

STAATSKAPELLE BERLIN 1570

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

KAMMER- KONZERT EXTRA

BEAT FURRER UND MORTON FELDMAN

Beat Furrer VOICELESSNESS. THE SNOW HAS NO VOICE
RECITATIVO

LINEA DELL'ORIZZONTE

Morton Feldman DURATIONS 5

FOUR INSTRUMENTS

CRIPPLED SYMMETRY

MUSIKALISCHE LEITUNG, KLAVIER Günther Albers

REZITATION Lena Haselmann

KLAVIER Adrian Heger

MITGLIEDER DER STAATSKAPELLE BERLIN UND GÄSTE

Di 15. Januar 2019 20.00

APOLLOSAAL

PROGRAMM

I. TEIL (CA. 40 MIN)

Beat Furrer (*1954) **VOICELESSNESS. THE SNOW HAS NO VOICE**
für Klavier solo (1986)

Morton Feldman **DURATIONS 5** für Horn, Celesta, Klavier, Harfe,
(1926–1987) **Vibraphon, Violine und Violoncello** (1961)

Beat Furrer **RECITATIVO** für Stimme und Ensemble
(Flöte, Oboe, 2 Klarinetten, Tenorsaxophon, Fagott,
Trompete, 2 Posaunen, Perkussion, Klavier, 2 Violinen,
Viola, Violoncello und Kontrabass) (2005)

PAUSE

2. TEIL (CA. 25 MIN)

Beat Furrer **LINEA DELL'ORIZZONTE** für Klarinette, Trompete,
Posaune, Violine, Violoncello, Klavier, Schlagzeug
und E-Gitarre (2012)

Morton Feldman **FOUR INSTRUMENTS** für Klavier, Violine, Viola
und Violoncello (1975)

PAUSE

3. TEIL (CA. 90 MIN)

Morton Feldman **CRIPPLED SYMMETRY** für Klavier, Flöte
und Vibraphon (1983)

MUSIKALISCHE LEITUNG, KLAVIER Günther Albers
REZITATION Lena Haselmann
KLAVIER Adrian Heger

MITGLIEDER DER STAATSKAPELLE BERLIN UND GÄSTE

VIOLINE Barbara Glücksmann, Andreas Jentzsch
VIOLA Sophia Reuter, Boris Bardenhagen
VIOLONCELLO Lillia Keyes, Christian Strienz
KONTRABASS Kaspar Loyal
FLÖTE Ursula Weiler
OBOE Fabian Schäfer
KLARINETTE Tibor Reman, Hartmut Schuldt
TENORSAXOPHON Claudia Meures
FAGOTT Ingo Reuter
HORN Thomas Jordans
TROMPETE Christian Batzdorf
POSAUNE Filipe Alves, Jürgen Oswald
HARFE Isabelle Müller
GITARRE Daniel Göritz
PERCUSSION Martin Barth, Dominic Oelze

VON SCHNEE- LANDSCHAFTEN ZU TEPPICHMUSTERN

TEXT VON Benjamin Wäntig

Auf den ersten Blick scheint das Aufeinandertreffen der Musik Morton Feldmans mit der von Beat Furrer im selben Konzertprogramm nicht ganz naheliegend: Hier der 1987 verstorbene New Yorker Komponist, der vor allem mit seinen äußerst ausgedehnten, an erstarrte Gletscher erinnernden späten Werken berühmt geworden ist, dort der in der Schweiz geborene und in Österreich lebende Beat Furrer, dessen filigrane Musik durchaus mit scharfen Kontrasten und rastloser Motorik, mithin also mit dem Begriff des Dramatischen operiert. Abgesehen von dem äußerlichen Anlass der Zusammenführung – der Uraufführung von Furrers neuester Oper »Violetter Schnee« am 13. Januar 2019 sowie die Premiere von Feldmans Hörspiel »Words and Music« auf einen Text von Samuel Beckett am 23. April im Apollosaal im Rahmen von LINDEN 21 – ergeben sich jedoch Schnittstellen zwischen dem musikalischen Kosmos beider Komponisten, die daher doch schon einige Male in Programmen kombiniert worden sind. Beide vereint nicht nur, dass sich ihre Tonsprachen nicht in eine der größeren Schulen einordnen lassen. Beispielsweise hat Feldmans Eigenart, in seinen Stücken gleichzeitig ein Gefühl der Statik wie auch einer langsamen, kontinuierlichen Bewegung hervorzurufen, ihre Rezeption bei Beat Furrer gefunden, der nicht zuletzt auch als Dirigent einige Feldman-Aufführungen selbst geleitet hat.

