

450
JAHRE
STAATSKAPELLE
BERLIN
1570 — 2020

ABONNEMENT-
KONZERT
IV

LAHAV
SHANI

DIRIGENT

PINCHAS
ZUKERMAN

VIOLINE

STAATSKAPELLE BERLIN

Mo 13. Januar 2020 19.30

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

Di 14. Januar 2020 20.00

PHILHARMONIE

PROGRAMM

Edward Elgar VIOLINKONZERT H-MOLL OP. 61
(1857–1934) I. Allegro
II. Andante
III. Allegro molto

PAUSE

Modest Mussorgsky »BILDER EINER AUSSTELLUNG«
(1839–1881) Orchesterfassung von Maurice Ravel (1875–1937)

Promenade. Allegro giusto, nel modo russo;
senza allegrezza, ma poco sostenuto

Gnomus. Vivo

Promenade. Moderato comodo e con delicatezza

Il vecchio castello (Das alte Schloss). Andante

Promenade. Moderato non tanto, pesante

Tuileries. Allegretto non troppo, capriccioso

Bydlo. Sempre moderato, pesante

Promenade. Tranquillo

Ballet des poussins dans leurs coques
(Ballett der Küken in ihren Eierschalen).
Scherzino. Vivo leggiero

Samuel Goldenberg und Schmuyle. Andante

Limoges: Le marché (Der Marktplatz von Limoges).
Allegretto vivo, sempre scherzando

Catacombae – Sepulcrum Romanum. Largo

Cum mortuis in lingua mortua. Andante non troppo,
con lamento

La cabane de Baba Yaga sur des pattes de poule
(Die Hütte der Baba Yaga auf Hühnerbeinen).
Allegro con brio, feroce – Andante mosso – Allegro molto

La grande porte de Kiev (Das große Tor von Kiev).
Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza

»
ES IST
ENTSETZLICH
EMOTIONAL
ABER ICH LIEBE ES!

«

Edward Elgar
über sein Violinkonzert h-Moll op. 61

KLANGMONUMENT

EDWARD ELGARS KONZERT FÜR VIOLINE UND
ORCHESTER H-MOLL OP. 61

TEXT VON Roman Reeger

Als der seinerzeit berühmte Violinist Fritz Kreisler in einem Interview 1905 anlässlich seines Auftritts beim Norwich Festival befragt wurde, wen er für den bedeutendsten Komponisten der Gegenwart halte, hätte seine Antwort kaum eindeutiger ausfallen können: »Wenn Sie wissen wollen, wen ich für den wichtigsten lebenden Komponisten halte, so sage ich ohne zu zögern: Elgar. Weder Russland noch Skandinavien noch mein Vaterland noch irgendeine andere Nation kann so jemanden hervorbringen wie ihn. Ich sage das nicht, um irgendjemandem zu gefallen; es ist schlicht meine Überzeugung. Elgar wird alle überragen. Er befindet sich auf einer anderen Ebene. Ich stelle ihn auf die gleiche Stufe mit meinen Idolen Beethoven und Brahms.« Und Kreisler beließ es nicht dabei, sondern verband seine lobenden Worte mit einer Aufforderung: »Ich wünschte, Elgar würde etwas für die Violine komponieren. Er könnte es und es würde sicher einschlagen.« Schon in den Jahren zuvor hatte er Elgar immer wieder um ein Konzert gebeten, bisher ohne Erfolg. Lange hatte sich der Komponist Zeit gelassen, ein Konzertstück für »sein« Instrument, das er studiert hatte, zu schreiben. Bevor er sich dem Komponieren widmete, war er unter anderem als Konzertmeister in der Worcester Amateur Instrumental Society tätig. Als Komponist blieb Elgar Autodidakt. Erste Kammermusiken schrieb er für verschiedene Ensembles und Gruppierungen, in denen er mitunter auch selbst mitwirkte. Die Kantaten »The Black Knight (1893), »King Olaf« (1896)

