

STAATSKAPELLE BERLIN 1570

GEBURTSTAGS- KONZERT 275 JAHRE STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

Felix Mendelssohn Bartholdy SCHERZO AUS
 »EIN SOMMERNACHTSTRAUM« OP. 61
Pierre Boulez NOTATIONS I-IV UND VII
Richard Strauss EIN HELDENLEBEN OP. 40

DIRIGENT Daniel Barenboim

STAATSKAPELLE BERLIN

Do 7. Dezember 2017 19.30
STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

Im Rahmen des Konzertes feiert der Verein der Freunde und Förderer
der Staatsoper Unter den Linden sein 25-jähriges Jubiläum.

PROGRAMM

Prof. Jürgen Flimm, Intendant **BEGRÜSSUNG**

Michael Müller,
Regierender Bürgermeister von Berlin **BERLIN GRATULIERT**

Prof. Dr. Norbert Lammert **HERZLICHE GLÜCKWÜNSCHE**

Felix Mendelssohn Bartholdy **SCHERZO AUS DER MUSIK
(1809–1847) ZU SHAKESPEARES
»EIN SOMMERNACHTSTRAUM« OP. 61
Allegro vivace**

Pierre Boulez (1925–2016) **NOTATIONS I–IV UND VII
FÜR ORCHESTER
I. Fantasque – Modéré
III. Très modéré
IV. Rhythmique
VII. Hiératique
II. Très vif**

PAUSE

Richard Strauss (1864–1949) **EIN HELDENLEBEN
Tondichtung für großes Orchester op. 40
SOLO-VIOLINE Jiyeon Lee**

Do 7. Dezember 2017 19.30 STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

Konzerteinführung 45 Minuten vor Beginn

**Das neue Konzertzimmer wurde mit freundlicher Unterstützung
der International Music and Art Foundation ermöglicht.**

**Das Konzert wird vom rbb Kulturradio aufgezeichnet
und am 23. Dezember 2017 um 20.04 Uhr gesendet
sowie auf www.staatsoper-berlin.de live gestreamt.**



VON 1742 BIS HEUTE

275 JAHRE STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

5

Das Jahr 1742 neigte sich dem Ende zu. Musikalisch hatte es Einiges an Denkwürdigem gebracht: Georg Friedrich Händels »Messiah« erlebte seine triumphale Uraufführung im irischen Dublin, während es auf dem Rittergut Kleinzschocher bei Leipzig erstmals Johann Sebastian Bachs »Bauernkantate« zu hören gab, zudem beförderte er seine »Goldberg-Variationen« zum Druck. Womöglich reiste Bach in jenem Jahr auch nach Dresden, um Vorstellungen von Johann Adolph Hasses neuen Opern »Lucio Papirio« und »Didone abbandonata« zu besuchen. An der Pariser Académie Royale de Musique wurde eine erfolgreiche Wiederaufnahme von Jean-Baptiste Rameaus Tragédie lyrique »Hippolythe et Aricie« initiiert, während in Turin, Bologna und Venedig drei Werke des nachmaligen Opernreformers Niccolò Jommelli auf die Bühne kamen. In der Lagunenstadt gelangte 1742 eine Abschrift von 61 Cembalo-Sonaten aus der Feder Domenico Scarlattis an das Licht der Öffentlichkeit, während in Berlin die sechs sogenannten »Preußischen Sonaten« des Hofcembalisten Carl Philipp Emanuel Bach gedruckt wurden. Gewidmet waren sie seinem Dienstherrn, dem damals 30-jährigen König Friedrich II., den man später den »Großen« nennen sollte.

Zwei Jahre schon, seit er im Frühsommer 1740 den preußischen Thron bestiegen hatte, wurde Unter den Linden geplant und gebaut. Auf Befehl Friedrichs errichtete eine Menge von Arbeitern, angeleitet vom königlichen Bauherrn Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff ein »großes

und ansehnliches« Opernhaus, das nach dem Willen des Monarchen so schnell wie nur irgend möglich eröffnet werden sollte. Ursprünglich war dafür der Dezember 1741 anvisiert worden – der allgemein offenbare unfertige Zustand verhinderte dies jedoch. Nach einer Frist von zwölf Monaten, am Ende des besagten Jahres 1742 wurde in der Hofoper Unter den Linden aber zum ersten Mal gesungen, gespielt und musiziert, wenn auch unter keineswegs optimalen Bedingungen. Im Grunde war es noch eine Baustelle, auf die sich der König samt seinem Hofstaat und seiner Gäste eingefunden hatten: Vieles war über den Rohbau noch nicht hinaus gediehen, vielerorts standen noch Gerüste, einfache Holzbänke dienten als Sitzgelegenheit, das Deckengemälde und weiterer Zierrat waren noch nicht fertig gestellt – all das sollte erst nach und nach vollendet werden. Ein kalter, ungemütlicher Dezemberabend sah dann »bei heftigem Schneegestöber« die Eröffnung des Hauses mit »Cesare e Cleopatra«, der Festoper von Hofkapellmeister Carl Heinrich Graun, einem der Favoritkomponisten des Königs, der mit italienischen Sängern und mit den Musikern der Hofkapelle das neue Werk einstudiert hatte.

Dieser 7. Dezember 1742, obwohl sich von den zeitgenössischen Beobachtern kaum jemand über diesen Tag und seine Ereignisse geäußert hat, zählt gewiss zu den wichtigen Daten in der Berliner Geschichte. Der energisch vorangetriebene Bau des Opernhauses war der Beginn eines ambitionierten Vorhabens: Im Bereich der ehemaligen Wallanlagen, die das mittelalterliche Berlin umgürtet hatten, sollte ein neuer Ort der Herrschaftsrepräsentation des jungen Monarchen entstehen. Bereits während seiner Kronprinzenzeit hatte sich Friedrich mit derartigen Plänen getragen, gemeinsam mit seinem Architekten Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff. Demonstrativ sollte mit dem »Forum Friderizianum«, das bewusst mehrere hundert Meter in westlicher Richtung vom alten Stadtschloss entfernt

war, im Zuge der ohnehin vorgesehenen Stadterweiterung ein modernes Zentrum der Hohenzollernresidenz entstehen. Die Adresse Unter den Linden, damals noch ein einfacher Reitweg und kein prachtvoller Boulevard, gewann mit dem Opernhaus, dem ersten von Friedrichs zahlreichen Bauprojekten in Berlin und Potsdam, eine Attraktion und Ausstrahlungskraft, die in Preußen wie in den europäischen Staaten, mit denen der tatkräftige Monarch politisch wie kulturell zu konkurrieren suchte, als Zeichen kommender Größe verstanden werden sollten.

»Groß und ansehnlich« ist dieses Opernhaus dann in der Tat auch geworden. Orientiert an italienischen Vorbildern – u. a. an der von Andrea Palladio entworfenen Villa Capra nahe Vicenza – gelang Knobelsdorff ein vorbildhafter Bau von seltener Schönheit, ausgewogenen Proportionen und harmonischer Eleganz. Ein wahrer »Musentempel« sollte es nach den Wünschen des Königs werden, den Künsten geweiht, die seither hier eine Heimstatt gefunden haben.

275 Jahre sind der Bau und Einweihung jetzt her, allein das ist Anlass zum Feiern. Umso mehr, wenn mit diesem besonderen Geburtstag ein Wiedereinzug verbunden ist, nach sieben Jahren im Charlottenburger Schiller Theater. Nun aber ist Staatsoper wieder zu Hause, im Herzen Berlins, dort, wo die Kollegen der Belegschaft von heute einst ihre Arbeit aufgenommen haben. Seit 275 Jahren wird hier auf höchstem künstlerischem Niveau Oper gespielt, mit so manchen erzwungenen Unterbrechungen, durch Kriege, Brandkatastrophen oder Sanierungsphasen. Und zumindest für das nächste Jahrhundert ist das Gebäude wieder ertüchtigt worden – auf dass Unter den Linden die Musik und das Theater wieder heimisch werden und ihr Publikum finden.

Glückwunsch zum 275. Geburtstag, du altes/neues Haus!



DREI KOMPONISTEN, DREI DIRIGENTEN MENDELSSOHN, BOULEZ UND STRAUSS

TEXT VON Detlef Giese

Auf stolze 275 Jahre kann die Staatsoper Unter den Linden nunmehr zurückblicken. Wechselvoll war ihre Geschichte, zumindest aber eine Konstante zog sich durch die Zeiten – die Tatsache, dass hier musikalische Leiter von hohem, gar höchstem Rang gewirkt haben, von Hofkapellmeister Carl Heinrich Graun bis zu Generalmusikdirektor Daniel Barenboim, vom mittleren 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Ein wahres »Who is Who« großer Dirigenten im Dienste der Berliner Hof- und Staatsoper ist über diese 275 Jahre zusammengekommen. Drei von ihnen sind im heutigen Festkonzert vertreten – es eint sie, dass sie nicht nur bedeutsame, zukunftsweisende Orchesterleiter waren, sondern zugleich auch zentrale Komponisten ihrer Epoche: Felix Mendelssohn Bartholdy in der Ära der Hochromantik, Richard Strauss in jener zwischen Spätromantik und Moderne, Pierre Boulez in den Jahrzehnten nach 1945. Komponierend haben sie ihrer jeweiligen Gegenwart eine vorbildhafte musikalische Identität gegeben, dirigierend haben sie neue Maßstäbe gesetzt, im Sinne eines gesteigerten künstlerischen Qualitätsdenkens und im Bewusstsein, die Kraft und Würde der Musik zu stärken.