**PATTERNS ARE ‘COMPLETE’
IN THEMSELVES AND IN NO
NEED OF DEVELOPMENT –
ONLY OF EXTENSION. MY
CONCERN IS: WHAT IS ITS
SCALE WHEN PROLONGED,
AND WHAT IS THE BEST
METHOD TO ARRIVE AT IT?
MY PAST EXPERIENCE WAS
NOT TO ‘MEDDLE’ WITH
THE MATERIAL, BUT USE
MY CONCENTRATION AS A
GUIDE TO WHAT MIGHT
TRANSPIRE. I MENTIONED
THIS TO STOCKHAUSEN
ONCE WHEN HE HAD
ASKED ME WHAT MY
SECRET WAS. “I DON’T PUSH
THE SOUNDS AROUND.”
STOCKHAUSEN MULLED
THIS OVER AND ASKED:
“NOT EVEN A LITTLE BIT?”**

Morton Feldman

Vor allem Furrers 1986 komponiertes Klavierstück »Voicelessness. The Snow Has No Voice« weist deutliche Bezüge zu Feldman auf, angefangen vom langsamen Tempo und der extrem leisen Grunddynamik (die erste Hälfte des zirka zehnminütigen Stücks verharrt komplett im fünffachen Pianissimo). Die titelgebende Stimmlosigkeit äußert sich in der Schaffung einer durch nichts durchbrochenen Klangfläche – der »Imagination einer weiten, im Licht irisierenden Schneefläche« (Gerhard R. Koch). Einzige Abweichungen sind insgesamt zwei im Mezzopiano gespielte Akkorde sowie zwei kurze Vorschläge – einer im Forte, einer gar im Fortissimo –, die aus dieser fragilen und laut Vortragsanweisung »schimmernden« Klangfläche herausfallen. Dem Stück liegt unmerklich der Dualismus von Wandel und Repetition zugrunde: Es ist in zwei Systemen notiert, die jedoch nicht der Unterteilung von rechter und linker Hand entsprechen. Stattdessen erklingt jedes System hintereinander zweimal, wird aber bei seiner Wiederholung mit einem jeweils neuen, dann wiederum wiederholten System kombiniert. Mit diesem Wandel trotz ständiger einkomponierter Wiederholungen geht eine Weitung des Tonraums einher: vom anfänglichen Cluster in Mittellage über die gespreizten Intervalle der Quinte und Oktave zu weit aufgeächerten Klängen im Bass und Diskant des Klaviers. Konstant bleibt jedoch der ruhige Grundpuls, der eine Vereinzelnung der Klangereignisse mit sich bringt – und natürlich auch ihres Verschwindens, gemäß Furrers Diktum: »Jedes Verklingen eines Tones ist schon ein Drama für sich.«

Genuin dramatischer präsentiert sich Furrers Werk »recitativo«, das direkt einem Musiktheaterwerk entstammt: Handelt es sich nämlich um die separat aufführbare dritte Szene aus dem 2004 und 2005 entstandenen »Hörtheater« »FAMA«. Inspiriert von der von Ovid in den »Metamorphosen« aufgestellten Allegorie von der Burg der römischen Göttin des Gerüchts als Ort, an dem alle Geräusche

