine neue Heimat – im Inneren eines kleinen Hügels – gefunden.

George Benjamin komponierte die Partitur seiner Kammeroper für 15 Musiker:innen, wobei die tieferen Klangfarben hier mit zwei Bassetthörnern, einer Kontrabassklarinette und einer Bassflöte besonders im Vordergrund stehen. Erweitert wird die klangliche Farbpalette durch außergewöhnliche Instrumente wie Mandoline, Banjo und Cimbalom (die ungarische Form des Hackbretts), welche selten, aber wirkungsvoll eingesetzt werden: Beispielsweise sind Cimbalom und Mandoline zu vernehmen, als der Minister und der Fremde sich über die Vernichtung der Ratten einig geworden sind. George Benjamin gelingt es überzeugend, die Atmosphäre der kurzen Szenen musikalisch prägnant

»

**ICH WILL ETWAS
MIT MEINER MUSIK SAGEN,
UND DAS SO KLAR UND
KONPAKT WIE NUR MÖGLICH.
ICH WILL EIN MAXIMUM
AN INFORMATIONEN
SCHICHTWEISE
ÜBEREINANDERLEGEN,
ABER SO TRANSPARENT,
DASS ALLES HÖRBAR BLEIBT.
UND TROTZ DIESER
VIELSCHICHTIGKEIT
SOLL SICH DAS STÜCK
ENTWICKELN.**

«

George Benjamin
über »Into the little Hill«

auf den Punkt zu bringen. So bricht die Musik der ersten Szene ohne Umschweife und mit voller Wucht über die Zuhörer:innen herein: Die schrille Forderung »Kill them« (»Töte sie«), gesungen von der Sopranistin und Altistin, lässt die unbarmherzige Wut der Menge greifbar werden. Ganz anders dagegen die ruhige und betörende Melodie der Bassflöte, die im Zwischenspiel und bei der Vertreibung der Ratten erklingt. Der warme Klang des Instruments ist hier stets präsent und verweist auf die suggestive Wirkung der Musik des Rattenfängers. Die Partien der beiden Sängerinnen zeichnen sich durch den weiten Ambitus aus, wobei auch eine enorme Wandlungsfähigkeit der Stimmen vorausgesetzt wird. Für George Benjamin war bei der Komposition seiner ersten Oper besonders wichtig, dass die Gesangslinien im Vordergrund stehen: »In diesem speziellen Fall, bei dem jede Sängerin mehrere Rollen übernimmt, war es essentiell, das musikalische Material so transparent zu halten, dass Text und Dramaturgie verständlich bleiben.«

Für George Benjamin ist die Kammeroper »eine schreckliche Geschichte von Betrug und Täuschung, über Musik und ihre Kraft«. Die letzte Szene der Oper zählt er zu seinen komplexesten Kompositionen. Als die Frau des Ministers langsam begreift, dass sie ihr Kind verloren hat, versagt zunächst stellenweise die Sprache (auch der Erzählerin). Ihr Klagegesang schwingt sich auf zu dem panischen Aufschrei: »Where is my child?« (»Wo ist mein Kind?«). Die Trauer der Mutter wird mit der Fröhlichkeit des Kindes kontrastiert, das sich im Licht unter der Erde glücklich fühlt, denn je tiefer die Kinder graben, »desto heller brennt seine Musik«. So ist das Ende in Benjamins und Crimps Fassung nicht ausschließlich tragisch zu deuten, sondern auch als ein Aufbruch der Kinder, die von den Erwachsenen enttäuscht wurden und deshalb deren Welt verlassen.

INTO THE LITTLE HILL

Text for music: Martin Crimp

PART ONE

I. The Crowd

1 + 2

Kill them they bite
kill them they steal
kill them they take bread take rice
take – bite – steal – foul and infect –

damage our property
burrow under our property
rattle and rattle the black sacks.
Kill and you have our vote.

II. The Minister and the Crowd

1 The minister greets the crowd
selects a baby to kiss in the green April light
for the black eye of the camera
smiles, grips the baby, thinks:
We have no enemies.
We live peacefully
in the shadow of the Little Hill.
We accept all faiths
because we believe – intelligently believe
in nothing.
And what's wrong – thinks the minister –
with a rat?
A rat knows its place – avoids light – clings as a
rat should
to the walls
and only steals from the stacked-up plastic sacks
what we have no appetite to eat.
The minister passes back the baby
says to the electorate: please – think –
the rat is our friend.