sowie das Oratorium »The Light of Life« (1896) machten ihn bekannt. Der erhoffte Durchbruch gelang ihm mit den »Enigma-Variationen« 1899. Fünf Jahre später wurde er zum Ritter geschlagen und hatte sich als führender britischer Komponist der Jahrhundertwende international etabliert. Bereits 1890 hatte Elgar an einem Konzert für Violine gearbeitet, sich jedoch derart unzufrieden mit seinem Werk gezeigt, dass er das Manuskript vernichtete. Das eingangs zitierte Lob Kreislers mag für Elgar Anlass gegeben haben, erneut die Arbeit an einem Violinkonzert zu beginnen. Erste Notizen erfolgten 1907, doch legte er das Werk kurzerhand zur Seite, um seine erste Sinfonie zu komponieren. Einen neuen Anstoß erhielt das Projekt durch einen 1909 erteilten Kompositionsauftrag der Londoner Royal Philharmonic Society. Ein neues Konzert sollte die Saison 1910 eröffnen. Hierfür nahm Elgar die Arbeit an seinem Violinkonzert wieder auf. Obwohl er mit der Violine vertraut war, ließ er sich von »Billy« Reed, dem Konzertmeister des London Symphony Orchestra, beraten, der ihm wertvolle Hinweise in Bezug auf die Fingersätze und Bogenstriche gab. Auch Kreisler brachte Ideen ein und half, den Solopart eleganter und spielbarer zu gestalten. Nach Beendigung der Komposition spielte Reed, von Elgar selbst am Klavier begleitet, das Konzert auf einer privaten Feier.

Die Uraufführung erfolgte am 10. November 1910 mit Kreisler als Solist und dem London Symphony Orchestra unter Leitung des Komponisten und wurde begeistert aufgenommen. Bis zuletzt hatte der selbstkritische Elgar an der Qualität seines Konzerts gezweifelt und noch kurz vor Beendigung der Komposition mit dem Gedanken gespielt, ganze Sätze zu verwerfen. Am 7. Februar 1910 notierte er: »Ich bin mir bezüglich des Andante nicht sicher & werde es für eine geraume Zeit weglegen, bevor ich entscheide, was damit passiert.« Und am 23. Juni hielt er fest: »Der letzte Satz erfüllt mich mit Entsetzen & ich kann nicht weitermachen: Er wird so lang – zu lang, fürchte ich & das bereitet mir Kopfschmer-

Edward Elgar VIOLINKONZERT H-MOLL OP. 61

ENTSTEHUNG 1907 bis 1910

URAUFFÜHRUNG 10. November 1910, Queen's Hall London
mit dem London Symphony Orchestra
unter Leitung des Komponisten, Solovioline: Fritz Kreisler

BESETZUNG Solovioline, zwei Flöten, zwei Oboen,
zwei Klarinetten, zwei Fagotte, Kontrafagott, vier Hörner,
zwei Trompeten, drei Posaunen, Tuba, drei Pauken, Streicher

zen«. Solche harten Selbstzeugnisse waren keine Seltenheit bei Elgar, auch später noch bezeichnete er das Werk als »zu emotional«.

Tatsächlich ist das Violinkonzert in Form und Ausdruck tief in der romantischen Tradition verwurzelt und erinnert an die großen Konzerte von Komponisten wie Johannes Brahms und Max Bruch. Mit einer Spieldauer von über 50 Minuten gehört es allerdings zu einem der längsten der Gattung. Der erste Satz steht in der traditionellen Sonatensatzform und beginnt mit einer Orchesterexposition, in der die verschiedenen Themen präsentiert werden. Immer wieder wurde die Vielfalt an Themen und Klangfarben sowie der große Erfindungsreichtum des Werkes hervorgehoben. Nicht weniger als sechs miteinander verwandte Themen erscheinen in verschiedenen Tonarten. Dass am Ende dieses Abschnitts abermals das erste Thema zunächst im Orchester erklingt und im Nachsatz von der Solovioline übernommen wird, ist ein sehr origineller und zugleich effektvoller Eintritt

des Soloinstruments. Die große Ausdrucksbandbreite des Orchesterbeginns setzt sich auch in der ersten solistischen Passage fort. Verschiedene Themen erscheinen in Originalgestalt und als Variationen. Das zweite Thema, das im Orchester zuvor nur kurz vorgestellt wurde, erhält nun besonderes Gewicht. Bei dem zarten, poetischen Thema handelt es sich angeblich um ein Porträt Alice Stuart-Wortleys, einer engen Vertrauten Elgars, die dieser als Seelenverwandte betrachtete. Zahlreiche Legenden ranken sich um Elgar und die Frau eines konservativen Politikers. Hierzu trug auch das rätselhafte, auf der ersten Seite der Partitur platzierte Zitat aus Alain-René Lesages Roman »Gil Blas« bei: »Aquí está encerrada el alma de ...« (»Hier liegt begraben die Seele von ...«). Zeitlebens weigerte sich Elgar, genauere Angaben über die Adressatin der Widmung zu machen, jedoch deutet vieles darauf hin, dass es sich um Alice Stuart-Wortley, die von Elgar liebevoll »Windflower« genannt wurde, gehandelt haben mag. In ihrer über mehrere Jahrzehnte andauernden Briefkorrespondenz bezeichnete Elgar das Violinkonzert gar als »unser« bzw. »dein Konzert«. Das sogenannte »Windflower«-Thema rückt auch in der sehr freien Durchführung des ersten Satzes wieder in den Fokus. Der feine Dialog zwischen Orchester und Solovioline prägt das gesamte Gefüge dieses ersten Satzes. Der zweite Satz evoziert eine idyllische Atmosphäre, wie sie in manchen Orchesterwerken Elgars zu finden ist. Anders als im vorangegangenen ersten Satz erscheinen die thematisch-melodischen Sphären nun stärker voneinander getrennt. Das Hauptthema wird vom Orchester vorgestellt und die Geige antwortet mit einem anderen Thema, während das erste gleichzeitig als Begleitung in den Streichern zu hören ist. Im Mittelteil wandelt sich die friedliche Anfangsstimmung. Der Satz entfaltet zuerst in den solistischen Passagen einen dramatischen Zug und gelangt zu expressiver Tiefe. Dass das Werk bis heute zu den anspruchsvollsten des Repertoires zählt, mag mitunter auch auf die spielerische Virtuosität des dritten