der Welt in undeutlicher Form aufeinandertreffen, orientiert sich Furrer in seinem Hörtheater an der Arthur-Schnitzler-Erzählung »Fräulein Else«, um deren Protagonistin einen intensiven inneren Monolog zu widmen. In »recitativo« kommen dabei (im originalen Wortsinn) rezitierte Textpassagen aus der Schnitzler-Novelle zum Einsatz. Sie schildern Elses Gedankenstrom auf dem Rückweg vom Tennisplatz zum Hotel, auf dem Hotelzimmer und in der Lobby – bevor sie den reichen Kunsthändler Dorsday im Auftrag ihrer Eltern um Geld bitten soll, was der an die Bedingung knüpft, sie einmal nackt betrachten zu dürfen. All jene unterschiedlichen Schauplätze überführt Furrer in einander durchdringende musikalische Räume: Die Sprache ihrer Gedanken wird für Else ein Gefängnis, in dem sie sich in ihrem inneren Gespräch eingeschlossen findet. Attribute wie »sprechend« oder »flüsternd« sind ohnehin bei Furrer häufig anzutreffende Spielanweisungen in Instrumentalstimmen. Hier wird die Musik vollends zum Beteiligten am inneren Monolog von Else: Klangräume weiten sich und ziehen sich zusammen, Unruhe oder Angst potenzieren sich in abrupte Klangeruptionen bzw. Stille. So wird der »Sprechgesang« der Solistin nur zu einer Bedeutungsebene in diesem rasenden Gedankenstrom.

Auch ohne Vokalbeteiligung findet sich ein ähnlich komplexes, größtenteils nervös vibrierendes Klanggewebe im 2012 entstandenen »linea dell'orizzonte«, was man mit dem etwas prosaischeren »Horizontlinie« übersetzen könnte. Den Ausgangspunkt für das für achtköpfiges Instrumentalensemble gesetzte Werk beschreibt Beat Furrer wie folgt: »Das Phänomen des Verdoppelns, aber auch des Verzerrens in einem Schattenbild hat mich interessiert, und, resultierend aus einem Ineinanderschneiden von Stimmen, das Entstehen von Prozesshaftem.« So wie verschiedene optische Effekte die Linie des Horizonts zu krümmen vermögen, durchlaufen in »linea dell'orizzonte« thematische Partikel vor einem hektisch bewegten Ostinato-Hintergrund eine kontinuierliche Transfor-

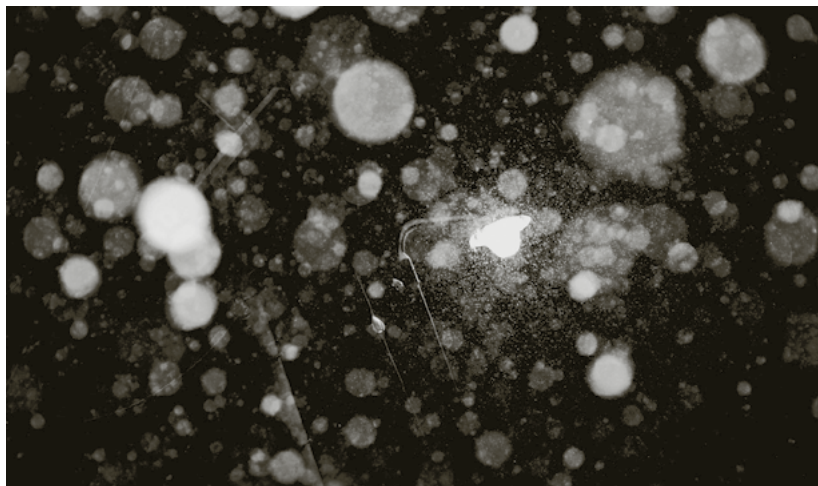
mation durch regelmäßige Wiederholung und Verzerrung – eine »Studie über den verzerrenden Schatten«, wie Marie Luise Maintz das Stück bezeichnete. Dabei greifen die Stimmen des heterogen besetzten Ensembles eng ineinander. Dem liegt die mittelalterliche Satztechnik des Hoquetus zugrunde, des Verzahnens von verschiedenen, pausendurchsetzten Stimmen zu einem zusammenhängenden Melodiefluss.