Mendelssohn, Strauss und Boulez haben, auf je individuelle Art und Weise, ihre Spuren an der Staatsoper und bei der Staatskapelle hinterlassen. Schon in jungen Jahren hat der ob seiner überragenden musikalischen Begabung »Mozart des 19. Jahrhunderts« genannte Mendelssohn spektakuläre Projekte mit den Musikerinnen und Musikern der damaligen Königlich Preußischen Hofkapelle verwirklicht, u. a. die legendäre Wiederaufführung der Bachschen »Matthäuspassion« 1829 oder die Uraufführung der eigenen »Reformationssinfonie« 1832, in den 1840er Jahren dann die Premieren seiner hochoriginellen Schauspielmusiken, u. a. auch derjenigen zu Shakespeares »Ein Sommernachtstraum«. Richard Strauss wiederum amtierte über einen Zeitraum von rund zwei Jahrzehnten als Kapellmeister und Generalmusikdirektor im Haus Unter den Linden, der so häufig wie kaum ein Anderer in der Oper wie im Konzert präsent war. Rund 1.200 Aufführungen hat er dirigiert, häufig mit eigenen Werken – das allein sichert ihm in den Annalen der Lindenoper einen prominenten Platz. Pierre Boulez schließlich, der zwischen 1993 und 2011 diverse Male die Staatskapelle Berlin geleitet hat und 2005 zum Ehrendirigenten des Orchester ernannt wurde, eröffnete den Musikern neue Zugänge zu Mahler und Schönberg, vor allem aber zu seinen eigenen, zuvor hier eher wenig gespielten Kompositionen, die durchaus mit dem Begriff »komplex« zu beschreiben sind. Gemeinsam mit Daniel Barenboim, der seit mehr als 25 Jahren an der Spitze der Staatskapelle steht, ist es Boulez gelungen, das unmittelbar Zeitgenössische, mit seinen besonderen auführungstechnischen Herausforderungen und ungewohnten Klangwelten, wie selbstverständlich an der Staatsoper und bei der Staatskapelle zu verankern. Tradition und Innovation – diese beiden Pole produktiv miteinander zu vereinen, zwischen ihnen beständig hin- und herzuwandern, stellt sich als eine Aufgabe, die so leicht formuliert und doch

so schwer einzulösen ist. Mendelssohn, Strauss und Boulez haben, jeweils unter den Bedingungen, Chancen und Möglichkeiten ihrer Zeit und ihrer Biographie, dafür wirkungsmächtige Beispiele gegeben.

*

Im November 1843 zog der 34-jährige FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, als Komponist und Orchesterleiter eine europäische Berühmtheit, »mit Sack und Pack und mit Frau und Kindern« von Leipzig nach Berlin. Vom Preußenkönig Friedrich Wilhelm IV., dem seit 1840 regierenden »Romantiker auf dem Thron«, hatte er einen ehrenvollen Ruf erhalten: Ausgestattet mit dem Titel eines »Generalmusikdirektors« sollte er fortan an der Spree seine bekannt segensreiche musikalische Tätigkeit entfalten. Es war jedoch nicht die Hofoper, an die er verpflichtet wurde, auch nicht die Arbeit mit der Hofkapelle, die im Zentrum stand, sondern die Dom- und Kirchenmusik. Der kunstsinnige preußische Monarch hatte Mendelssohn ausdrücklich die »Oberaufsicht« über die sakrale Musik zugedacht, wengleich sich der viel gefragte, weltgewandte und in verschiedensten Genres erfahrene Komponist auch kaum künstlich einengen ließ. Ein Betätigungsfeld sollten dabei die Schauspielmusiken sein, für die er ein bemerkenswertes Interesse zeigte.

Bereits 1841 hatte Mendelssohn eine inoffizielle Stellung als »Hauskomponist« Friedrich Wilhelms IV. akzeptiert. Im Herbst jenes Jahres war mit der Bühnenmusik zu Sophokles' »Antigone«, die unter Anwesenheit des Königs im Potsdamer Neuen Palais ihre Premiere erlebte, ein erster Werk dieser Art entstanden. Ziemlich genau zwei Jahre später kam mit der Musik zu Shakespeares »Ein Sommernachtstraum« Mendelssohns wohl bekannteste Komposition auf diesem Feld zur Uraufführung. Angeregt

war sie durch den Erfolg der »Antigone«, der einen entsprechenden Auftrag des Königs zur Folge hatte. Zukünftig wollte er im Neuen Palais mehr Darbietungen von Schauspielen mit größeren Musikanteilen sehen, und Mendelssohn schien ihm für diese Vorhaben der geeignete Mann zu sein.

Als Mendelssohn 1843 in Berlin, in seinem Elternhaus in der Leipziger Straße, Quartier nahm, hatte er gleich zwei Arbeitspartituren bei sich: diejenige zum »Sommernachtstraum« und eine weitere zu Racines »Athalia«. Während die Musik zu dem französischen Drama jedoch erst 1845 vollendet wurde, nahmen die Stücke zum Werk des ingeniosen englischen Theaterdichters rasch Gestalt an. Bedingt war das vor allem durch eine »Vorarbeit«, die Mendelssohn bereits im Alter von 18 Jahren 1827 geleistet hatte, als er eine Overtüre zu Shakespeares »Sommernachtstraum« komponiert hatte, die durch ihre magischen Akkordfolgen, ihre fein austarierten Instrumentalfarben, insbesondere aber durch ihre elfenhafte Eleganz gleichsam zu einem »Markenzeichen« von Mendelssohns Stil geworden war. Ein hochromantischer Geist schien aus dieser Musik zu sprechen, die sofort auf enorme Resonanz stieß.

An diese Overtüre, die der junge Mendelssohn vollkommen losgelöst von der phantasievollen, von vielen Verfechtern der Romantik präferierten Komödie entworfen und ausgeführt hatte, ließ sich nun trefflich anknüpfen. Insgesamt zehn Sätze komponierte er hinzu: Zwischenaktmusiken, Elfenchöre sowie diverse »Stimmungsbilder«, die entweder die Atmosphäre der verschiedenen Situationen vergegenwärtigen oder Teil der Handlung selbst sind, wie beispielsweise der berühmte Hochzeitsmarsch. Das Scherzo, an zweiter Stelle der musikalischen Stückfolge stehend, führt in das Geschehen des zweiten Aktes hinein, in dem zum ersten Mal die Figur des Puck auftritt, der bekanntlich im Folgenden noch für mancherlei Verwirrungen und Verwicklungen sorgen wird. Wie die 16 Jahre zuvor kom-

**Felix Mendelssohn Bartholdy SCHERZO
AUS »EIN SOMMERNACHTSTRAUM« OP. 61**

**ENTSTEHUNG Sommer 1843
URAUFFÜHRUNG 14. Oktober 1843 im Neues Palais Potsdam,
Königlich Preußische Hofkapelle,
Dirigent: Felix Mendelssohn Bartholdy**

**BESETZUNG 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten in B,
2 Fagotte, 2 Hörner in D, 2 Trompeten in D, Pauken, Streicher**

ponierte Overtüre, die zu Recht als jugendlicher »Geniestreich« angesehen wird, ist auch das Scherzo ein »typischer Mendelssohn« – beweglich und charmant, voller klanglicher Transparenz und funkelndem Esprit.

Der Zuspruch und Erfolg, der ihm mit der Musik zum »Sommernachtstraum« in den Residenten Berlin und Potsdam zuteil wurde, sollte indes nicht von Dauer sein. Ende März 1844 dirigierte er sein letztes Konzert mit der Königlich Preußischen Hofkapelle, nicht von ungefähr stand Beethovens 9. Sinfonie auf dem Programm – ein zentrales Vorbild für Mendelssohn, der klassisches Formdenken mit romantischem Ausdrucksstreben organisch zu verbinden wusste.

»

14
NICHTS IST IHM
DOCH SO EIGEN UND
ANGEHÖRIG,
WIE DIESES REICH,
UND ALLEN CHARACTEREN
IST ER GEFOLGT,
DIE SHAKESPEARE IN SEINER
UNERSCHÖPFLICHKEIT
HERVORGEBRACHT.
VON DEM PRACHTVOLLEN
HOCHZEITSMARSCH,
BIS ZU DER KLÄGLICHEN
MUSIK BEI THISBES TODE,
DIE WUNDERSCHÖNEN
ELFENGESÄNGE, TÄNZE
UND ZWISCHENACTE,
ALLES, MENSCHEN,
GEISTER WIE RÜPEL,
HAT ER VOLLKOMMEN
AUF GLEICHE LINIE
WIE SHAKESPEARE
NACH ERSCHAFFEN.

ES IST
DAS INTERESSANTESTE,
WAS MAN HÖREN KANN.