TEIL EINS

I. Die Menge

1 + 2

Töte sie, sie beißen
töte sie, sie stehlen
töte sie, sie stehlen Brot, stehlen Reis
nehmen – beißen – stehlen – verschmutzen und
infizieren –
beschädigen unser Eigentum
unterhöhlen unser Eigentum
rasseln und rasseln in den schwarzen Säcken.
Töte, und du hast unsere Stimme.

II. Der Minister und die Menge

1 Der Minister begrüßt die Menge
wählt ein Baby aus, um es im grünen Aprillicht zu küssen
für das schwarze Auge der Kamera
lächelt, hält das Baby fest, denkt:
Wir haben keine Feinde.
Wir leben friedlich
im Schatten des kleinen Hügels.
Wir akzeptieren alle Glaubensrichtungen
weil wir an nichts glauben –
intelligent glauben.
Und was ist schon verkehrt – denkt der Minister –
an einer Ratte?
Eine Ratte kennt ihren Platz – meidet das Licht –
klammert sich, wie Ratten es sollten
an die Wände
und stiehlt nur aus den aufgestapelten Plastiksäcken
worauf wir keinen Appetit haben.
Der Minister gibt das Baby zurück,
sagt zu den Wählern: Bitte – denkt –
die Ratte ist unser Freund.

My own child is in her element
feeding her black rat and cutting its claws.

Even this baby – who knows? –
may owe its life
to a rat in an experiment.
But the people spit
back over the metal fence:

III. The Crowd

1 + 2

Kill them they bite
kill them they steal
kill them they take bread take rice
take – bite – steal – foul and infect –

damage our property
burrow under our property
rattle and rattle the black sacks.
We want the rats dead.

1 But no animal – not one animal – must suffer
neither must our children
brave and intelligent
with bright clear eyes
ever see blood

IV. The Minister and the Stranger

1 Night comes but not sleep.
What are those sparks? Rats feeding on electricity.

What is that sound? Rats digesting concrete.
And that? And that?
In his daughter's bedroom
he finds a man –
a man with no eyes, no nose, no ears –
finds him stooped over his sleeping child
while the black rat rattles its wheel.
Who are you? says the minister
How did you get into my house?

Mein eigenes Kind ist in ihrem Element,
wenn sie ihre schwarze Ratte füttert und ihr die
Krallen schneidet.

Auch dieses Baby – wer weiß? –
könnte sein Leben
einer Ratte in einem Experiment verdanken.
Aber das Volk zischt
über den Metallzaun zurück:

III. Die Menge

1 + 2

Töte sie, sie beißen
töte sie, sie stehlen
töte sie, sie stehlen Brot, stehlen Reis
nehmen – beißen – stehlen – verschmutzen und
infizieren –

beschädigen unser Eigentum
unterhöhlen unser Eigentum
rasseln und rasseln in den schwarzen Säcken.
Wir wollen die Ratten tot sehen.

1 Aber kein Tier – kein einziges Tier – darf leiden
auch unsere Kinder nicht
tapfer und intelligent
mit klaren, leuchtenden Augen
sollen sie niemals Blut sehen

IV. Der Minister und der Fremde

1 Die Nacht kommt, aber kein Schlaf.
Was sind das für Funken? Ratten, die sich von
Elektrizität ernähren.

Was ist das für ein Geräusch? Ratten, die Beton verdauen.
Und das? Und das?
Im Kinderzimmer seiner Tochter
findet er einen Mann –
einen Mann ohne Augen, ohne Nase, ohne Ohren –
findet ihn gebeugt über sein schlafendes Kind,
während die schwarze Ratte in ihrem Rad klappert.
Wer bist du? fragt der Minister
Wie bist du in mein Haus gekommen?

2 I charmed my way in
says the man with no eyes, no nose, no ears
and with music I will charm my way out again –
With music I can open a heart
as easily as you can open a door
and reach right in
march slaves to the factory
or patiently unravel the clouds.
With music I can make death stop
or rats stream and drop from the rim of the world:
the choice is yours.