Satzes zurückgehen. Die Einleitung ist durch schnelle Läufe, Arpeggien und Doppelgriffe der Solovioline geprägt. Doch beschränken sich die spielerischen Herausforderungen nicht allein auf die technische Virtuosität. Auch das ausdrucksmäßige Spektrum des Satzes, der mit einem heiteren Marschthema beginnt und immer wieder Motive und Stimmungen der ersten beiden Sätze beschwört, und die zahlreichen Überraschungsmomente verlangen viel von den Ausführenden. So erscheint auch die große Kadenz, die durch Hörner, Pauken und pizzicato tremolando spielende Streicher auf ungewöhnliche Art und Weise begleitet wird, nicht ausschließlich als virtuoses Vorzeigefinale. Vielmehr bildet sie auch inhaltlich einen Höhe- und Schlusspunkt des Werkes mit Referenzen zum Eingangs- sowie zum »Windflower«-Thema.

»
WISSEN SIE,
ICH WAR KOSMOPOLIT,
UND JETZT ERLEBE ICH
SO ETWAS WIE
EINE NEUE GEBURT.
ALLES RUSSISCHE
WIRD MIR VERTRAUT

«

Mussorgsky in einem Brief an Balakirew
nach seinem ersten Besuch in Moskau 1859

BEWEGUNG MIT TÖNEN MALEN

MODEST MUSSORGSKYS »BILDER EINER AUSSTELLUNG«

TEXT VON Anna Raisich

Mitte des 19. Jahrhunderts sah sich die russische Intellektuellenszene einer Spaltung ausgesetzt. Ein Konsens über die akute Frage nach der Beschaffenheit einer nationalen Ästhetik war nicht in Sicht: Die »Westler« vertraten die Überzeugung, Russland könne vom Westen lernen, wohingegen die Slawophilen einen Nationalstil durch eine Rückbesinnung auf ihre Wurzeln im russischen Volkstum zu errichten gedachten. Die Suche nach dem »unverfälschten« und »wahren« Russischen führte zur Geburt einer Kunstauffassung, deren ästhetisches Credo der Schriftsteller und Revolutionär Nikolai Tschernyschewsky in seiner bahnbrechenden Schrift »Von den ästhetischen Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit« (1855) folgendermaßen formulierte: »Das Leben, wo immer es sich zeigt, die Wahrheit, wie bitter sie sei; die kühne aufrichtige Rede von Mensch zu Mensch – dies darzustellen ist Aufgabe des Künstlers.« Möglichst wenig Abstraktes solle das Kunstwerk beinhalten, dafür aber eine konkrete Reproduktion der menschlichen Außen- wie Innenwelt sein. Indem der Künstler die Erscheinungen des Lebens selektiert und dadurch auch kommentiert, gibt er seiner Kunst eine moralische und sozial bedeutende Ebene, was den Kern seiner schöpferischen Tätigkeit ausmacht.

Um 1861 hatte sich eine Gruppe junger Komponisten gefunden, die es sich zum Ziel machten, das Erbe Michail Glinkas anzutreten und sich um eine »wahre« russische Musik