«

15

Fanny Hensel-Mendelssohn
über die Musik zu Shakespeares »Sommernachtstraum« ihres Bruders Felix

Über eine Spanne von mehreren Jahrzehnten begleiteten sie ihn, sie umgriffen nahezu seine gesamte Biographie: Die »Notations« von PIERRE BOULEZ dokumentieren sowohl die Anfänge seiner kompositorischen Tätigkeit als auch verschiedene weitere Phasen seiner künstlerischen Entwicklung – auf diese Weise sind sie gleichermaßen Bestandteil seines Früh- wie seines Spätwerks. Verschiedene Gestalten haben sie dabei gewonnen: Ursprünglich handelt es sich bei den »Notations« um knapp gefasste, aphoristisch anmutende Klavierstücke, später dann um differenziert ausgearbeitete Partituren für großes Orchester. Dass sie trotz ihres so unterschiedlichen Klangbildes den Titel miteinander teilen, ist gleichwohl nur konsequent: Immerhin bilden die frühen Klavierstücke, die Boulez als Zwanzigjähriger schrieb, die Fundamente für die Jahrzehnte darauf entstandenen Orchestersätze.

Dieser Prozess der Verwandlung ist keineswegs einfach zu durchschauen. Mit traditionellen Bearbeitungstechniken haben die von Boulez zur Anwendung gebrachten kompositorischen Verfahren ohnehin kaum etwas zu tun: Von bloßen Instrumentierungen der Klaviervorlagen sind die Orchesterfassungen der »Notations« ebenso weit entfernt wie von schlichten Erweiterungen, die mithilfe von Einschüben in die bereits bestehende musikalische Substanz realisiert werden. Die Methode, der sich Boulez bedient, wäre am ehesten mit den Begriffen »Anlagerung« oder »Wucherung« zu beschreiben, da das Ausgangsmaterial zwar präsent bleibt, z. T. aber bis zur Unkenntlichkeit von neuen Strukturen und Klängen überlagert wird. Beinahe scheint es so, als wolle Boulez mit sich selbst in einen Dialog treten – die eigene Vergangenheit als Künstler wird heraufbeschworen und im Licht neuer ästhetischer und kompositionstechnischer Erfahrungen reflektiert.

Die Ursprünge der »Notations« führen in das Jahr 1945 zurück. Unter diesem Titel fasste der junge Bou-

Pierre Boulez NOTATIONS I–IV UND VII

ENTSTEHUNG basierend auf den »Douze Notations«
für Klavier von 1945

Umwandlung in Orchesterstücke dann sukzessive
ab den späten 1970er Jahren

URAUFFÜHRUNG DER »NOTATIONS I BIS IV«
18. Juni 1980 in Paris, Orchestre de Paris,
Dirigent: Daniel Barenboim

URAUFFÜHRUNG DER »NOTATION VII«
14. Januar 1999 in Chicago, Chicago Symphony Orchestra,
Dirigent: Daniel Barenboim

BESETZUNG 4 Flöten, 3 Oboen, Englischhorn, 5 Klarinetten,
Bassklarinette, 4 Fagotte, 6 Hörner, 4 Trompeten, 4 Posaunen,
Basstuba, Pauken, sehr groß besetztes Schlagwerk (8 Spieler),
3 Harfen, Streicher, Klavier, Celesta

lez zwölf kurze, insgesamt kaum zehn Minuten dauernden Klavierstücke zusammen, die mit äußerster Konzentration ausgestaltet sind. Jedes dieser Stücke umfasst lediglich zwölf Takte und widmet sich in äußerst verdichteter Form einer konkreten kompositorischen Idee, etwa bestimmten Intervall- bzw. Akkordfolgen oder prägnanten rhythmischen Verläufen. Diese Klaviersätze stehen im Blick auf ihre Machart und ihren Ausdrucksgehalt der Musik einiger Komponisten, die zu Boulez' erklärten Vorbildern zählen – vor allem von Claude Debussy und Olivier Messiaen – spürbar nahe, lassen aber auch gewisse Parallelen zu den Wer-

»

**DAS TECHNISCHE
UND DAS ÄSTHETISCHE
ANLIEGEN SIND
WIE ZWEI SPIEGEL.
DIE ERFINDUNG BEWEGT
SICH VON EINEM ZUM
ANDEREN WIE EIN BILD,
DAS STÄNDIG ZWISCHEN
ZWEI PARALLELEN
SPIEGELN HIN- UND
HERGEWORFEN WIRD.**

«

Pierre Boulez

ken Anton Weberns, einem weiteren entscheidenden Impulsgeber für den Werdegang des jungen französischen Künstlers, erkennen. Durch seinen Lehrer René Leibowitz war Boulez in Paris mit den gestalterischen Grundsätzen und der Musik der Wiener Schule vertraut gemacht worden und hatte sie als anknüpfungsfähig für sein eigenes Schaffen empfunden. Mehr noch: Aus der Perspektive des damals am Beginn seiner Laufbahn als Komponist stehenden Boulez eröffneten die Werke Weberns einen der wenigen gangbaren Wege für ein wahrhaft avanciertes Komponieren.

Somit erstaunt es nicht, dass sich in den »Notations« mehr oder minder direkt Spuren der Zwölftontechnik finden lassen, wie sie von Webern besonders konsequent gehandhabt wurde. Die Klavierstücke zeigen jedoch, dass Boulez derartige konstruktive Verfahrensweisen keinesfalls mit akademischer Strenge ins Werk setzte, sondern darauf bedacht schien, statt orthodoxem Purismus stets Momente von Freiheit mit einzukalkulieren. Jenes stringente Denken in Strukturen, das abstrakte Gedanken mit elementarer musikalischer Expression und eindrucksvoller gestischer Präsenz zu verbinden versteht (und das auch seine folgenden Kompositionen auszeichnen sollte) ist in diesen frühen Miniaturen bereits voll entfaltet, verbunden jedoch mit der Wirkungskraft ungebundener Phantasie.

Die Betitelung dieser zwölf Sätze mit »Notations« erscheint in diesem Zusammenhang als unmittelbar stimmig. In deutlicher Entsprechung zu den Protagonisten der Wiener Schule, Schönberg, Berg und Webern, die ihre Kompositionen des Öfteren lapidar mit »Stücke« überschrieben, vermied auch Boulez jegliche Gattungs- oder gar Charakterbezeichnung: Allein der Akt des Notierens und sein Ergebnis im fixierten Notentext erschien von Interesse, allein die kompositorische Arbeit im engsten Sinne war gefragt, weshalb eine größtmögliche Unbestimmtheit bei der Titelgebung auch unverzichtbar wurde.

Die Manuskripte der »Douze Notations« galten längere Zeit als verschollen. Offiziell hatte sie Boulez – wie nicht wenige andere Kompositionen auch – aus der Öffentlichkeit und aus seinem Werkverzeichnis zurückgezogen, da er sich mit ihnen nicht länger identifizieren konnte. Erst 1978 wurden, eher zufällig als von langer Hand geplant, die wieder aufgefundenen Klavierstücke am französischen Rundfunk aufgeführt. Ende der 1970er Jahre begann auch Boulez selbst, sich diesen nahezu vergessenen Werken zuzuwenden: Zur Überraschung vieler Künstlerkollegen und Beobachter der Neuen Musik begann er damit, sie sukzessive zu Orchesterstücken umzugestalten. Die ersten vier Partituren waren bereits 1980 fertiggestellt worden, 1997 folgte mit »Notation VII« das bislang umfangreichste Stück. Der gesamte zwölfteilige Zyklus, den Boulez bei Beginn seiner Transformationsarbeit vor mehr als drei Jahrzehnten im Blick hatte, kam indes nicht zustande und blieb unvollendet.

Was Boulez in Gestalt seiner »Notations« für großes Orchester vorlegte, resultiert mitnichten aus traditionellen Praktiken des Transkribierens. Während es bei Umformungen von Klavier- in Orchestermusik allgemein üblich war, eine Instrumentierung des komponierten Tonsatzes vorzunehmen, entschied sich Boulez für ein grundlegend anderes Vorgehen: Die zumeist nur wenige Zeilen – und eine vergleichsweise geringe Anzahl von Noten – umfassenden Originalstücke fungierten gleichsam als Steinbruch für einzelne Bausteine und Strukturen, die in den Orchesterfassungen in weiterentwickelter Form Platz finden. Zwar blieben die wesenhaften Züge, mithin das »Eigentliche« des Klaviersatzes gewahrt – immerhin lassen sich sämtliche dort vorkommenden Töne auch in den Orchesterstimmen finden –, die ursprünglichen Konturen wurden aber mitunter so radikal abgeändert, dass sie kaum mehr als solche zu erkennen sind. Bildhaft kann hierbei von einem bewusst

initiierten »Weiterwuchern« des musikalischen Materials sowie von einem in Gang gesetzten, mehr oder minder planvollen Wachstum der zugrunde liegenden Strukturen gesprochen werden, da alle zusätzlich eingebrachten Töne aus der originalen Gestalt der Stücke abgeleitet sind – das Bild einer Pflanze, die aus dem Samenkorn heraus zu einem voll ausgebildeten Organismus erwächst, ist hier treffend genug. Die Versionen für Orchester stellen auf diese Weise ins Großflächige transportierte »Verwandlungen« der bei aller Knappheit sehr substanzreichen Klaviersätze dar.