*

Die Transformation eines visuellen Gedankens in das akustische Medium der Musik war auch eine der Herangehensweise von Morton Feldman, dessen kompositorisches Denken sich vor allem im Austausch mit befreundeten bildenden Künstlern in seiner Heimatstadt New York herausbildete. Vertreter der als Abstrakter Expressionismus und Action Painting in die Kunstgeschichte eingegangenen Strömung der New York School wie Willem de Kooning, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg und Philip Guston, vor allem aber Mark Rothkos Color Field Painting prägten Feldman. Der Komponist erläuterte seine Anknüpfungspunkte: »Statik, so wie sie in der Malerei verwendet wird, ist traditionell kein Bestandteil musikalischer Technik. Die Abstufungen von Statik, die man in einem Bild von Rothko oder Guston findet, waren vielleicht die wichtigsten Elemente, die ich aus der Malerei in meine Musik übernahm.« Das Klangresultat dieses Ansatzes, das Feldman kompositionstechnisch immer weiter differenzierte und verfeinerte, erweckt neben Statik den Eindruck von Schwerelosigkeit und entfaltet eine einzigartige meditativ-atmosphärische Wirkung, die sicher zu Feldmans Popularität beigetragen hat.

Die Assoziation mit abstrakten Farbflächen liegt sowohl in Feldmans »Durations 5« von 1961 als auch in dem 15 Jahre später entstandenen »Four Instruments« nahe – ein nüchterner, außer der Besetzung nichts preisgebender Titel,

VIOLETT SCHNEE BEAT FURRER



TEXT VON

Händl Klaus basierend auf
einer Vorlage von Wladimir Sorokin

MUSIKALISCHE LEITUNG

Matthias Pintscher
INSZENIERUNG
Claus Guth

MIT

Martina Gedeck Anna Prohaska
Elsa Dreisig Gyula Orendt Georg Nigl
Otto Katzameier

VOCALCONSORT BERLIN
STAATSKAPELLE BERLIN

URAUFFÜHRUNG AM 13. JANUAR 2019

16. 24. 26. 31. Januar

STAATSOPER-BERLIN.DE

den Feldman übrigens zweimal vergeben hat: einmal 1965 eine Komposition für Röhrenglocken, Klavier, Violine und Violoncello sowie zehn Jahre später ein ganz anderes Stück in der Besetzung für Klavierquartett, das im Januar 1976 im Jüdischen Museum in New York uraufgeführt wurde (und beim heutigen Konzert erklingt).

Feldmans Werke der 60er und 70er Jahre trennt freilich die Art ihrer Notation, die erheblichen Einfluss auf ihre Klanggestalt hat, nämlich inwieweit, wiederum bildlich gesprochen, ihre Farbflächen ineinanderfließen oder voneinander klar getrennt sind. Wie seine Erstlingswerke, die komplett graphisch notierten Reihen der »Projections« und »Intersections«, weisen auch die »Durations« aleatorische Elemente auf, jedoch in viel geringerem Ausmaß: Nur Tonhöhen ohne festen Rhythmus sind notiert. »Die Dauer eines jeden Tons wird von den Ausführenden gewählt«, heißt es im Nachwort. Daraus resultiert trotz durchlaufendem Metrum eine asynchrone Zeitgestaltung, bei der die von Feldman vertikal untereinander notierten Klangereignisse nie koordiniert gleichzeitig, sondern immer leicht versetzt eintreten, gewissermaßen an den Rändern ausfransen. Die Instrumentierung sorgt außerdem dafür, dass vorherbestimmte Harmoniefolgen sich kaum ergeben: Bis auf das Horn und die beiden Streicher (die häufig pizzicato spielen) kommen nur schnell verklingende Instrumente zum Einsatz, sodass echte Simultan- und Zusammenklänge weitgehend vermieden werden. Mit den einzelnen Klangereignissen geht zudem ein kompletter Verzicht auf Melodisches einher, was jedoch durch die Vielzahl der möglichen (versetzten) Klangkombinationen der sieben Instrumente und ihrer unterschiedlichen Spieltechniken mehr als kompensiert wird: Sonst kaum wahrnehmbare Klangparameter wie die Ausschwingdauer eines Tones oder der Atem der Musiker treten in den Vordergrund.