zu bemühen. Das so genannte »Mächtige Häuflein« formierte sich um Mili Balakirew und zählte außer diesem Alexander Borodin, César Cui, Nikolai Rimsky-Korsakow und Modest Mussorgsky. Ein gewichtiges Vorhaben vereinte sie, bedenkt man die Tatsache, dass es sich mit Ausnahme Balakirews um aristokratische Amateure handelte, die sich im Komponieren versuchten – ein Vorwurf, der seitens der »Rivalen«, der professionellen Zeitgenossen des St. Petersburger Konservatoriums, laut wurde. Dabei hatte Mussorgsky, geboren 1839 und aufgewachsen auf dem Gut Karewo im Norden Russlands, bereits im Kindesalter beachtliche pianistische Fähigkeiten erworben. Während seiner Petersburger Schulzeit genoss er Unterricht bei Anton Herke, dem besten Klavierlehrer der Stadt. Dieser bildete den jungen Mann nicht nur zu einem hervorragenden Pianisten aus, sondern machte ihn auch mit der europäischen Klavierliteratur vertraut. Im Verlauf seiner weiteren Ausbildung in der Gardefähnrichschule und seiner Zeit als Offiziersanwärter zeigte sich Mussorgsky fleißig und vielseitig interessiert; neben der regen Lektüre philosophischer Texte, dem Studium der Geschichte und fremder Sprachen entstanden bereits eine kleinere Komposition für Klavier sowie die Skizze zu einer Oper. In diese Zeit fiel auch seine Bekanntschaft mit Balakirew, der Mussorgsky ab 1856 unterrichten sollte. Der entscheidende Impuls für seine künstlerische Selbstfindung mag sein erster Besuch in Moskau gewesen sein – das lassen jedenfalls die berühmt gewordenen Worte vermuten, die er in einem Brief aus dem Jahr 1859 an Balakirew richtet: »Überhaupt hat Moskau mich in eine andere Welt versetzt – in die Welt der Vergangenheit (eine zwar schmutzige, aber dennoch – ich weiß nicht weshalb – mich angenehm berührende Welt) – und auf mich einen sehr angenehmen Eindruck gemacht. Wissen Sie, ich war Kosmopolit, und jetzt erlebe ich so etwas wie eine neue Geburt. Alles Russische wird mir vertraut [...]«. Dieses patriotische Erlebnis initiierte, dieser Schluss liegt

**Modest Mussorgsky »BILDER EINER AUSSTELLUNG«
Orchesterfassung von Maurice Ravel**

ENTSTEHUNG 1874 als Klavierzyklus;
1922 von Maurice Ravel für Orchester bearbeitet.

URAUFFÜHRUNG 19. Oktober 1922 im Rahmen der
Koussewitzky-Konzerte in der Pariser Oper,
Dirigent: Sergej Koussewitzky

BESETZUNG drei Flöten, drei Oboen, zwei Klarinetten,
Bassklarinetten, Alt-Saxophon, zwei Fagotten, Kontrafagott,
vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen, Tuba, Pauken,
Percussionsinstrumente, zwei Harfen, Celesta, Streicher

nahe, den Einzug des nationalen Elements in seine Musik. Russische (Volks-)Szenen bilden den Kern seiner Lieder und Opern (»Boris Godunow«, »Chowanschtschina«), besondere Gewichtung erhalten die Farben und Gepflogenheiten der russischen Sprache; um ihre Eigenheiten darzustellen, bricht Mussorgsky radikal mit der mitteleuropäischen Tradition. Unmittelbarkeit und Direktheit des Ausdrucks erklärt er dabei zu seinen ästhetischen Maximen und kreierte so seine musikalische Sprache, die – entgegen dem Vorwurf des »Nicht-besser-Könnens« – oft konsequent alles Schulmäßige negiert. Dass seine (überwiegend vokalen) Kompositionen zudem soziale und philosophische Fragen seines Landes thematisieren, zeugt von seiner Auseinandersetzung mit dem Realismus. In ihrer formellen Anlage, der aus dem Sujet resultierenden Klanglichkeit sowie der Beschreibung

mannigfaltiger Charaktere und Situationen des Lebens, sind auch die »Bilder einer Ausstellung« durchaus das Produkt des Realismus.

Das im Sommer 1874 fertiggestellte Werk nimmt dabei insofern eine Sonderstellung im Œuvre des Komponisten ein, als dass es sein einziges Klavierwerk von zweifelsfrei überragender Bedeutung ist. Anlass zu seiner Entstehung war allerdings ein bedrückendes Ereignis: der Tod seines Freundes, des Malers und Architekten Viktor Hartmann im Jahr 1873, dessen Bekanntschaft er durch Wladimir Stassow, den Mentor des »Mächtigen Häufleins« und Widmungsträger der Komposition, gemacht hatte. Letzterer initiierte auch die Gedenkausstellung, die im Februar 1874 in der St. Petersburger Akademie der Künste zu Ehren des Verstorbenen veranstaltet wurde. Mussorgsky, dem der Tod des Freundes sehr nahe ging, vollendete die Komposition in einem Schaffensrausch binnen kürzester Zeit.