Dem Hörer vermitteln sich in dieser orchestralen Ausgestaltung ungemein vielfältige Eindrücke. Obgleich Boulez' Kompositionen auf hochkomplexen Konstruktionsprinzipien basieren, deren Erhellung nicht unerhebliche analytische Anstrengungen erforderlich machen, so sind die »Notations« doch weit davon entfernt, eine Musik zu sein, die sich als blutleeres Spiel mit abstrakten musikalischen Elementen darstellt. Der enorme Variantenreichtum der rhythmischen Figuren, das gelegentliche Aufscheinen von Melodiefragmenten sowie imitatorische Passagen und markante Clusterbildungen lassen auf engstem Raum – die einzelnen Sätze besitzen eine Spieldauer von jeweils nur wenigen Minuten – ein dicht gefügtes Klanggewebe entstehen, das zweifellos von hohem ästhetischem Reiz ist.

Wohl am eindrucksvollsten aber dürften die expressiven Klangfarbenschattierungen sein, die durch den Einsatz eines zahlenmäßig gigantischen und besetzungstechnisch äußerst reichhaltigen Orchesterapparates hervorgerufen werden. Boulez hat in seinen großformatigen Partituren mittels zahlreicher Aufführungsanweisungen seine klanglichen Vorstellungen genau dokumentiert. Insbesondere der Streicherapparat ist stark aufgefächert: Da bisweilen an jedem der bis zu neun Pulten eine andere Stimme ausgeführt wird, ergeben sich weitgespannte, nahezu den gesamten Tonraum ausfüllende Klangflächen.

Teilweise pulsieren sie in sich und vermitteln dadurch bei aller innewohnenden Dynamik den Eindruck des Statischen. Mehrfach geteilte Holz- und Blechbläser, zudem ein Schlagwerk, das durch seine Vielzahl an Instrumenten bis zu acht Spieler benötigt, sorgen auch auf den anderen Klangebenen für ausgesprochen differenzierte Farbgebungen, die als eigenständige Ausdruckswerte Bestand haben. Auf diese Art und Weise hat Boulez auch jeder seiner »Notations« eine individuelle klangliche Gestalt gegeben, unterstützt durch Satzbezeichnungen, die – zumindest tendenziell – den Bewegungsgrad und die »Stimmung« des betreffenden Stückes angeben.

Die Aufführungsgeschichte der »Notations« ist zu einem wesentlichen Teil durch die produktive künstlerische Partnerschaft von Pierre Boulez und Daniel Barenboim beflügelt worden. Barenboim, der sich für das kompositorische Œuvre Boulez' seit Jahrzehnten besonders intensiv einsetzt, studierte 1980 mit dem von ihm zu dieser Zeit als Chefdirigent geleiteten Orchestre de Paris die bis zu diesem Zeitpunkt gefertigten »Notations I–IV« ein und präsentierte diese auch erstmals öffentlich. Durchaus nicht selbstverständlich war, dass diese aufführungstechnisch höchst anspruchsvollen Stücke daraufhin nicht aus den Konzertprogrammen verschwanden, sondern wiederholt auf die Spielpläne der großen, leistungsfähigen Orchester in Europa wie in Nordamerika gesetzt wurden. Damit war ein Anfang gemacht worden, sie fest im Repertoire zu verankern – gleichsam als gegensteuernde Kraft zu dem oft nur kurzlebigen Erscheinen zeitgenössischer Musik –, so auch ab den 1990er Jahren in den großen Sinfoniekonzerten der Staatskapelle Berlin.

Richard Strauss **EIN HELDENLEBEN OP. 40**

ENTSTEHUNG Ende 1896 bis Ende 1898

URAUFFÜHRUNG 3. März 1899 in Frankfurt am Main,
Museumsorchester Frankfurt, Dirigent: Richard Strauss

BESETZUNG Kleine Flöte, 3 Flöten, 3 Oboen,
Englischhorn (auch 4. Oboe), 3 Klarinetten, Bassklarinetten,
3 Fagotte, Kontrafagott, 8 Hörner, 5 Trompeten, 3 Posaunen,
Tenortuba, Basstuba, Schlagwerk (Pauken, große Trommel,
Becken, kleine Militärtrommel, große Rührtrommel, Tamtam,
Triangel), 2 Harfen, Streicher

Um die Mitte der 1890er Jahre war **RICHARD STRAUSS** endgültig zu einem der führenden deutschen Komponisten aufgestiegen. Zwar hatte er seine vormals durchaus offensiv in Szene gesetzte Bürgerschreck-Attitüde inzwischen weitgehend abgelegt, als ein »Moderner« galt er indes immer noch. An der Spitze der kompositorischen Entwicklung zu stehen, mithin die ästhetische Avantgarde zu verkörpern, um sich mit kühnem Schwung übertradierte Normen hinwegzusetzen, galt für den Mittdreißiger Strauss geradezu als selbstverständlich.

Vor allem als Komponist von effektvollen »Ton-dichtungen« wirkte Strauss richtungweisend. Sein Renommee gründete dabei auf Werken wie »Don Juan«, »Tod und Verklärung« (die bereits gegen Ende der 1880er Jahren komponiert worden waren) sowie »Till Eulenspiegel« und »Also sprach Zarathustra« aus jüngerer Zeit. Nicht allein,

dass sie mit ihrer Klangwucht, mit ihrer schier überwältigenden expressiven Kraft und ihrem vorwärtsdrängenden Elan für nachhaltigen Eindruck sorgten, auch die in ihnen verhandelten Themen fanden große Aufmerksamkeit.

Zunächst war für Strauss entscheidend, dass er eine Grundidee entwickelte, die sich als tragfähig für ein Orchesterwerk von größeren Dimensionen erwies. Weder wollte er sich zu sehr in ein Korsett einer allzu detaillierten Programmatik einschnüren lassen noch seine Kompositionen gänzlich ohne verbale Hinweise belassen. Allein die Tatsache, dass einmal gewählte Titel beibehalten wurden, die Musik damit an ein konkretes Sujet gebunden blieb, spricht dafür, dass es ihm daran gelegen war, außermusikalische »Programme« ernst zu nehmen und sie substantiell in das Werk einfließen zu lassen.

Als Strauss sich Ende 1896 dazu entschloss, nach der erfolgreichen Uraufführung des kompositorisch wie inhaltlich ausgesprochen ambitionierten »Zarathustra« eine neue Tondichtung in Angriff zu nehmen, schwebte ihm ein Werk vor, das die dort thematisierten Motive aus anderer Perspektive erneut beleuchten sollte. Stand dort das kraftvoll-trotzige Aufbegehren gegen traditionelle Normen und Werte im Mittelpunkt, so spielt auch in »Ein Heldenleben« das Moment des Behauptens gegen eine als feindlich empfundene Umgebung eine zentrale Rolle.

Strauss' offensichtliche Vorliebe für heroische Gestalten und Stoffe findet mit der Komposition des »Heldenlebens« eine logische Fortführung. Konnten Macbeth, Don Juan, Till Eulenspiegel und Zarathustra als Protagonisten gelten, die entweder sich selbst zugrunde richten, die tragisch scheitern oder in Resignation versinken, so deutet manches darauf hin, dass Strauss in seiner neuen Tondichtung hingegen einen wirklich »positiven« Helden zu zeichnen suchte. Das Heldenhafte an sich sollte thematisiert, eine – zunächst anonyme – Heldengestalt in Musik

gesetzt werden, die sich prägnant von der Figur des Don Quixote (die Strauss gleichzeitig entwarf und in einer eigenständigen Komposition zu einem »Helden« mit tragikomisch-skurrilen Zügen machte) absetzte. Während Strauss seinem »Don Quixote« den Charakter eines »Satyrspeiles« zuwies, firmierte die 1896 als Pendant geplante und in den folgenden Jahren parallel entstehende große Tondichtung unter verschiedenen Arbeitstiteln. Zunächst benannte Strauss das Werk »Held und Welt«, im Laufe des Kompositionsprozesses bezeichnete er es aber auch als »Heroische Sinfonie« oder gar – in unmittelbarer Anknüpfung an Beethoven – mit »Eroica«. Zwischenzeitlich dürfte er sich in der Tat mit dem Gedanken getragen haben, eine mehrsätzig Sinfonie anstelle einer einsätzigen Sinfonischen Dichtung zu schreiben; schließlich entschloss er sich aber wie bei seinen bisherigen Orchesterwerken für einen Titel, der die leitende poetische Idee unmissverständlich artikuliert: »Ein Heldenleben«.