1 But the world – says the minister – is round.

2 The world – says the man – is the shape my
music makes it: the choice is yours

1 What do you want, says the minister.

2 What have you got, says the man, money?

1 Money?

2 Have you got money?

1 Have I got – what? – money?

2 Yes – money, says the man, have you got money?

1 What d'you want money for?

2 To live, says the man.

1 Ah.

2 Yes.

1 Ah.

2 Yes.

1 To live.

2 Yes – money to live.

1 And how much money does a man need to live?

As much as that?

2 Yes.

1 As much money as that?

2 That's what it takes to unravel the clouds,
says the man.

1 Not clouds – rats – destroy the rats –
see me re-elected, smiles the minister,
and I'll double it –

2 The choice is yours.

1 I'll double it – you have my word.

2 Your word is dead.

1 I swear to you by god.

2 Ich habe mich herein gezaubert
sagt der Mann ohne Augen, ohne Nase, ohne Ohren
und mit Musik werde ich mich wieder hinaus zaubern –
Mit Musik kann ich ein Herz öffnen
so leicht wie du eine Tür öffnen kannst
und direkt hineingreifen
Sklaven zur Fabrik führen
oder geduldig die Wolken entwirren.
Mit Musik kann ich den Tod aufhalten
oder Ratten vom Rand der Welt strömen und fallen lassen:
Die Wahl liegt bei dir.

1 Aber die Welt – sagt der Minister – ist rund.

2 Die Welt – sagt der Mann – hat die Form, die meine
Musik ihr gibt: Die Wahl liegt bei dir.

1 Was willst du, fragt der Minister.

2 Was hast du, fragt der Mann, Geld?

1 Geld?

2 Hast du Geld?

1 Habe ich – was? – Geld?

2 Ja – Geld, sagt der Mann, hast du Geld?

1 Wofür willst du Geld?

2 Zum Leben, sagt der Mann.

1 Ah.

2 Ja.

1 Ah.

2 Ja.

1 Zum Leben.

2 Ja – Geld zum Leben.

1 Und wie viel Geld braucht ein Mann zum Leben?

So viel?

2 Ja.

1 So viel Geld?

2 Das ist nötig, um die Wolken zu entwirren,
sagt der Mann.

1 Nicht Wolken – Ratten – vernichte die Ratten –
sieh mich wiedergewählt, lächelt der Minister,
und ich werde es verdoppeln –

2 Die Entscheidung liegt bei dir.

1 Ich werde es verdoppeln – du hast mein Wort.

2 Dein Wort ist tot.

1 Ich schwöre es bei Gott.

2 Your god can't be trusted. Swear by your
sleeping child.

1 What has this to do with my child?

2 Swear to me by your sleeping child because
your sleeping child –
unlike your god
unlike your word
unlike your smile
– is innocent.

1 Hmm – smiles the minister – in a tiny voice –
in a voice too soft to wake the
minister's wife – I swear.

2 In that case – says the man – I will begin.

INTERLUDE

V. Mother and Child

2 Why must the rats die, Mummy?

Why do they have to die?

1 Because – says the minister's wife.

2 Because what, Mummy?

1 Because they steal the things we've locked
away.

2 What have we locked away, Mummy?

1 All the bread – all the fruit – all the oil and
electricity.

2 Why have we locked them away, Mummy?

1 Because of how hard we've worked for them.

2 Haven't the rats worked?

1 A rat only steals – a rat's not human.

2 But those ones are wearing clothes.

1 How can a rat wear clothes?

2 That one's holding a suitcase.

1 No.

2 That one's holding a baby.

1 No – only rats in story-books wear hats and
coats and carry babies.

2 She's dropped it.

2 Deinem Gott kann nicht vertraut werden. Schwöre
bei deinem schlafenden Kind.

1 Was hat das mit meinem Kind zu tun?

2 Schwöre bei deinem schlafenden Kind, weil dein
schlafendes Kind –
anders als dein Gott
anders als dein Wort
anders als dein Lächeln
– unschuldig ist.

1 Hmm – lächelt der Minister – mit einer winzigen
Stimme – mit einer zu leisen Stimme, um die Frau des
Ministers zu wecken – ich schwöre.

2 In diesem Fall – sagt der Mann – werde ich beginnen.

INTERMEZZO

V. Mutter und Kind

2 Warum müssen die Ratten sterben, Mama?

Warum müssen sie sterben?