Die Aneinanderreihung von Miniaturen erlaubt Flexibilität, Spontaneität und Persönlichkeit des Ausdrucks, unabhängig von starren Formtypen. Entgegen der vom Titel suggerierten Zusammenhanglosigkeit – man denkt unwillkürlich an eine Ansammlung von Eindrücken, losen Albumblättern gleich – entbehren die »Bilder einer Ausstellung« aber nicht eines zyklischen Zusammenhalts: Offensichtlichstes eines Element ist die stets wiederkehrende »Promenade«, die sechsmal erklingt und den Gang des Komponisten durch die Ausstellung verklanglicht. Gemäß dem realistischen Anspruch spiegelt sie den jeweiligen Gemütszustand des Betrachters wider. Die dargestellten Szenen (dieser Begriff drängt sich auf, denn es sind wahrlich kleine Geschichten, die Mussorgsky den Bildern Hartmanns entlockt) könnten verschiedener nicht sein: märchenhafte Wesen (»Gnomus«, »Die Hütte der Baba-Yaga auf Hühnerfüßen«), zankende und hopsende Kinder (»Tuileries«, »Ballett der Küken in ihren Eierschalen«), das alltägliche Leben der einfachen Leute (»Bydło«, »Limoges«),

Liebesbekundungen an längst vergangene Zeiten (»Il vecchio castello«), soziale Rangunterschiede (»Samuel Goldenberg und Schmuyle«), die Totenwelt (»Catacombae«) sowie die hymnisch-sakrale Sphäre und die jubelnden Massen (»Das große Tor von Kiew«). Obendrein werden verschiedene Orte und Zeiten passiert, was allein ein Blick auf die in nicht weniger als sechs verschiedenen Sprachen sorgfältig ausgefeilten Titel verrät. Mannigfaltig sind die angesprochenen Themen, ebenso wie ihre Darstellung; dennoch ist eine Schlussklimax mit Symbolgehalt zu erkennen – womöglich samt Utopie?

Besonders auffällig ist, dass Mussorgsky keineswegs einige Bilder des geliebten Freundes in die Sprache der Musik »übersetzt«, vielmehr nutzt er jene als Inspiration für kleine Geschichten, die ihre Lebendigkeit nicht zuletzt der Akzentuierung zweier Ebenen verdanken: der Bewegung und der Sprache. Statt die Ornamente der verschnörkelten Uhr musikalisch nachzuzeichnen, lässt er den wilden Ritt der Baba-Yaga in ihrer Hütte mit Hühnerfüßen erklingen, führt dem Hörer beinahe plastisch das linkische Hinken des Gnomus' (eigentlich ein Nussknacker) vor Augen, verdeutlicht die Schwerfälligkeit des polnischen Ochsenkarrens (des Bydło), vertont die Schreie der französischen Kinder samt ihrer beruhigend daher redenden Ammen, die Auseinandersetzung des herrisch daherredenden reichen und des hektisch zeternden armen Juden sowie den Disput der Marktfrauen in Limoges etc.

Ein weiteres Merkmal, das zur charakteristischen Musiksprache Mussorgskys beiträgt, ist die Abkoppelung von der funktionsgebundenen Harmonik: Der Farbwert einer Harmonie ist stets interessanter als ihre tonsetzerisch logische Fortschreitung. Das Resultat ist ein zuweilen archaisches Klangbild, das mit modalen Farbtupfern einige Überraschungen birgt. In der ersten »Promenade« z. B. ergibt dies in Kombination mit der der russischen Volksmusik eigenen rhythmischen Indifferenz bzw. variierenden Fortspinnung kurzer Melodiefloskeln einen sehr eigenen, genuin russisch anmutenden Klang. Russisch

könnte man auch die Neigung zu den dunklen Registern nennen, die sich durch das Werk zieht und einigen Passagen eine besondere Ausdrucksschwere verleiht.

Umso erstaunlicher mutet es an, dass 48 Jahre später ausgerechnet ein Franzose, dem eine gewisse Oberflächlichkeit und Neigung zur Effekthascherei nachgesagt wurde, sich dieses Werks des »russischsten« Komponisten annahm. Dies lässt sich freilich nur auf den ersten Blick behaupten, denn Parallelen zwischen Maurice Ravel und Modest Mussorgsky gibt es erstaunlich viele: Beide waren Pianisten und komponierten am Klavier; die Mehrzahl der Orchesterwerke Ravels existierten zunächst als Klavierstücke, die er erst nachträglich transkribierte – das Transkribieren war ohnehin vollkommen natürlich für Ravel, der sich stets auch als »Handwerker« begriff. Dies wird besonders deutlich, wenn er darauf besteht, der Künstler müsse »kopieren, um originell zu sein«. Komponieren fasst er als Absetzen vom Vorbild auf, denn der wahre Künstler sei nicht in der Lage zu kopieren, er eigne sich Idiome und Techniken an, doch seine Persönlichkeit scheine stets durch. Wenngleich die sowjetische Geschichtsschreibung ihn zu einem »von Natur aus« russischen Künstler stilisiert hat: auch Mussorgsky hatte sich intensiv mit dem Studium westeuropäischer Werke beschäftigt.