Obgleich Strauss hier bewusst mit dem unbestimmten Artikel operiert (und nicht etwa sein Werk schlicht »Heldenleben«, »Das Heldenleben« oder »Mein Heldenleben« überschreibt), kann doch kaum ein Zweifel darüber bestehen, dass an verschiedenen Partien autobiographische Momente mit eingeflossen sind. Die Selbstzitate aus früheren Kompositionen, die gegen Ende erklingen, sind nur das offensichtlichste Zeichen für eine personalisierte Konzeption – im »Helden« seiner Musik findet er sich in erster Linie selbst, bespiegelt er das eigene Ich und definiert seine Position zu der ihn umgebenden Welt. Eine solch unmittelbare Einfühlung in ebenjenen »Helden«, der in ein vielfältiges Beziehungsgeflecht eingebunden ist, erschien für Strauss durchaus möglich. Aufgrund persönlicher Erfahrungen, die sowohl Erfolge als auch Anfeindungen bereithielten, verfügte er über einen Horizont, der ihn – in kühner selbstdarstellerischer Geste – für den

»

DA BEETHOVENS EROICA
BEI UNSEREN DIRIGENTEN
SO SEHR UNBELIEBT IST
UND DAHER NURMEHR
SELTEN AUFGEFÜHRT
WIRD, COMPONIERE ICH
JETZT, UM EINEM
DRINGENDEN BEDÜRFNIS
ABZUHelfEN, EINE
GROSSE TONDICHTUNG
HELDENLEBEN BETITELT
(ZWAR OHNE TRAUERMARSCH,
ABER DOCH IN ES-DUR,
MIT SEHR VIEL HÖRNERN,
DIE DOCH EINMAL AUF
HEROISMUS GEEICHT SIND).

«

Richard Strauss

»Helden« seines Werkes prädestinierte. Es widerspräche jedoch Strauss' oft zu beobachtender Strategie des Verunklarens bzw. Verbergens, wenn er sich zugleich nicht gewisse Fluchttüren offen gelassen hätte. An keiner Stelle verweist er darauf, dass es sich wirklich um ein klingendes Selbstporträt handelt. Sofern es nur deutlich wird, dass die Tondichtung die Auseinandersetzung eines Helden mit seinen Widersachern zum Inhalt habe, sei – so die Ansicht des Komponisten – die grundlegende Intention bereits verstanden worden.

Ogleich sowohl im Autograph als auch in der gedruckten Partitur bis auf den knapp gefassten Titel »Ein Heldenleben« keine weiteren programmatischen Zusätze verzeichnet sind, so hat Strauss doch im Blick auf die Uraufführung im März 1899 im Rahmen der Frankfurter Museumskonzerte sechs Zwischenüberschriften formuliert, die zum einen die ausgedehnte Tondichtung (von immerhin etwa einer Dreiviertelstunde Länge) aufgliederten, zum anderen wichtige Hinweise für die Hörer bereithielten. Zudem erschienen – mit Billigung, mitunter sogar auf Anregung Strauss' – im Kontext der ersten Darbietungen mehrere Erläuterungsschriften, die dem Publikum den »poetischen Gehalt« und das inhaltliche Anliegen des Werkes verständlich machen sollten. Diese in hoher Auflage hergestellten und entsprechend weit verbreiteten verbalen Auslegungen sollten die Rezeption dann auch entscheidend prägen.

So einfach die Thematik von »Ein Heldenleben« auch auf den ersten Blick wirken mag, so komplex gestaltete sich doch die Ausarbeitung des Entwurfs. In eines der Skizzenbücher, die Strauss im Zuge des Kompositionsprozesses benutzte, notierte er eine Grobdisposition seiner Tondichtung. Demzufolge sollten zwei kontrastierende Teile gestaltet werden: zunächst eine allgemeine Darstellung des Heroischen (bzw. der »heroischen Kraft« eines imagi-

AKTUELLE NEUHEITEN

bei Sony Classical



www.jonaskaufmann.com

Jonas Kaufmann | L'Opéra

Das aktuelle Bestseller-Album mit Arien aus *Carmen*, *Roméo et Juliette*, *Die Perlenfischer* u. v. m.



www.berlinerbarocksolisten.de

Berliner Barock Solisten Brandenburgische Konzerte

Die neue Referenz mit Reinhard Goebel.
„Großartig! ...eine Platte, die einen vom Sofa fegt, umhaut, kalt abduckt und liebevoll frottiert“ Rheinische Post



www.prettyyende.com

Pretty Yende | Dreams

Die hochgelobte Sopranistin und ECHO Klassik-Preisträgerin singt Arien aus *Lucia di Lammermoor*, *Roméo et Juliette*, *La Sonnambula* u. a.



Festliches Adventskonzert aus der Dresdner Frauenkirche

Sonya Yoncheva und Regula Mühlemann bezauberten beim stimmungsvollen Konzert mit dem Dresdner Kreuzchor und der Staatskapelle Dresden.

nären Helden), sodann ein Abschnitt, der die Kritiker des Helden in den Fokus rückte. Auch die Tonarten wurden bereits festgelegt: Es-Dur – analog zu Beethovens »Eroica« – für den Helden, g-Moll für dessen bornierte Gegner. Zusätzlich zu diesen beiden scharf voneinander abgesonderten, aber eng aufeinander bezogenen Hauptthemen sollten weitere Episoden (eine Liebesszene, ein Teil »Kampf mit der Welt« sowie eine beschließende Adagio-Partie »Flucht in Einsamkeit/Ruhe/Idyll« Eingang finden.

Dieser erste, noch sehr provisorische Abriss besaß bereits eine solche innere Logik und Stringenz, dass Strauss auf dem Weg zur letztendlichen Werkgestalt kaum mehr Änderungen daran vornahm. Die Untergliederung in sechs Teile mitsamt den prägnanten programmatischen Überschriften lässt sich recht zwanglos in den ursprünglichen Plan einordnen. So entsprechen die einleitenden, vergleichsweise kurz gehaltenen Abschnitte »Der Held« und »Des Helden Widersacher« den entworfenen gegensätzlichen Hauptthemen. An die dritte Stelle tritt – als Ausformung der Liebesszene – »Des Helden Gefährtin«, die durch die dominante Solo-Violine besondere Prägnanz gewinnt. Der sich anschließende Teil »Des Helden Walstatt« besteht aus einem regelrechten Schlachtentableau, während das darauffolgende »Des Helden Friedenswerke« eine Art Reminiszenz an die Vergangenheit darstellt – Strauss bringt hier mehr oder minder offene Zitate aus seinen bisherigen Tondichtungen an. Und mit der ausgedehnten Schlusssequenz »Des Helden Weltflucht und Vollendung« befindet sich Strauss wieder vollkommen im Fahrwasser seiner ersten Verlaufsskizzen.

Die grundlegende Entscheidung, das gesamte Werk auf der Spannung zweier gegensätzlicher Themen (bzw. Themenblöcke) aufzubauen, legte eine Orientierung am Modell des Sonatensatzes nahe. So lassen sich die bestimmenden Formteile Exposition, Durchführung, Repri-



se und Coda mit großer Deutlichkeit und spürbarer Trennschärfe auffinden. Die großformatige Exposition, bei der die Aufstellung von Kontrasten im Mittelpunkt steht, wird durch die Themen des Helden, seiner Widersacher sowie der Gefährtin bestritten, mithin durch drei sehr verschiedene Gestalten. Das zunächst im Orchester-Unisono erklingende Helden-Thema bietet mit seinem lebendigen Schwung eine wirkungsvolle Eröffnung des Werkes und schlägt sofort jenen »heroischen« Ton an, der Strauss offenbar vorschwebte. Die Widersacher hingegen werden mit gänzlich anderen musikalischen Mitteln charakterisiert: Die organisch fließende Bewegung wird durch zerklüftete Melodielinien abgelöst, der Orchestersatz spürbar ausgedünnt. Auf expressiven Streicherklang wird zugunsten der trennschärferen Bläserstimmen verzichtet, den einzelnen Instrumenten sind zudem besondere Spielanweisungen beigegeben: »sehr scharf und spitzig«, »schnarrend« oder »zischend«, die kaum einen Zweifel an der negativen Zeichnung der Widersacher lassen.

Während auf diese Weise eine schlichtweg nicht überbrückende Distanz zwischen dem Helden und seinen Widersachern hergestellt wird, bringt »Des Helden Gefährtin« wiederum einen neuen Ton hinein: Die virtuos eingesetzte Solo-Violine (u. a. hat der Spieler komplizierte Doppel- und Dreifachgriffe zu bewältigen) verkörpert hierbei eine Frauengestalt, bei der Strauss wohl durchaus seine Gemahlin Pauline im Blick hatte – wiederum ein Indiz für die autobiographische Dimension des Werkes. Die häufigen Stimmungswechsel auf engem Raum, die durch Ausdrucksangaben wie »übermütig«, »lustig«, »ruhig und gefühlvoll«, aber auch »etwas sentimental« bekräftigt werden, lassen die kapriziöse Gestalt der Gefährtin überaus plastisch aufscheinen.

Mit ihrem zurückgenommenen Tempo und ihren rezitativisch wirkenden Passagen besitzt dieser Abschnitt

die Funktion eines lyrischen Intermezzos, beschließt formal zugleich aber auch die Exposition. Durchführungscharakter trägt hingegen »Des Helden Walstatt«, da hier eine Verarbeitung der eingeführten Themen des Helden und seiner Widersacher stattfindet. Nach einer signalartigen Ankündigung nehmen sowohl der Tonsatz als auch Instrumentierung spürbar an Dichte zu – das Geschehen steigert sich zu Klängen, aus denen nur allzu deutlich Schlachtenlärm herauszuhören ist. Gerade hier erweist sich Strauss als ein Komponist, der souverän mit den Mitteln des großen Orchesters – neben einer riesigen Streicherbesetzung mit vierfach besetzten Holzbläsern, acht Hörnern, fünf Trompeten, drei Posaunen, zwei Tuben und Harfen sowie diverssem Schlagwerk, bei dem auch lärmende Militärtrommeln nicht fehlen – umzugehen vermochte und schroffe Kontraste nicht scheute.