Anders als etwa John Cage verfolgte Feldman den Weg der Aleatorik in seinen Kompositionen nicht weiter,

sondern kehrte 1969 zur traditionellen Notation zurück. So charakterisiert »Four Instruments« eine Grundanlage aus einzelnen Klangereignissen, die jedoch anders als in »Durations 5« genau rhythmisiert sind, also fein säuberlich voneinander separierte, viel deutlicher strukturierte Farbinseln bilden. Pausen sind in »Four Instruments« allerdings genauso konstituierend für die Werkstruktur wie die Töne. Die Einsätze der vier Instrumente reichen vom Zusammenklang bis zum Solo, kontrastreich gegenübergestellt, und ergeben so ein vielschichtiges Panorama von Nähe und Weite zwischen den Instrumenten.

»Crippled Symmetry« entstand 1983 und gehört damit zu Feldmans Spätwerk, das sich durch expansive Ausmaße auszeichnet. Mit rund 90 Minuten zählt das Werk noch zu den bescheideneren Stücken. Lakonisch kommentierte der Komponist die Notwendigkeit seines Großformats: »So geht man in einem langen Stück früher oder später durch die ganze Skala der Möglichkeiten – es ist genug Zeit für alles.« Der Titel, den man mit »verkrüppelte Symmetrie« übertragen könnte, spielt auf ein weiteres Interessengebiet von Feldman an: handgeknüpfte Teppiche aus dem Nahen Osten, vor allem aus der Türkei – ein Spleen, der in eine handfeste Sammel Leidenschaft mündete. An den Teppichen bewunderte er, wie sich auf den ersten Blick perfekt symmetrisch erscheinende Muster nie ganz gleich wiederholen. Aus seinem Freundeskreis wurde berichtet, wie Feldman begeistert auf solche Abweichungen, winzige Variationen der Weberinnen hinwies. Außerdem war er durch Vergleiche darauf gekommen, dass die vermeintlich fehlende Akkuratess vor allem in Teppichen aus anatolischen Dörfern und von nomadischen Weberinnen zu finden wäre. Das versucht Feldman in »Crippled Symmetry« mit musikalischen Mitteln nachzustellen: Seine Patterns, simple motivische Zellen, folgen zunächst rhythmisch symmetrischen Verhältnissen wie 4:3, 6:5 und ähnlichen, die sich unentwegt zu wiederholen scheinen. Tatsächlich schleichen

sich durch Erweiterung oder Verkürzung nach und nach kleine Fehler und Imperfektionen ein, die über lange Strecken hinweg die Disproportionalität scheinbar symmetrischer Strukturen aufzeigen.

Neben den Abweichungen der Muster von perfekter Symmetrie waren es außerdem auch die Farbvarianzen der Teppiche wegen der Verwendung von nur ähnlichen, aber nicht ganz identisch gefärbten Garnen, die Feldmans Aufmerksamkeit auf sich zogen. Die Analogie von Farben und Patterns beschreibt Feldman wie folgt: »Meine Musik ist hauptsächlich von den Methoden beeinflusst, in denen Farbe zur Anwendung kommt, auf musikalische Parameter übertragen. Das hat mich veranlasst, die Natur des musikalischen Materials zu hinterfragen. Was könnte man am besten benutzen, auf gleich einfache Art und Weise musikalische Farbe auszudrücken? Patterns.« Neben der Arbeit mit seinen motivischen Patterns lässt Feldman in »Crippled Symmetry« aber auch verwandte, dennoch neue Klangfarben auftreten. Jedes Instrument bekommt im Verlauf der Komposition ein weiteres an die Seite gestellt: Die große Flöte alterniert mit der Bassflöte, das Vibraphon mit Glockenspiel, das Klavier mit der Celesta. Beide Verfahren – die leichte Disproportion der Patterns sowie die Varianz der Klangfarben – bedingen eine musikalische Webarbeit, die in extremer Feinheit chromatische Farbschattierungen hörbar macht.