Unter den bevorzugten Studienobjekten Ravels, der sich – wie Debussy – für die modale Harmonik und archaisch-fremdartige Wirkung der Musik begeisterte, waren auch Werke Mussorgskys. So sagte er zu als der Dirigent Sergej Koussewitzky ihn 1920 mit der Orchestrierung der »Bilder« beauftragte, die am 19. Oktober 1922 im Rahmen der Koussewitzky-Konzerte in der Pariser Oper uraufgeführt wurde. Angesichts der Bewunderung, die Ravel für die Musik Mussorgskys hegte, liegt es nahe, dass er das Original weitestgehend unangetastet ließ. Der größte Eingriff ist das Weglassen der fünften »Promenade« – gleichwohl zugunsten einer unmittelbaren Gegenüberstellung der kontrastierenden

Streitgespräch-Sätze (»Samuel Goldenberg und Schmuyle« sowie »Limoges«). Alles in allem ist es Ravel gelungen, dieses ohnehin eher unpianistische Werk um weitere Ausdrucksebenen zu bereichern. Er war freilich nicht der einzige, den der Farbreichtum, den Mussorgsky dem Werk eingeschrieben hatte, reizte: Zahlreiche weitere Bearbeiter versuchten sich an einer Orchestrierung. Von Ravels Erfolg zeugt, dass seine Version nicht mehr aus dem heutigen Konzertrepertoire wegzudenken ist.

Dabei lässt er kaum eine Facette der Farbpalette des modernen Sinfonieorchesters aus. Ein Geniestreich ist sein Einsatz der Tuba als Soloinstrument in »Bydło« oder des Alt-Saxophons, das die melancholische Weise des Troubadours in »Il vecchio castello« vorträgt. Auch die Idee, die blecherne Redeweise Schmuyles mit einer gedämpften Trompete zu verklänglichen, ist nicht nur sehr sensibel in Hinblick auf die Sprachcharakteristik: Auch die Virtuosität, die Mussorgsky dem Spieler abverlangt, wird auf diese Weise transkribiert. Gleichermaßen gekonnt übersetzt Ravel das hektische Markttreiben; unter Einsatz des vollen Orchesters samt Harfe, Celesta und Schlagwerk tönt die motivische Vielfalt des Originals in einer Fülle von Farben. Andernorts zieht er alle tiefen Register, so dass man förmlich die Furchen zu sehen glaubt, die die heranrollenden Räder des Ochsenkarrens in den Boden graben. Auch die Episode in den Katakomben, das Eintauchen des Betrachters in die Welt der Toten im Zwiegespräch mit dem Verstorbenen (»Cum mortuis in lingua mortua«) gewinnt an Eindringlichkeit – die herumliegenden Schädel scheinen wahrlich »zu erglühen«.

Man mag Ravel vorwerfen, mit seiner zweifellos sehr wirkungsvollen Instrumentierung wenig vom genuin Russischen übrig gelassen zu haben – als origineller Künstler, der er war, konnte er auch in dieser Arbeit, bei allem Respekt gegenüber dem Vorbild, seine Persönlichkeit schwerlich ganz verbergen.



LAHAV SHANI

DIRIGENT

Lahav Shani hat sich als einer der gefragtesten jungen Dirigenten etabliert und beeindruckt mit seiner erstaunlichen Reife und natürlichen, instinktiven Musikalität. Im September 2018 übernahm er die Position des neuen Chefdirigenten des Rotterdams Philharmonisch Orkest von Yannick Nézet-Séguin und wurde damit zum jüngsten Chefdirigenten in der Geschichte dieses Orchesters. In der Saison 2020/21 übernimmt Lahav Shani zudem die Künstlerische Leitung des Israel Philharmonic Orchestra als Nachfolger von Zubin Mehta und hat ab der Saison 2019/20 auch die Position des Music Director Designate inne.

