

**STAATSKAPELLE  
BERLIN  
1570**

**STAATSOPER UNTER DEN LINDEN**

**ABONNEMENT-  
KONZERT  
VIII**

**CHRISTIAN  
THIELEMANN**

**DIRIGENT**

**STAATSKAPELLE BERLIN**

**Mo 27. Juni 2022 19.30**

**STAATSOPER UNTER DEN LINDEN**

**Di 28. Juni 2022 20.00**

**PHILHARMONIE**

# PROGRAMM

**Richard Wagner VORSPIEL und LIEBESTOD**  
(1813–1883) aus »TRISTAN UND ISOLDE«

PAUSE

**Anton Bruckner SINFONIE NR. 7 E-DUR**  
(1824–1896) I. Allegro moderato  
II. Adagio. Sehr feierlich und sehr langsam  
III. Scherzo. Sehr schnell – Trio. Etwas langsamer  
IV. Finale. Bewegt, doch nicht schnell

Konzerteinführung jeweils 45 Minuten vor Beginn

SEHR GEEHRTES PUBLIKUM,

aus gesundheitlichen Gründen musste Herbert Blomstedt  
die musikalische Leitung der Abonnementkonzerte VIII  
der Staatskapelle Berlin absagen.

Wir sind CHRISTIAN THIELEMANN überaus dankbar,  
dass er sehr kurzfristig für Herbert Blomstedt das Dirigat  
beider Konzerte übernimmt. Auf dem Programm bleibt weiterhin  
Anton Bruckners Sinfonie Nr. 7 E-Dur. Statt Mozarts Sinfonie Nr. 34  
C-Dur KV 338 wird Vorspiel und Liebestod aus »Tristan und Isolde«  
von Richard Wagner erklingen.

»  
ICH VERSICHERE SIE,  
DASS HIER EIN  
HERRLICHER ORT IST –  
UND FÜR MEIN METIER  
DER BESTE ORT  
VON DER WELT.  
«

Wolfgang Amadeus Mozart  
aus Wien an seinen Vater Leopold in Salzburg,  
Postskriptum zum Brief vom 4. April 1781

# SINFONIEN VON MOZART UND BRUCKNER

TEXT VON Karsten Erdmann

WOLFGANG AMADEUS MOZARTS Sinfonien aus seiner Salzburger Zeit haben lange auf gebührende Wertschätzung warten müssen. Das ganze 19. Jahrhundert hindurch, und auch noch später, wurde Mozart als Sinfoniker – wenn überhaupt – fast nur als Autor der letzten drei Sinfonien wahrgenommen, deren Größe den Blick auf Vorangegangenes verstellte. Die früheren Sinfonien galten als eine Art »Vorstufe«, interessant vielleicht nur dem Fachmann für die Geschichte der Musik. Ein ähnliches Schicksal widerfuhr auch Joseph Haydns Sinfonien, aus dessen überreichem sinfonischen Schaffen lange Zeit höchstens einige der zwölf »Londoner Sinfonien« eine Rolle im Repertoire der Orchester spielten.

Mittlerweile hat das Blatt sich gewendet.

Zwar begegnen Mozarts frühere Sinfonien uns auch gegenwärtig nicht gerade häufig im Konzertsaal – aber ihre Verfügbarkeit auf Tonträgern in unterschiedlichsten Interpretationen hat die Kenntnis der entsprechenden Werke doch merklich erweitert; zumal sich mittlerweile mehr Dirigenten als früher dieser musikalischen Welt genähert und einen eigenen Zugang zu ihr gefunden haben.

Die Sinfonie C-Dur KV 338 ist die letzte von Mozart in Salzburg komponierte (Sommer 1780), bevor er endgültig jenen Weg nach Wien einschlug, der ihn aus der festen, aber existentiell beschränkten fürstlichen Anstellung des Salzburger Hofes in die unsichere, aber freiere Existenz

des in erster Linie seinem eigenen Schaffen verpflichteten Komponisten in Wien führte; ein nicht nur biographisch bedeutender Schritt, sondern zugleich ein Indikator für die sich wandelnde soziale und kulturelle Situiertheit der Musik in der Gesellschaft der Zeit.