GÜNTHER ALBERS

MUSIKALISCHE LEITUNG, KLAVIER

Der gebürtige Berliner studierte in Essen Klavier und schloss daran ein Dirigierstudium in Hamburg an. Seine ersten Engagements führten Günther Albers an das Aalto-Theater in Essen, an die Städtischen Bühnen Münster sowie als musikalischer Leiter des Opernstudios und Kapellmeister an die Deutsche Oper am Rhein. Dort initiierte er eine Reihe von zeitgenössischen Kammeropern mit Werken von John Cage, Paul Hindemith, Mauricio Kagel, Francis Poulenc und Arnold Schönberg und brachte Gerhard Stäblers Musiktheater »Madame La Peste« zur Uraufführung. Seine weiteren Stationen führten ihn an das Nationaltheater Mannheim und an das Opernhaus in Graz, wo Günther Albers 2010 erfolgreich als Dirigent von Alban Bergs »Lulu« debütierte. Als musikalischer Assistent fungierte er ebenso bei den Bayreuther Festspielen wie der Ruhrtriennale. Neben seiner Tätigkeit als Dirigent und Chorleiter in Zusammenarbeit mit dem Chorwerk Ruhr und dem WDR-Rundfunkchor widmet sich Günther Albers intensiv der Liedbegleitung und ist ein gefragter Kammermusikpartner.

Von 2010 bis 2015 war Günther Albers als Repetitor an der Staatsoper Unter den Linden engagiert. Dort dirigierte er u. a. Offenbachs »Orpheus in der Unterwelt«, Toshio Hosokawas »Hanjo«, Ernst Kreneks Kammeroper »Vertrauenssache« sowie den Doppelabend »Tagebuch eines Verschollenen/La voix humaine« in der Werkstatt des Schiller Theaters. Seit dem Herbstsemester 2015 ist Günther Albers Professor an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main.

LENA HASELMANN

REZITATION

Die deutsch-norwegische Mezzosopranistin wurde in Heidelberg geboren. Engagements führten sie u. a. an die Oper Göteborg, das Teatro Comunale Bologna, zum Theater und Orchester Heidelberg, dem Kunstfest Weimar, den New Opera Days Ostrava, den Schwetzingen SWR Festspielen sowie an das Teatro alla Scala, wo sie bereits in der Uraufführung von Salvatore Sciarrinos »Ti vedo, ti sento, mi perdo« zu erleben war. In der laufenden Spielzeit debütierte sie u. a. als Mercédès in »Carmen« an der Dänischen Nationaloper und als Annio in »La clemenza di Tito« am Hessischen Staatstheater Wiesbaden. In den vergangenen Jahren hat sich die Interpretation zeitgenössischer Werke zu einem Schwerpunkt im Repertoire der Mezzosopranistin entwickelt. So war Lena Haselmann seit 2010 regelmäßig Gast an der Staatsoper im Schiller Theater, wo sie u. a. in »Luci mie traditrici«, in »Aschenputtel«, in »Aventures, nouvelles aventures«, in Cages »Songbooks«, in »Lezioni di tenebra« und in »Mario und der Zauberer« zu erleben war. Als Lied- und Konzertsängerin ist die promovierte Sängerin im In- und Ausland zu erleben. Einen besonderen Schwerpunkt bilden dabei Liedkompositionen aus dem skandinavischen Raum sowie zeitgenössische Komponisten. CD-Produktionen sind u. a. »Rastlose Lieder« mit Werken norwegischer Komponistinnen sowie »Durchlöcherter Tradition«, die sich mit verfemter Kammermusik des 20. Jahrhunderts auseinandersetzt.