Dass dieser glanzvolle, ein großes Ausdrucksspektrum erschließende Orchestersatz und diese entfaltete Orchesterpolyphonie jedoch keine genuine Errungenschaft des »Heldenlebens« sind, wird im Abschnitt »Des Helden Friedenswerke« deutlich, der zur Reprise des Werkes überleitet. Strauss zitiert und kombiniert hier einige markante Themen aus vorangegangenen Werken: aus »Also sprach Zarathustra«, aus »Don Juan«, »Tod und Verklärung«, ja sogar aus seinem erst kurz zuvor fertiggestellten »Don Quixote«. Es wirkt gleichsam wie eine Rechtfertigung, wie eine Affirmation seines produktiven Schaffens gegenüber der kleingeistigen Kritik der Widersacher, die wiederholt über den Helden hereinbricht und ihm bei allem Abwehrverhalten doch merklich zusetzt.

Bis zum Schluss des Werkes, auch im Moment, als sich der Held anschickt, dem geschäftigen Treiben der Welt den Rücken zu kehren, bleiben diese Widersacher präsent. Der Held, unterstützt durch seine Gefährtin, entzieht sich ihnen jedoch, ohne indes die Auseinandersetzung

DIESE KOSTBAREN AUGENBLICKE

275 JAHRE STAATSOOPER UNTER DEN LINDEN

Nur wenige Opernhäuser haben eine bewegtere Geschichte durchlaufen als die Berliner Hof- und Staatsoper Unter den Linden seit ihrer Gründung durch Friedrich den Großen 1742. Im Laufe von 275 Jahren hat sich viel Wissens- und Berichtenswertes angesammelt, gerade an solch einem geschichtsträchtigen Platz in der Mitte unserer Metropole und zugleich in der Mitte Europas. In diesem opulent ausgestatteten Buch setzen sich namhafte Autoren mit der Tradition der Staatsoper auseinander und beleuchten denkwürdige Ereignisse und kostbare Augenblicke. Durch diese Geschichten wird die Geschichte des Hauses lebendig.

288 SEITEN MIT ZAHLREICHEN ABBILDUNGEN

32 EURO ISBN 978-3-446-25757-3 HANSER



NEUERSCHEINUNG
ZUM
JUBILÄUM

Erhältlich hier im Foyer,
in der Ticket-Box Unter den Linden,
unter staatsoper-berlin.de
sowie im Buchhandel.

wirklich siegreich beenden zu können. Das Zwielfichtige der Schlussgestaltung, in dem nach mehreren Eintrübungen des Heldenthemas zunächst ein Pianissimo-Verklingen angedeutet, schließlich aber durch Bläserakkorde noch abgefangen wird, widerspricht einer solchen Deutung jedenfalls nicht: Letztlich bleibt es in der Schweben, ob Strauss ein wirklich »heroisches« Charakterbild zu zeichnen beabsichtigte oder nicht vielmehr doch ein gebrochenes.

33

»
**SINFONISCHE DICHTUNG
HELD UND WELT
BEGINNT GESTALT
ZU BEKOMMEN.
FRANZ ALEXANDER
GEDEIHT PRÄCHTIG,
EBENSO DIE LIEBE MAMA.**

«

Richard Strauss,

16. April 1897



NORBERT LAMMERT

Norbert Lammert wurde 1948 in Bochum geboren. Er ist katholischen Glaubens, ist verheiratet und hat vier Kinder. Sein Studium der Sozialwissenschaften schloss er 1972 mit Diplom ab, 1975 promovierte er.

Seit 1966 ist Norbert Lammert Mitglied der CDU, seit 1986 Mitglied des Landesvorstandes der CDU Nordrhein-Westfalen. Von 1986 bis 2008 war er Vorsitzender des CDU-Bezirksverbandes Ruhr.

Mitglied des Bundestages ist Norbert Lammert seit 1980. Von 1989 bis 1998 war er Parlamentarischer Staatssekretär. Zwischen 2002 und 2005 amtierte er als Vizepräsident des Deutschen Bundestages, vom 18. Oktober 2005 bis 2017 war er Präsident des Hohen Hauses.



DANIEL BARENBOIM

DIRIGENT

37

Daniel Barenboim wurde 1942 in Buenos Aires geboren. Im Alter von fünf Jahren bekam er seinen ersten Klavierunterricht, zunächst von seiner Mutter. Später studierte er bei seinem Vater, der sein einziger Klavierlehrer blieb. Sein erstes öffentliches Konzert gab er mit sieben Jahren in Buenos Aires. 1952 zog er mit seinen Eltern nach Israel.

Mit elf Jahren nahm Daniel Barenboim in Salzburg an Dirigierklassen von Igor Markevich teil. Im Sommer 1954 lernte er Wilhelm Furtwängler kennen und spielte ihm vor. Furtwängler schrieb daraufhin: »Der elfjährige Daniel Barenboim ist ein Phänomen.« In den beiden folgenden Jahren studierte Daniel Barenboim Harmonielehre und Komposition bei Nadia Boulanger in Paris.

Im Alter von zehn Jahren gab Daniel Barenboim sein internationales Solistendebüt als Pianist in Wien und Rom, anschließend in Paris (1955), in London (1956) und in New York (1957), wo er mit Leopold Stokowski spielte. Seitdem unternahm er regelmäßig Tourneen in Europa und den USA sowie in Südamerika, Australien und Fernost.

1954 begann Daniel Barenboim, Schallplatten-aufnahmen als Pianist zu machen. In den 1960er Jahren spielte er mit Otto Klemperer die Klavierkonzerte von Beethoven ein, mit Sir John Barbirolli die Klavierkonzerte von Brahms sowie alle Klavierkonzerte von Mozart mit dem English Chamber Orchestra in der Doppelfunktion als Pianist und Dirigent.

Seit seinem Dirigierdebüt 1967 in London mit dem Philharmonia Orchestra ist Daniel Barenboim bei allen führenden Orchestern der Welt gefragt, in Europa gleichermaßen wie in den USA. Zwischen 1975 und 1989 war er Chefdirigent des Orchestre de Paris. Häufig brachte er zeitgenössische Werke zur Aufführung, darunter Kompositionen von Lutoslawski, Berio, Boulez, Henze, Dutilleux und Takemitsu.

Sein Debüt als Operndirigent gab Daniel Barenboim beim Edinburgh Festival 1973, wo er Mozarts »Don Giovanni« leitete. 1981 dirigierte er zum ersten Mal in Bayreuth, bis 1999 war er dort jeden Sommer tätig. Während dieser 18 Jahre dirigierte er »Tristan und Isolde«, den »Ring des Nibelungen«, »Parsifal« und »Die Meistersinger von Nürnberg«.

Von 1991 bis Juni 2006 wirkte Daniel Barenboim als Chefdirigent des Chicago Symphony Orchestra. 2006 wählten ihn die Musiker des Orchesters zum Ehrendirigenten auf Lebenszeit. Seit 1992 ist Daniel Barenboim Generalmusikdirektor der Staatsoper Unter den Linden in Berlin, von 1992 bis August 2002 war er außerdem deren Künstlerischer Leiter. Im Herbst 2000 wählte ihn die Staatskapelle Berlin zum Chefdirigenten auf Lebenszeit.

Sowohl im Opern- wie auch im Konzertrepertoire haben Daniel Barenboim und die Staatskapelle große Zyklen gemeinsam erarbeitet. Weltweite Beachtung fand die zyklische Aufführung aller Opern Richard Wagners an der Staatsoper sowie die Darbietung aller Sinfonien Ludwig van Beethovens und Robert Schumanns, die auch auf CD vorliegen. Anlässlich der FESTTAGE der Staatsoper Unter den Linden 2007 wurde unter der Leitung von Daniel Barenboim und Pierre Boulez in der Berliner Philharmonie ein zehnteiliger Mahler-Zyklus präsentiert. 2012 folgte ein neunteiliger Bruckner-Zyklus im Wiener Musikverein, der mit großem Erfolg im Februar 2016 in der Suntory Hall

Tokio, im Januar 2017 in der New Yorker Carnegie Hall sowie zwischen Herbst 2016 und Herbst 2017 in der Pariser Philharmonie erneut zur Aufführung gelangte. Im Juli 2013 präsentierten Daniel Barenboim und die Staatskapelle Berlin eine konzertante Darbietung von Wagners »Ring des Nibelungen« anlässlich der »Proms« in der Londoner Royal Albert Hall.

Neben dem großen klassisch-romantischen Repertoire widmen sich Daniel Barenboim und das Orchester verstärkt der zeitgenössischen Musik. So fand die Uraufführung von Elliott Carters einziger Oper »What next?« an der Staatsoper Unter den Linden statt. In den Sinfoniekonzerten erklingen regelmäßig Kompositionen von Boulez, Rihm, Mundry, Carter, Höller und Widmann. Musiker der Staatskapelle sind aktive Partner in der Arbeit des Musikkindergartens, den Daniel Barenboim im September 2005 in Berlin gegründet hat.