1 Weil – sagt die Frau des Ministers.

2 Weil was, Mama?

1 Weil sie die Dinge stehlen, die wir weggeschlossen
haben.

2 Was haben wir weggeschlossen, Mama?

1 Alles Brot – all das Obst – all das Öl und den Strom.

2 Warum haben wir sie weggeschlossen, Mama?

1 Wegen der harten Arbeit, die wir für sie geleistet haben.

2 Haben die Ratten nicht gearbeitet?

1 Eine Ratte stiehlt nur – eine Ratte ist nicht menschlich.

2 Aber diese tragen Kleider.

1 Wie kann eine Ratte Kleider tragen?

2 Diese hält einen Koffer.

1 Nein.

2 Diese hält ein Baby.

1 Nein – nur Ratten in Märchen tragen Hüte und Mäntel
und tragen Babys.

2 Sie hat es fallen lassen.

1 No.
2 She's dropped the baby.
1 No.
2 And the others – look – are running over it –
running over the baby's face.
1 Come away from the window.
2 She's screaming, Mummy, she's screaming –
the other rats won't stop!
Will there be blood?
1 Says the minister's wife: Of course not.
2 Then how will they die?
1 With dignity, sweetheart.
The rats will stream like hot metal
to the rim of the world
2 How can they stream like metal?
1 grip and cling
then over the gold-ringed rim
2 How long will they grip and cling?
1 drop, my sweetheart, as hot rain.

END OF PART ONE

1 Nein.
2 Sie hat das Baby fallen gelassen.
1 Nein.
2 Und die anderen – schau – laufen darüber –
laufen über das Gesicht des Babys.
1 Komm weg vom Fenster.
2 Sie schreit, Mama, sie schreit –
die anderen Ratten hören nicht auf!
Wird es Blut geben?
1 Die Frau des Ministers sagt: Natürlich nicht.
2 Wie werden sie dann sterben?
1 Mit Würde, Liebling.
Die Ratten werden wie heißes Metall
zum Rand der Welt strömen.
2 Wie können sie wie Metall strömen?
1 Zugreifen und festhalten
dann über den goldgerahmten Rand
2 Wie lange werden sie sich festhalten?
1 Fallen, mein Liebling, wie heißer Regen.

ENDE DES ERSTEN TEILS

PART TWO

VI. Inside the Minister's head.

2 Under a clear sky
the minister steps from the limousine – re-elected –
reaches over the metal fence
to shake hands with the crowd.
What's that sound? The grateful shriek of the
people.
And that?
And that?
1 There is no other sound.
2 There is another sound.
1 There is no other sound.
2 There is another sound: the sound of his heart.
The sound of the minister's
heart humming in the minister's head under the
clear May sky. Listen.

VII. The Minister and the Stranger

1 His head lies on his desk
between the family photograph
and the file marked "extermination"
eyes level with the last rat left alive
caged on his desk
spared by his child
rattling its wheel.
How much he loves it!
How much he loves the last rat left alive!
How much it resembles him! Same eyes!
2 Same bright clear eyes – says the man
with none – same brave Intelligence –
same appetite.
1 How – says the minister – did you find me here?
2 I followed the sound, says the man with no ears.
1 What sound?
2 The sound of the crowd. The sound of the crowd
humming inside your head
like a refrigerator in summer. And with no nose
I could smell blood.

TEIL ZWEI

VI. Im Kopf des Ministers.

2 Unter einem klaren Himmel
steigt der Minister aus der Limousine – wiedergewählt –
streckt sich über den Metallzaun
um Hände mit der Menge zu schütteln.
Was ist das für ein Geräusch? Der dankbare Schrei des
Volkes.
Und das?
Und das?
1 Es gibt kein anderes Geräusch.
2 Es gibt ein anderes Geräusch.
1 Es gibt kein anderes Geräusch.
2 Es gibt ein anderes Geräusch: das Geräusch seines
Herzens. Das Geräusch des Herzens des Ministers, das
unter dem klaren Maihimmel in seinem Kopf summt.
Hören Sie.