Nach seinem Debüt im Mai 2015 und mehreren darauffolgenden Engagements wurde Shani in der Spielzeit 2017/18 zum Ersten Gastdirigenten der Wiener Symphoniker ernannt. Zu den Höhepunkten dieser und kommender Spielzeiten gehören Konzerte mit den Wiener Philharmonikern, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem London Symphony Orchestra, dem Concertgebouworkest Amsterdam, der Staatskapelle Dresden, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Budapest Festival Orchestra, dem Boston Symphony Orchestra, dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, dem Philharmonia Orchestra, dem Orchestre de Paris, dem Philadelphia Orchestra, dem Kungliga Filharmoniska Orkestern Stockholm, den Bamberger Symphonikern und dem Orchestre Philharmonique de Radio France. Shanis enge Beziehung mit dem Israel Philharmonic begann 2007, als er Tschaikowskys Klavierkonzert unter der Leitung von

STAATS KAPELLE BERLIN



ZUBIN MEHTA

DIRIGENT

MARTHA ARGERICH

KLAVIER

20/23 FEB 20

Maurice Ravel »LA VALSE«

KLAVIERKONZERT G-DUR

Igor Strawinsky »LE SACRE DU PRINTEMPS«

Do 20. Februar 2020 19.30

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

So 23. Februar 2020 20.00

PHILHARMONIE

450
JAHRE
STAATSKAPELLE
BERLIN
1570 – 2020

Zubin Mehta spielte, und vertiefte sich in den darauffolgenden Jahren in der Zusammenarbeit als Pianist und Kontrabassist.

1989 in Tel Aviv geboren, begann Shani mit sechs Jahren sein Klavierstudium bei Hannah Shalgi und später Arie Vardi an der Buchmann-Mehta School of Music in Tel Aviv. Danach absolvierte er sein Dirigierstudium bei Christian Ehwald und sein Klavierstudium bei Fabio Bidini an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin. Während seines Studiums unterstützte auch Daniel Barenboim seine Karriere. 2013 gewann er den ersten Preis beim Gustav-Mahler-Dirigentenwettbewerb in Bamberg.

Als Pianist gab Shani sein Solorezitaldebüt im Pierre Boulez Saal in Berlin im Juli 2018. Klavierkonzerte leitet er oft vom Klavier aus, z. B. mit dem Philharmonia Orchestra, der Staatskapelle Berlin und dem Orchestre Philharmonique de Radio France. Als Solist trat er jüngst mit dem Concertgebouworkest auf und spielte Beethovens Tripelkonzert mit Renaud und Gautier Capuçon und dem Israel Philharmonic Orchestra. Shani hat außerdem reiche Erfahrung im Kammermusikspiel und trat vor kurzem beim Festival d'Aix-en-Provence, in der Kölner Philharmonie und beim Verbier Festival auf.

Shani pflegt auch eine intensive Zusammenarbeit mit der Staatskapelle Berlin, die er bei Konzerten in der Berliner Philharmonie und im Pierre Boulez Saal sowie in Vorstellungen von »La bohème« und »Don Giovanni« leitete.



PINCHAS ZUKERMAN

VIOLINE

Seit über fünf Jahrzehnten hat sich Pinchas Zukerman als einer der gefragtesten und vielseitigsten Künstler etabliert. Über 100 CD-Veröffentlichungen demonstrieren seine Virtuosität, die expressive, lyrische Art seines Spiels sowie seine fantastische Musikalität. Als leidenschaftlicher Pädagoge leitete er 25 Jahre lang das »Pinchas Zukerman Performance Programm« an der Manhattan School of Music, wo er Pionierarbeit im Gebrauch von Fernlehre-Technologien im Musikbereich geleistet hat. Die Saison 2019/20 ist seine elfte als Erster Gastdirigent des Royal Philharmonic Orchestra in London und seine fünfte als Artist-in-Association mit dem Adelaide Symphony Orchestra in Australien. Als Solist unternimmt er in dieser Saison eine Europatournee mit Zubin Mehta und den Wiener Philharmonikern, spielt das Elgar-Violinkonzert und tritt u. a. mit der Staatskapelle Berlin, dem Polnischen Nationalradio Orchester und der Rhode Island Philharmonie auf. Anlässlich des 250. Geburtstags von Ludwig van Beethoven spielt Pinchas Zukerman zusammen mit Daniel Barenboim alle zehn Sonaten für Violine und Klavier im Pierre Boulez Saal in Berlin. Im Juni 2020 veranstaltet die Cadogan Hall in London das Pinchas Zukerman Summer Music Festival, eine fünftägige All-Beethoven-Veranstaltung mit einer Reihe von Orchester- und Kammerkonzerten mit Zukerman und dem Royal Philharmonic Orchestra sowie weiteren Künstlern wie der Cellistin Amanda Forsyth, dem Zukerman Trio und dem Jerusalem Quartett.