Gemeinsam mit der Staatskapelle und dem Staatsoperchor wurde Daniel Barenboim 2003 für die Einspielung von Wagners »Tannhäuser« ein Grammy verliehen. Im selben Jahr wurden er und die Staatskapelle mit dem Wilhelm-Furtwängler-Preis ausgezeichnet.

1999 rief Daniel Barenboim gemeinsam mit dem palästinensischen Literaturwissenschaftler Edward Said das West-Eastern Divan Orchestra ins Leben, das junge Musiker aus Israel, Palästina und den arabischen Ländern jeden Sommer zusammenführt. Das Orchester möchte den Dialog zwischen den verschiedenen Kulturen des Nahen Ostens durch die Erfahrungen gemeinsamen Musizierens ermöglichen. Musiker der Staatskapelle Berlin wirken seit seiner Gründung als Lehrer an diesem Projekt mit. Im Sommer 2005 gab das West-Eastern Divan Orchestra in der palästinensischen Stadt Ramallah ein Konzert von historischer Bedeutung, das vom Fernsehen übertragen und auf DVD aufgenommen wurde. Darüber hinaus initiierte



PERAL MUSIC

EIN DIGITALES LABEL FÜR DANIEL BARENBOIM
UND DIE STAATSKAPELLE BERLIN

»Die Bildung des Ohres ist nicht allein für die Entwicklung eines jeden Menschen wichtig, sondern auch für das Funktionieren der Gesellschaft« – so lautet das Credo von Daniel Barenboim. Im Frühsommer 2014 hat er es anlässlich der Gründung von Peral Music artikuliert. Ins Leben gerufen wurde ein Label für seine Aufnahmen mit der Staatskapelle Berlin, mit dem West-Eastern Divan Orchestra sowie für die von ihm zur Aufführung gebrachte Klavier- und Kammermusik. Das Besondere dabei ist, dass die Tondokumente allein digital, über das Internet, verfügbar gemacht werden, so wie es viele User bereits wie selbstverständlich gewohnt sind. Das gefeierte Klavierrecital, das Daniel Barenboim gemeinsam mit seiner argentinischen Pianistinnenkollegin Martha Argerich im April 2014 in der Berliner Philharmonie mit Werken von Mozart, Schubert und Strawinsky gab, gehörte zu den ersten Veröffentlichungen auf Peral Music. Es folgte eine Aufnahme von Schönbergs Violin- und Klavierkonzert mit den Wiener Philharmonikern sowie ein Mitschnitt des Konzertes des West-Eastern Divan Orchestra und Martha Argerich aus Buenos Aires mit Werken von Mozart, Beethoven, Ravel und Bizet. Zuletzt erschienen mit »Piano Duos II« die Live-Aufnahme eines Konzerts von Daniel Barenboim und Martha Argerich im Sommer 2015 aus dem Teatro Colón in Buenos Aires mit Werken von Debussy, Schumann und Bartók und der gesamte Zyklus der Bruckner-Sinfonien mit der Staatskapelle Berlin. Diese und andere Musik soll gerade junge Menschen ansprechen, ihr Interesse wecken, damit sie mit offenen Ohren und wachem Geist durch die Welt gehen.

WWW.PERALMUSIC.COM

Daniel Barenboim ein Projekt für Musikerziehung in den palästinensischen Gebieten, welches die Gründung eines Musikkindergartens sowie den Aufbau eines palästinensischen Jugendorchesters umfasst.

2002 wurden Daniel Barenboim und Edward Said im spanischen Oviedo für ihre Friedensbemühungen im Nahen Osten mit dem Preis »Príncipe de Asturias« in der Sparte Völkerverständigung geehrt. Daniel Barenboim ist Träger zahlreicher hoher Preise und Auszeichnungen: So erhielt er u. a. den »Toleranzpreis« der Evangelischen Akademie Tutzing sowie das Große Verdienstkreuz mit Stern der Bundesrepublik Deutschland, die Buber-Rosenzweig-Medaille, den Preis der Wolf Foundation für die Künste in der Knesset in Jerusalem, den Friedenspreis der Geschwister Korn und Gerstenmann-Stiftung in Frankfurt und den Hessischen Friedenspreis. Darüber hinaus wurde Daniel Barenboim mit dem »Kultur groschen«, der höchsten Auszeichnung des Deutschen Kulturrats, mit dem Internationalen Ernst von Siemens Musikpreis sowie mit der Goethe-Medaille geehrt. Im Frühjahr 2006 hielt Daniel Barenboim die renommierte Vorlesungsreihe der BBC, die Reith Lectures; im Herbst desselben Jahres gab er als Charles Eliot Norton Professor Vorlesungen an der Harvard University. 2007 erhielt er die Ehrendoktorwürde der Universität Oxford sowie die Insignien eines Kommandeurs der französischen Ehrenlegion. Im Oktober desselben Jahres ehrte ihn das japanische Kaiserhaus mit dem Kunst- und Kulturpreis »Praemium Imperiale«. Darüber hinaus wurde er von UN-Generalsekretär Ban Ki-Moon zum Friedensbotschafter der Vereinten Nationen ernannt. 2008 erhielt er in Buenos Aires die Auszeichnung »Ciudadano Ilustre«, 2009 wurde er für seinen Einsatz für Völkerverständigung mit der Moses Mendelssohn Medaille ausgezeichnet. 2010 erhielt Daniel Barenboim einen »Honorary Degree in Music« von der Royal Academy of Music London, zudem wurde ihm der

Deutsche Kulturpreis für sein musikalisches Lebenswerk verliehen. Weitere Auszeichnungen umfassen den Westfälischen Friedenspreis, der Herbert-von-Karajan-Musikpreis und die Otto-Hahn-Friedensmedaille. 2011 wurde er vom französischen Staatspräsidenten mit dem Titel eines »Grand officier dans l'ordre national de la Légion d'honneur« geehrt, zudem erhielt er in der Londoner Wigmore Hall die Auszeichnung »Outstanding Musician Award of the Critics' Circle«. Im selben Jahr wurde er von Queen Elizabeth II. zum »Knight Commander of the Most Excellent Order of the British Empire« (KBE) ernannt und erhielt den Willy-Brandt-Preis. 2012 wurde Daniel Barenboim mit einem »Echo Klassik« für sein Lebenswerk geehrt. Das Große Verdienstkreuz mit Stern und Schulterband (Verdienstorden der Bundesrepublik Deutschland) wurde ihm 2013 verliehen. Zu seinen jüngsten Auszeichnungen zählen die Ernst-Reuter-Plakette des Berliner Senats, der Freiheitspreis der Freien Universität Berlin, der Marion Dönhoff Preis sowie die Urania-Medaille. Zudem wurde Daniel Barenboim in den Orden »Pour le mérite« aufgenommen und erhielt vom Verband Deutscher Zeitschriftenverleger die Auszeichnung »Goldene Victoria«.

Mit Beginn der Spielzeit 2007/08 ging Daniel Barenboim als »Maestro Scaligero« eine enge Zusammenarbeit mit dem Teatro alla Scala in Mailand ein. Er dirigierte dort regelmäßig Opern und Konzerte und wirkte in Kammerkonzerten mit. Von Herbst 2011 bis Ende 2014 war er Musikdirektor dieses renommierten Hauses.

Seit 2015 studieren talentierte junge Musiker aus dem Nahen Osten an der Barenboim-Said Akademie in Berlin, einer weiteren Initiative Daniel Barenboims. Im Herbst 2016 begann an dieser Hochschule für Musik und Geisteswissenschaften ein vierjähriger Bachelor-Studiengang für bis zu 90 Studierende im renovierten und umgebauten ehemaligen Magazingebäude der Staatsoper.

Im selben Gebäude wie die Barenboim-Said Akademie ist auch der von Frank Gehry entworfene Pierre Boulez Saal beheimatet, der ab März 2017 das musikalische Leben Berlins bereichert.

2016 gründete Daniel Barenboim gemeinsam mit dem Geiger Michael Barenboim und dem Cellisten Kian Soltani ein Trio, das erstmals im Sommer 2016 Konzerte im Teatro Colón in Buenos Aires gab. In der Spielzeit 2017/18 wird das Trio sämtliche Klaviertrios von Beethoven im Pierre Boulez Saal zur Aufführung bringen, gepaart mit zeitgenössischen Kompositionen.

Daniel Barenboim hat mehrere Bücher veröffentlicht: die Autobiographie »Die Musik – Mein Leben und Parallelen und Paradoxien«, das er gemeinsam mit Edward Said verfasste. Im Herbst 2007 kam sein Buch »La musica sveglia il tempo« in Italien heraus, das seit Mitte August 2008 auch auf Deutsch unter dem Titel »Klang ist Leben – Die Macht der Musik« erhältlich ist. Zusammen mit Patrice Chéreau publizierte er im Dezember 2008 »Dialoghi su musica e teatro. Tristano e Isotta«. 2012 erschien in Italien sein Buch »La musica è un tutto: Etica ed estetica«, das im Februar 2014 in deutscher Übersetzung als »Musik ist alles und alles ist Musik. Erinnerungen und Einsichten« veröffentlicht wurde.