VII. Der Minister und der Fremde

1 Sein Kopf liegt auf seinem Schreibtisch
zwischen dem Familienfoto
und der Akte mit der Aufschrift »Ausrottung«
Augen auf gleicher Höhe mit der letzten lebenden Ratte
eingesperrt auf seinem Schreibtisch
verschont von seinem Kind
klappernd in ihrem Rad.
Wie sehr er sie liebt!
Wie sehr er die letzte lebende Ratte liebt!
Wie sehr sie ihm gleicht! Die gleichen Augen!
2 Die gleichen leuchtenden, klaren Augen – sagt der Mann
ohne Augen – die gleiche tapfere Intelligenz –
der gleiche Appetit.
1 Wie – fragt der Minister – hast du mich hier gefunden?
2 Ich bin dem Geräusch gefolgt, sagt der Mann ohne Ohren.
1 Welchem Geräusch?
2 Dem Geräusch der Menge. Dem Geräusch der Menge,
das in deinem Kopf summt
wie ein Kühlschrank im Sommer. Und ohne Nase
konnte ich Blut riechen.

1 What do you want, says the minister.
 2 What do I want, says the man – money.
 1 Money?
 2 I'd like my money.
 1 You'd like your – what? – money?
 2 Yes – money, says the man – as I was promised.
 1 Promised money by who?
 2 By you, says the man.
 1 Ah.
 2 Yes.
 1 Ah.
 2 Yes.
 1 By me.
 2 Yes – for the extermination.
 1 There was no extermination. says the minister – placing his hand gently over the word – there was no extermination: they left – they chose to leave – of their own free will.
 2 You swore by your sleeping child.
 1 They left of their own free will – what money? – the money has been spent on barbed wire and on education – on planting our Little Hill with trees –
 2 And music?
 1 – on cleaning the sea –
 2 And music?
 1 – we've built new walls – lit the streets – policed dark alleyways – we've purified the air –
 2 And music?
 1 All music – smiles the minister – is incidental.
 2 You swore by your sleeping child because your sleeping child –
 1 I don't like demands
 2 unlike your god
 1 I don't like threats
 2 unlike your word
 1 I don't like your tone of voice:
 2 unlike your tone of voice
 1 You will now leave!
 2 – is innocent.
 1 So the man left.
 2 Whereupon he began another tune.

INTERLUDE

1 Was willst du, sagt der Minister.
 2 Was ich will, sagt der Mann – Geld.
 1 Geld?
 2 Ich möchte mein Geld.
 1 Du möchtest dein – was? – Geld?
 2 Ja – Geld, sagt der Mann – wie mir versprochen wurde.
 1 Versprochenes Geld von wem?
 2 Von dir, sagt der Mann.
 1 Ah.
 2 Ja.
 1 Ah.
 2 Ja.
 1 Von mir.
 2 Ja – für die Ausrottung.
 1 Es gab keine Ausrottung, sagt der Minister – seine Hand sanft über das Wort legend – es gab keine Ausrottung: Sie sind gegangen – sie haben sich entschieden zu gehen – aus freiem Willen.
 2 Du hast bei deinem schlafenden Kind geschworen.
 1 Sie sind aus freiem Willen gegangen – welches Geld? – das Geld wurde für Stacheldraht und Bildung ausgegeben – für die Bepflanzung unseres kleinen Hügels mit Bäumen –
 2 Und Musik?
 1 – zum Reinigen des Meeres –
 2 Und Musik?
 1 – wir haben neue Mauern gebaut – die Straßen beleuchtet – dunkle Gassen überwacht – die Luft gereinigt –
 2 Und Musik?
 1 Alle Musik – lächelt der Minister – ist nebensächlich.
 2 Du hast bei deinem schlafenden Kind geschworen weil dein schlafendes Kind –
 1 Ich mag keine Forderungen
 2 im Gegensatz zu deinem Gott
 1 Ich mag keine Drohungen
 2 im Gegensatz zu deinem Wort
 1 Ich mag den Ton in deiner Stimme nicht:
 2 im Gegensatz zu dem Ton in deiner Stimme
 1 Du wirst jetzt gehen!
 2 – unschuldig ist.
 1 So ging der Mann weg.
 2 Woraufhin er eine andere Melodie begann.