2020 unser Jubiläums jahr

**450
JAHRE
STAATSKAPELLE
BERLIN
1570 — 2020**

STAATSKAPELLE BERLIN

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



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, 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 Pianistenkollegin 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 Klavierkonzerten mit den Wiener Philharmonikern sowie ein Mitschnitt des Konzertes des West-Eastern Divan Orchestras und Martha Argerich aus Buenos Aires mit Werken von Mozart, Beethoven, Ravel und Bizet. Zudem 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. Die aktuelle Aufnahme, Pierre Boulez »Sur Incises« stellt das von Daniel Barenboim gegründete Pierre Boulez Ensemble vor, das mit diesem Konzert bei der Neueröffnung des Pierre Boulez Saals in Berlin seine Premiere feierte. 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

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) sowie auf Konzertreisen nach Buenos Aires, Peking und Sydney, wo u. a. die vier Brahms-Sinfonien erklangen.

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 vier Brahms-Sinfonien sowie der neun Bruckner-Sinfonien veröffentlicht.

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.

WWW.STAATSKAPELLE-BERLIN.DE

STAATSKAPELLE BERLIN

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
EHRENDIRIGENTEN Otmar Suitner †, Pierre Boulez †, Zubin Mehta
PERSÖNLICHE REFERENTIN DES GMD Antje Werkmeister
ORCHESTERDIREKTORIN Annekatriin Fojuth
ORCHESTERMANAGERIN Elisabeth Roeder von Diersburg
ORCHESTERBÜRO Amra Kötschau-Krilic, Alexandra Uhlig
ORCHESTERAKADEMIE Katharina Wichate
ORCHESTERINSPEKTOR Uwe Timptner
ORCHESTERWARTE Dietmar Höft, Nicolas van Heems,
Martin Szymanski, Michael Knorpp
ORCHESTERVORSTAND Christoph Anacker, Wolfgang Hinzpeter,
Thomas Jordans, Dominic Oelze, Fabian Schäfer
DRAMATURG Detlef Giese
EHRENMITGLIEDER Prof. Lothar Friedrich, Thomas Kuchler,
Victor Bruns †, Gyula Dalló †, Bernhard Günther †, Wilhelm Martens †,
Ernst Hermann Meyer †, Egon Morbitzer †, Hans Reinicke †, Otmar Suitner †,
Ernst Trompler †, Richard von Weizsäcker †

1. VIOLINEN Lothar Strauß, Ulrike Eschenburg, Christian Trompler,
Susanne Schergaut, Juliane Winkler, Susanne Dabels, Michael Engel,
Henny-Maria Rathmann, Titus Gottwald, André Witzmann, Eva Römisch,
Andreas Jentzsch, Rüdiger Thal, Martha Cohen, Darya Varlamova*,
Marta Murvai**
2. VIOLINEN Knut Zimmermann, Mathis Fischer, Johannes Naumann,
Sascha Riedel, André Freudenberg, Franziska Dykta, Sarah Michler,
Milan Ritsch, Barbara Glücksmann, Laura Perez, Katharina Häger,
Philipp Schell*, Pablo Aznarez Maeztu*, Hyun-Jung Kim**
BRATSCHEN Felix Schwartz, Holger Espig, Matthias Wilke,
Katrin Schneider, Clemens Richter, Friedemann Mittenentzwei,
Wolfgang Hinzpeter, Helene Wilke, Stanislava Stoykova, Joost Keizer,
Evgenia Vynogradská**, Martha Windhagauer**
VIOLONCELLI Andreas Greger, Alexander Kovalev, Isa von Wedemeyer,
Claire Henkel, Ute Fiebig, Johanna Helm, Aleisha Verner, Tersea Beldi,
Minji Kang*, Amke Jorienke te Wies**
KONTRABÄSSE Otto Tolonen, Mathias Winkler, Axel Scherka,
Robert Seltrecht, Alf Moser, Harald Winkler, Martin Ulrich, Kaspar Loyal
HARFEN Alexandra Clemenz, Gunes Hizlilar*
FLÖTEN Claudia Stein, Claudia Reuter, Christiane Weise
OBOEN Fabian Schäfer, Florian Hanspach, Katharina Wichate
KLARINETTEN Matthias Glander, Tillmann Straube, Hartmut Schuldt
SAXOPHON Karola Elßner**
FAGOTTE Holger Straube, Sabine Müller, Robert Dräger, Frank Heintze
HÖRNER Samuel Seidenberg**, Sebastian Posch, Axel Grüner, Frank Mende
TROMPETEN Christian Batzdorf, Peter Schubert, Noemi Makkos
POSAUNEN Filipe Alves, Ralf Zank, Jürgen Oswald
TUBA Sebastian Marhold
PAUKEN Stephan Möller
SCHLAGZEUG Dominic Oelze, Matthias Marckardt, Martin Barth,
Andreas Haase, Matthias Petsch

* Mitglied der Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin

** Gast

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Roman Reeger / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden

Die Texte von Anna Raisich und Roman Reeger sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

FOTOS Marco Borggreve (Lahav Shani), Cheryl Mazak (Pinchas Zukerman)

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**