WWW.DANIELBARENBOIM.COM



STAATSKAPELLE BERLIN

46

Die Staatskapelle Berlin gehört mit ihrer seit dem 16. Jahrhundert bestehenden Tradition zu den ältesten Orchestern der Welt. Von Kurfürst Joachim II. von Brandenburg als Hofkapelle gegründet, wurde sie in einer Kapellordnung von 1570 erstmals urkundlich erwähnt. Zunächst dem musikalischen Dienst bei Hof verpflichtet, erhielt das Ensemble mit der Gründung der Königlichen Hofoper 1742 durch Friedrich den Großen einen erweiterten Wirkungskreis. Bedeutende Musikerpersönlichkeiten leiteten den Opernbetrieb sowie die seit 1842 regulär stattfindenden Konzertreihen des Orchesters: Von Dirigenten wie Gaspare Spontini, Felix Mendelssohn Bartholdy, Richard Wagner, Giacomo Meyerbeer, Felix von Weingartner, Richard Strauss, Erich Kleiber, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Franz Konwitschny und Otmar Suitner erhielt die Hof- bzw. spätere Staatskapelle Berlin entscheidende Impulse.

Seit 1992 steht Daniel Barenboim als Generalmusikdirektor an der Spitze des traditionsreichen Klangkörpers. 2000 wurde er vom Orchester zum Dirigenten auf Lebenszeit gewählt. Mit jährlich acht Abonnementkonzerten in der Philharmonie und in der Staatsoper, flankiert durch weitere Sonderkonzerte zu den österlichen Festtagen sowie im neuen Pierre Boulez Saal, nimmt die Staatskapelle einen zentralen Platz im Berliner Musikleben ein.

Bei zahlreichen Gastspielen in Musikzentren auf der ganzen Welt bewies das Orchester wiederholt seine internationale Spitzenstellung. Zu den Höhepunkten der vergangenen Jahre zählen Auftritte bei den Londoner Proms sowie in Madrid, Barcelona, Shanghai und in der neuen

Hamburger Elbphilharmonie. Im Mittelpunkt standen dabei häufig zyklische Aufführungen u. a. der Sinfonien von Beethoven, Schumann, Brahms und Mahler. Zuletzt begeisterten das Orchester und sein Generalmusikdirektor mit einem Bruckner-Zyklus in Tokio (Suntory Hall), New York (Carnegie Hall), Wien (Musikverein) und Paris (Philharmonie).

Die Staatskapelle Berlin wurde insgesamt fünfmal von der Zeitschrift »Opernwelt« zum »Orchester des Jahres« gewählt, 2003 erhielt sie den Wilhelm-Furtwängler-Preis. Eine ständig wachsende Zahl von vielfach ausgezeichneten CD-Aufnahmen dokumentiert ihre Arbeit: In jüngster Zeit wurden – jeweils unter Daniel Barenboims Leitung – Einspielungen von Strauss' »Ein Heldenleben« und den »Vier letzten Liedern« (mit Anna Netrebko), von Elgars 1. und 2. Sinfonie sowie dem Oratorium »The Dream of Gerontius«, der Violinkonzerten von Tschaikowsky und Sibelius (mit Lisa Batiashvili) und eine Gesamtaufnahme der neun Bruckner-Sinfonien veröffentlicht, letztere bei der Deutschen Grammophon und bei dem von Daniel Barenboim initiierten digitalen Label »Peral Music«.

Die Mitglieder der Staatskapelle engagieren sich als Mentoren in der seit 1997 bestehenden Orchesterakademie sowie im 2005 auf Initiative von Daniel Barenboim gegründeten Musikkindergarten Berlin. 2009 riefen sie die Stiftung NaturTon e.V. ins Leben, für die sie regelmäßig Konzerte spielen, deren Erlös internationalen Umweltprojekten zugute kommt. Neben Oper und Konzert widmen sich die Instrumentalisten auch der Arbeit in kleineren Ensembles wie »Preußens Hofmusik« und der Kammermusik, die in mehreren Konzertreihen vor allem im Apollosaal der Staatsoper ihren Platz findet. Direkt davor auf dem Bebelplatz erreicht das jährliche Open-Air-Konzert »Staatsoper für alle« stets Zehntausende von Besuchern.

47

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
EHRENDIRIGENTEN Otmar Suitner †, Pierre Boulez †, Zubin Mehta
PRINCIPAL GUEST CONDUCTOR Michael Gielen
PERSÖNLICHE REFERENTIN DES GMD Antje Werkmeister
ORCHESTERDIREKTORIN Annekatri Fojuth
ORCHESTERMANAGERIN Laura Eisen
ORCHESTERBÜRO Amra Kötschau-Krilic, Alexandra Uhlig
ORCHESTERAKADEMIE Katharina Wichate
1. ORCHESTERWART Uwe Timptner
ORCHESTERWARTE Dietmar Höft, Eckehart Axmann,
 Nicolas van Heems, Martin Szymanski
ORCHESTERVORSTAND Thomas Jordans, Kaspar Loyal,
 Susanne Schergaut, Axel Scherka, Volker Sprenger
DRAMATURG Detlef Giese
EHRENMITGLIEDER Gyula Dalló, Prof. Lothar Friedrich,
 Thomas Küchler, Victor Bruns †, Bernhard Günther †, Wilhelm Martens †,
 Ernst Hermann Meyer †, Egon Morbitzer †, Hans Reinicke †, Otmar Suitner †,
 Ernst Trompler †, Richard von Weizsäcker †

1. VIOLINEN Wolfram Brandl, Jiyoung Lee, Axel Wilczok,
 Petra Schwieger, Christian Trompler, Ullrike Eschenburg, Susanne Dabels,
 Michael Engel, Henny-Maria Rathmann, André Witzmann, Eva Römisch,
 Andreas Jentzsch, Tobias Sturm, Serge Verheylewegen, Rüdiger Thal,
 Martha Cohen, Diego Ponce Hase*, Carlos Graullera*
2. VIOLINEN Knut Zimmermann, Krzysztof Specjal, Mathis Fischer,
 Sascha Riedel, André Freudenberger, Beate Schubert, Sarah Michler,
 Milan Ritsch, Laura Volkwein, Ulrike Bassenge, Laura Perez, Katharina Häger,
 Nora Hapca, Camille Joubert, Hector Burgan*, Fanglei Liu*
BRATSCHEN Felix Schwartz, Yulia Deyneka, Wilfrid Strehle**,
 Matthias Wilke, Katrin Schneider, Clemens Richter,
 Friedemann Mittenentzwei, Boris Bardenhagen, Wolfgang Hinzpeter,
 Helene Wilke, Stanislava Stoykova, Joost Keizer, Raphael Pagnon*,
 Martha Windhagauer*

VIOLONCELLI Andreas Greger, Sennu Laine, Nikolaus Hanjohr-Popa,
 Isa von Wedemeyer, Egbert Schimmelpfennig, Ute Fiebig, Tonio Henkel,
 Dorothee Gurski, Johanna Helm, Alexander Kovalev, Elise Kleimberg*,
 Simone Drescher*
KONTRABÄSSE Otto Tolonen, Christoph Anacker, Mathias Winkler,
 Joachim Klier, Robert Seltrecht, Alf Moser, Harald Winkler, Martin Ulrich,
 Kaspar Loyal, Chia-Chen Lin*
HARFE Alexandra Clemenz, Stephen Fitzpatrick, Anna Fitzenreiter**
FLÖTEN Claudia Stein, Claudia Reuter, Christiane Hupka,
 Simone Bodoky-van der Velde
OBOEN Fabian Schäfer, Tatjana Winkler, Katharina Wichate,
 Frauke Taurus*
KLARINETTEN Tibor Reman, Tillmann Straube, Unolf Wäntig,
 Sylvia Schmückle-Wagner, Julia Graebe*
FAGOTTE Mathias Baier, Ingo Reuter, Sabine Müller, Frank Heintze
HÖRNER Daniel Ember**, Markus Bruggaier, Thomas Jordans,
 Axel Grüner, Frank Mende, Frank Demmler, László Gál*, Ozan Cakar**
TROMPETEN Christian Batzdorf, Mathias Müller, Rainer Auerbach,
 Felix Wilde, Javier Sala Pla*
POSAUNEN Joachim Elser, Filipe Alves, Ralf Zank, Jürgen Oswald
 Rúben Rodrigues*
TUBA Thomas Keller
PAUKEN Torsten Schönfeld
SCHLAGZEUG Dominic Oelze, Matthias Marckardt, Martin Barth,
 Andreas Haase, Matthias Petsch, Moisés Santos Bueno*, Matthias Dölling**,
 Thomas Ringleb**
KLAVIER David Robert Coleman
CELESTA Thomas Guggeis

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Jürgen Flimm

KO-INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

50

REDAKTION Dr. Detlef Giese / Dramaturgie Staatsoper Unter den Linden

Die Texte von Detlef Giese sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

ABBILDUNG Das Königliche Opernhaus um 1743, Stich von Johann

Georg Fünck (Ausschnitt)

FOTOS Franziska Krug und Isa Foltin/Getty Images for Staatsoper

Unter den Linden (Staatsoper Unter den Linden), DBT/Joachim Melde

(Norbert Lammert), Thomas Bartilla (Daniel Barenboim), Monika Rittershaus

(Staatskapelle Berlin)

GESTALTUNG Herburg Weiland, München

LAYOUT Dieter Thomas

DRUCK Druckerei Conrad GmbH

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**