INTERMEZZO

VIII. Mother(s) and Child(ren)

1 Each cradle rocks empty – each cage-like cot – each narrow bed empty but still warm.
 Each hot dent in a child's pillow still smells of a child's hair – each sheet's still – feel it – wet with spit.
 The minister's wife says – says to the minister – minister's wife – says – ah – ah – says to the minister – minister's wife – ah – ah – says to the says to the says to the minister – ah – says – ah – says –
 Where is my child? – my child – says to the minister
 WHERE IS MY CHILD?
 1 MY CHILD. WHERE IS MY CHILD?
 2 Here look – in the light – look – ha! – can't you see?
 1 Where? What light?
 2 Inside the Little Hill – under the earth – we're burrowing under the earth – ha! – can't you see?
 1 There is no light under the earth: don't – says the minister's wife – tell lies.
 Come home to us.
 2 Oh yes there is light under the earth streams of hot metal ribbons of magnesium particles particles of light
 1 Don't lie to us: come home.
 2 And the deeper we burrow the brighter it burns – ha! – can't you see?
 1 Don't lie to us. A child can't burrow under the earth.
 Don't lie to us: come home.
 2 This is our home. Our home is under the earth. With the angel under the earth.
 And the deeper we burrow the brighter his music burns.
 Can't you see?
 Can't you see?
 Can't you see?

VIII. Mutter(Mütter) und Kind(er)

1 Jede Wiege schaukelt leer – jedes käfigähnliche Bett – jedes schmale Bett leer, aber noch warm.
 Jede warme Delle im Kissen eines Kindes riecht noch nach dem Haar eines Kindes – jedes Laken ist noch – spüre es – feucht vom Speichel.
 Die Frau des Ministers sagt – sagt zum Minister – die Frau des Ministers – sagt – ah – ah – sagt zum Minister – die Frau des Ministers – ah – ah – sagt zum sagt zum sagt zum Minister – ah – sagt – ah – sagt –
 Wo ist mein Kind? – mein Kind – sagt zum Minister
 WO IST MEIN KIND?
 1 MEIN KIND. WO IST MEIN KIND?
 2 Hier schau – im Licht – schau – ha! – siehst du nicht?
 1 Wo? Welches Licht?
 2 Im Inneren des kleinen Hügels – unter der Erde – wir graben unter der Erde – ha! – siehst du nicht?
 1 Es gibt kein Licht unter der Erde: erzähl – sagt die Frau des Ministers – keine Lügen.
 Komm nach Hause zu uns.
 2 Oh ja, es gibt Licht unter der Erde Ströme aus heißem Metall Bänder aus Magnesium Teilchen Teilchen aus Licht
 1 Lüge uns nicht an: Komm nach Hause.
 2 Und je tiefer wir graben, desto heller brennt es – ha! – siehst du nicht?
 1 Lüge uns nicht an. Ein Kind kann nicht unter der Erde graben.
 Lüge uns nicht an: Komm nach Hause.
 2 Das ist unser Zuhause. Unser Zuhause ist unter der Erde. Mit dem Engel unter der Erde.
 Und je tiefer wir graben, desto heller brennt seine Musik.
 Siehst du nicht?
 Siehst du nicht?
 Siehst du nicht?



FINNEGAN DOWNIE DEAR

DIRIGENT

Der britische Dirigent Finnegan Downie Dear studierte Musikwissenschaft in Cambridge und Klavier an der Royal Academy of Music, bevor er als Assistent von Simone Young, Thomas Adès, Daniel Harding, Matthias Pinscher und Richard Baker mit renommierten Orchestern und Opernhäusern zusammenarbeitete. 2020 gewann er den Mahler-Wettbewerb und dirigierte beim Abschlusskonzert die Weltpremiere von Miroslav Srnkas »move 04 ›Memory Full« und Mahlers vierte Symphonie mit Barbara Hannigan.

Er dirigierte bereits Sveriges Radios Symfoniorkester, Göteborgs Sinfoniker, das Korea Symphony Orchestra, das Münchner Rundfunkorchester, das Haydn-Orchester, das BBC Concert Orchestra, die Luxemburger Philharmoniker, beim Ensemble Resonanz, das Klangforum Wien, die Staatsphilharmonie Košice, die Bamberger Symphoniker und beim RTÉ National Symphony Orchestra. Mit der Staatskapelle Berlin debütierte er in der Spielzeit 2022/23 (»Die Sache Makropulos«) sowie mit der Camerata Salzburg und dem Adelaide Symphony Orchestra. Zu den jüngsten Opernhighlights zählen »Macbeth« an der State Opera of South Australia, »Die tote Stadt« an der Polnischen Nationaloper, »Hänsel und Gretel« an der Deutschen Oper am Rhein und der Korean National Opera, »Le nozze di Figaro« an der Kungliga Operan, »Don Giovanni« an der Nevill Holt Opera und Gerald Barrys »Alice's Adventures Under Ground« am Royal Opera House.