WORDS AND MUSIC



MUSIK VON
Morton Feldman

TEXT VON
Samuel Beckett

Live-Hörspiel mit zwei Sprechern und
der Orchesterakademie der Staatskapelle Berlin,
Klangprojektionen und Computer Sound Design

MUSIKALISCHE LEITUNG
Maxime Pascal

PREMIERE AM 23. APRIL

24. 27. April
APOLLOSAAL

LIN
DEN
21

STAATSOPER-BERLIN.DE

ADRIAN HEGER

KLAVIER

Adrian Heger widmet sich als Dirigent und Pianist ebenso dem klassisch-romantischen Repertoire wie der Neuen Musik. Unter der Gesamtleitung von Karlheinz Stockhausen dirigierte er mit 22 Jahren die Uraufführung und die CD-Produktion von Stockhausens **RECHTER AUGENBRAUENTANZ**. Beim Holland Festival 2019 wird er **MICHAELS REISE UM DIE ERDE** und **LUZIFERS TANZ** aus Stockhausens **LICHT**-Zyklus dirigieren (Klangregie: Kathinka Pasveer, Regie: Pierre Audi). In Berlin arbeitete er bereits mit der Staatskapelle, dem Rundfunk-Sinfonieorchester und dem Konzerthausorchester zusammen und dirigierte Neuproduktionen von Karl Amadeus Hartmanns »Simplicius Simplicissimus« und Mike Svobodas »Der unglaubliche Spotz« in der Werkstatt der Staatsoper Unter den Linden.

Als Pianist war er unter anderem bei den Dresdner Musikfestspielen, beim Musikfest Berlin, beim Festival »Ultraschall Berlin« und im Pierre Boulez Saal Berlin zu erleben. Im Rahmen des Festivals »Infektion!« der Staatsoper im Schiller Theater spielte er 2016 Karlheinz Stockhausens **KLAVIERSTÜCKE I-V** und **VII-IX**.

Adrian Heger studierte an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin und war Teilnehmer der Lucerne Festival Academy, der Schubertiade Schwarzenberg und der Stockhausen-Kurse Kürten. Zu seinen Lehrern zählen Egon Melziarek, Alexander Vitlin, Semjon Skigin, Dietrich Fischer-Dieskau, George Alexander Albrecht, Peter Eötvös und Karlheinz Stockhausen. Seit 2009 ist er als musikalischer Assistent an der Staatsoper Unter den Linden tätig.

DOMINIC OELZE

PERCUSSION

Dominic Oelze erhielt ab seinem zehnten Lebensjahr Klavier- und Schlagzeugunterricht. Sein Studium begann er in Leipzig bei Stephan Stopora, setzte es am Mozarteum in Salzburg bei Peter Sadlo fort und komplettierte seine Ausbildung als Meisterschüler bei Karl Mehlig wiederum in Leipzig. Nach Akademie- bzw. Jahresverträgen bei der Staatskapelle Dresden und dem Gewandhausorchester Leipzig wurde Dominic Oelze 1998 von Daniel Barenboim als Solo-Schlagzeuger und Pauker der Staatskapelle Berlin engagiert. Neben zahlreichen Kammerkonzerten u. a. bei Festivals in Salzburg, Jerusalem, London und New York ist er regelmäßig mit zeitgenössischer Ensemble- und Sololiteratur und Musikvermittlungsprojekten für Kinder und Jugendliche zu erleben. Er war Dozent an der Musikhochschule Rostock, Mentor des West-Eastern Divan Orchestra und ist seit 2013 Professor an der Musikhochschule Dresden.

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Benjamin Wäntig / Dramaturgie Staatsoper Unter den Linden

Der Einführungstext von Benjamin Wäntig ist ein Originalbeitrag für diesen Programmfolder. Die Zitate von Morton Feldman stammen aus der Ausgabe

»Morton Feldman says: selected interviews and lectures 1964–1987« von Chris Villars, London 2006.

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**