SARAH ARISTIDOU

SOPRAN

Die französisch-zypriotische Sopranistin Sarah Aristidou begann ihre musikalische Ausbildung in Paris und studierte Gesang an der Universität der Künste Berlin sowie an der Bayerischen Theaterakademie August Everding. Neben der Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Daniel Barenboim, François-Xavier Roth, Trevor Pinnock und Simon Rattle gehören zu ihren Höhepunkten Engagements wie Maïma in »Barkouf« an der Oper Köln, Shoko in »Das Jagdgewehr« von Thomas Larcher bei den Bregenzer Festspielen und dem Aldeburgh Festival. 2021 gewann sie den Luitpold Preis beim Kissinger Sommer Festival und 2022 als erste Sängerin den Belmont-Preis. Zu den Kompositionen, die speziell für Sarah Aristidou geschrieben wurden, gehören Aribert Reimanns »Cinq fragments lyriques« (aufgeführt in der Berliner Philharmonie mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin und Robin Ticciati) und Jörg Widmanns »Labyrinth IV« (uraufgeführt vom Boulez Ensemble unter der Leitung von Daniel Barenboim).

2017–2019 war Sarah Aristidou Mitglied des Internationalen Opernstudios der Staatsoper Unter den Linden und stand in dieser Zeit sowie danach als Gast u. a. als Papagena (»Die Zauberflöte«), Ismene (»Mitridate, Re di Ponto«), als Titelfigur in »Pinocchio's Abenteuer« und als Zerbinetta (»Ariadne auf Naxos«) auf der Bühne. 2021 ist ihr erstes Album »Æther« erschienen.



FLEUR BARRON

MEZZOSOPRAN

Die singapurisch-britische Mezzosopranistin Fleur Barron studierte Comparative Literature an der Columbia University sowie Vocal Performance an der Manhattan School of Music und arbeitet mit Barbara Hannigan als Mentorin. Als Opern- und Konzertsängerin stand sie bereits u. a. als Ottavia (»L'incoronazione di Poppea«) beim Festival von Aix-en-Provence, in der Titelrolle in Kaija Saariahos »Adriana Mater« beim San Francisco Symphony, als Penelope (Monteverdis »Il ritorno d'Ulisse in patria«) am Teatro Real in Madrid sowie in der Titelrolle in »Carmen« an der Arizona Opera auf der Bühne. Außerdem sang sie die Titelpartie in Hesses »Marc Antonio e Cleopatra« und Mallika in »Lakmé« an der Opéra de Monte-Carlo. In der Spielzeit 2022/23 wurde sie zum Artistic Partner des Orquesta Sinfonica del Principado de Asturias in Oviedo ernannt. Zudem arbeitete sie bereits mit großen Orchestern wie dem London Symphony Orchestra (Strawinskys »Pulcinella« und Viviers »Wo bist du Licht«), Orchestre de Paris (»La Damaíselle élue«), die Tschechische Philharmonie (Mahlers 3. Symphonie), dem Netherlands Radio Philharmonic Orchestra (Bruckners »Te Deum«). Dirigenten, mit denen sie bereits arbeitete, sind u. a. Esa-Pekka Salonen, Semyon Bychkov, Vasily Petrenko, Barbara Hannigan, Mark Elder und Kirill Petrenko. Im Bereich der Kammermusik stand sie mehrmals mit Julius Drake und Kunal Lahiry auf der Bühne. Zu ihren jüngsten Highlights zählt ihre Darbietung der Titelrolle in Purcells »Dido and Aeneas« mit La Nuova Musica für Pentatone, die 2023 erschien.



ROGER MURARO

KLAVIER

Der Pianist Roger Muraro wurde 1959 als Sohn venezianischer Eltern in Lyon geboren und lernte zunächst Saxophon in seiner Heimatstadt, bevor er sich selbst das Klavierspiel beibrachte. Am Conservatoire de Paris studierte er in der Klasse von Yvonne Loriod und lernte Olivier Messiaen kennen, dessen Œuvre ihn seitdem begleitet, u. a. durch seine Aufführungen von »Vingt Regards sur l'Enfant Jésus« und des gesamten »Catalogue d'oiseaux«. Seine Ausbildung setzte er bei Éliane Richepin fort, erhielt Preise beim Tschaikowsky-Wettbewerb in Moskau sowie dem Liszt-Wettbewerb in Parma. Er widmet sich u. a. den Werken von Mussorgsky, Ravel, Albeniz, Rachmaninow, Debussy, Beethoven, Chopin, Liszt sowie Schumann. Gastengagements führen Roger Muraro in die Konzertsäle der Welt und bringen ihn mit renommierten Dirigent:innen und Ensembles zusammen. Auf CD veröffentlicht wurden von ihm u. a. die Gesamteinspielung der Solo-Klavierwerke von Messiaen, die Sammlung »Regards sur le XXe siècle« mit Werken von Komponist:innen des 20. Jahrhunderts sowie die »Symphonie fantastique« von Berlioz in der Transkription für Klavier von Liszt.

2017 hat er in Tokio ein Stück für Klavier von Olivier Messiaen (»Fauvettes de l'Hérault – concert des garrigues«) aus den Skizzen uraufgeführt, die er in dessen Archiven gefunden hat. Jüngst hat er das Klavierkonzert »Step Right Up« des portugiesischen Komponisten Vasco Mendonça mit dem Orchester der Gulbenkian Foundation unter der Leitung von Benjamin Shwartz als Weltpremiere aufgenommen.



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 Bühnenwerke 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 war die Staatskapelle Berlin im Zuge einer Gastspielreise in vier 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

FLUXFM



MODUS OPERANDI DER PODCAST DER STAATS OPER UNTER DEN LINDEN

Zusammen mit dem Berliner Radiosender FluxFM nehmen wir Sie im neuen Podcast »Modus Operandi« mit hinter die Kulissen der Staatsoper Unter den Linden, vermitteln Einblicke in unsere tägliche Arbeit und stellen die Menschen vor, ohne die ein Opernabend undenkbar wäre.

Jeden Monat in einer neuen Folge auf FluxFM und überall da, wo es Podcasts gibt.



BESETZUNG

- 1. VIOLINE** Wolfram Brandl, Heather Cottrell, Petra Schwieger, Ulrike Eschenburg, Juliane Winkler, David Delgado, Hani Song, Alexey Stychkin*
- 2. VIOLINE** Krzysztof Specjal, Mathis Fischer, Beate Schubert, Milan Ritsch, Laura Volkwein, Nora Hapca, Asaf Levy, Philipp Schell
- BRATSCHEN** Volker Sprenger, Holger Espig, Helene Wilke, Bella Chich, Matthias Wilke**
- VIOLONCELLO** Sennu Laine, Alexander Kovalev, Johanna Helm, Joan Bachs
- KONTRABASS** Christoph Anacker, Martin Ulrich, Jakub Zon*
- HARFE** Stephen Fitzpatrick
- FLÖTE** Claudia Stein, Simone Bodoky-van der Velde
- OBOE** Fabian Schäfer, Florian Hanspach
- KLARINETTE** Matthias Glander, Hartmut Schuldt, Sylvia Schmückle-Wagner, Ramona Katzenberger, Thomas Byka**
- FAGOTT** Holger Straube, Sabine Müller
- HORN** Hanno Westphal, Frank Demmler
- TROMPETE** Christian Batzdorf, Felix Wilde
- POSAUNE** Diogo Mendes
- SCHLAGZEUG** Dominic Oelze, Martin Barth, Matthias Petsch, Joseph Protze*, Matthias Dölling**, Sebastian Trimolt**
- CIMBALOM** Olga Mishula**
- MANDOLINE** Ingo Kroll**
- BANJO** Leon Albert**

* Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin

** Gast

IMPRESSUM

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Rebecca Graitl / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden

Der Einführungstext von Rebecca Graitl ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft.

FOTOS Frank Bloedhorn (Finnegan Downie Dear),

Andrej Grilc (Sarah Aristidou), Victoria Cadisch (Fleur Barron),

Jean-Baptiste Millot (Roger Muraro), Peter Adamik (Staatskapelle Berlin)

LAYOUT Dieter Thomas nach Herburg Weiland, München



WILHELM The
Found
ation.
Musik für eine bessere Zukunft

**FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOOPER
UNTER
DEN LINDEN**

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**