Unsere Sinfonie nimmt entsprechend ihrer Entstehungszeit eine Zwischenstellung ein – freilich nur insoweit, als man diesem Begriff keinerlei abwertende Konnotation zuschreibt. Denn mit einer solchen würde man dem Meisterwerk, mit dem wir es hier zu tun haben, nicht gerecht. Eine »Zwischenstellung« kann man der Sinfonie zuerkennen, insofern sie einerseits eng verwandt ist mit den kurz zuvor geschaffenen Werken, insbesondere mit der großartigen Sinfonie B-Dur KV 319; und indem sie zum anderen vorausweist auf Späteres, etwa auf die »Prager Sinfonie« KV 504. Die auffälligste Besonderheit der Sinfonie ist ihre dreisätzig Anlage – Mozart verzichtet auf das Menuett. Gerade dies verbindet KV 338 mit dem Vorgängerwerk KV 319, das auch zunächst kein Menuett enthielt, welches aber für eine spätere Aufführung doch noch hinzugefügt wurde. Man hat vermutet, dass auch unsere Sinfonie KV 338 nachträglich mit einem Menuett ausgestattet wurde (KV 409). Letzte Klarheit lässt sich in dieser Frage nicht gewinnen. Immerhin hat Mozart die Idee einer dreisätzigen sinfonischen Form weiterverfolgt und mit der »Prager Sinfonie« eine wirklich »große« Sinfonie in diesem Format vorgelegt.

Die Dreisätzigkeit der Sinfonie ist keine Marginalie: Durch sie erhält das Werk eine gedrungene, konzentrierte Gestalt, die die Musik weit weg rückt von aller Divertimento-Gefälligkeit, von welcher die Sinfonik eben dabei ist sich endgültig zu emanzipieren. Auch ein anderer Zug trägt hierzu bei: Wie beim Vorgängerwerk wird der Expositionsteil des Kopfsatzes nicht wiederholt; was bei einem »Baumeister« wie Mozart bemerkenswert ist und auf dem Gebiet der Sinfonik erst in Beethovens 9. Sinfonie wieder begegnet wird.

Wolfgang Amadeus Mozart SINFONIE NR. 34 C-DUR KV 338

ENTSTEHUNG Sommer 1780

URAUFFÜHRUNG: wahrscheinlich 3. April 1781 in Wien  
im Rahmen einer musikalischen Akademie der »Tonkünstler-Societät«

Dirigent: Wolfgang Amadeus Mozart

BESETZUNG 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner,  
2 Trompeten, Pauken, Streicher

Was an dieser Sinfonie ferner auffällt, ist die enorme Klangphantasie, mit der die einzelnen Sätze gestaltet sind. Trägt der erste Satz ein festlich-offensives Gewand, zeigt das motorische Finale ebenfalls helle Farben – so beeindruckt der Mittelsatz durch die Verwendung geteilter Bratschen (zu Mozarts Zeit durchaus unüblich) und die Verstärkung der Violoncelli und Kontrabässe durch die beiden Fagotte als einzige Blasinstrumente in diesem Satz. Hierdurch wird der Gesamtklang gegenüber den Außensätzen deutlich nach »unten« verlagert – es wirkt geradezu überwältigend, wie Mozart mit den Valenzen des vergleichsweise bescheiden besetzten Orchesters Wirkungen erzielt, von deren Möglichkeit andere Komponisten nichts geahnt haben dürften. Nicht nur hier: Auch etwa die Sinfonie A-Dur KV 201 ist ein Meisterwerk der Klangregie.

Der erste Satz beginnt mit einem konventionellen Eröffnungsgestus, wie wir ihn bei Mozart auch anderswo finden – die spätere Ouvertüre zur Oper »La clemenza di Tito« benutzt fast das gleiche Material. Im Takt 13 begegnet uns eine kurze Moll-Einfärbung, und dann geht es in

ungefährdetem C-Dur weiter bis zum Eintritt des zweiten Themas, dessen gleitende Chromatik auf die »Jupiter-Sinfonie« vorauszuweisen scheint. Die Durchführung, die durch verschiedene Tonarten moduliert, wird von einer unruhigen Triolenbewegung angetrieben und bewegt sich in gedämpfter Lautstärke, bevor mit dem Eintritt der Reprise das festliche C-Dur des Beginns wieder auf den Plan tritt und den Schluss des Satzes beherrscht.

Es folgt der schon erwähnte langsame Satz, der ebenfalls der Sonatenhauptsatzform entspricht – die wir in allen drei Sätzen des Werkes finden: Auch dies ist ein Vorgriff auf die »Prager Sinfonie«.

Die ungebremste Motorik des Finales erinnert von fern vielleicht an die Gigue, den traditionellen Schlussteil der barocken Suitenform. Aber mehr noch stellen sich Assoziationen an ein schnelles, wirbelndes Aktfinale auf der Opernbühne ein. Auch dieser Satz wartet mit eigenen klanglichen Finessen auf: Die beiden Oboen, die als einzige hohe Holzbläser in der Sinfonie mitwirken, sind mit außerordentlich virtuosen und exponierten Partien betraut.

\*

Nach den ersten Aufführungen der 7. Sinfonie in Leipzig unter Arthur Nikisch und in München unter Hermann Levi im Dezember 1884 bzw. März 1885 konnte die Musikwelt den Komponisten ANTON BRUCKNER nicht mehr ignorieren oder in die Ecke des Kuriosen stellen. Zu eindeutig der Erfolg, zu groß die Begeisterung der aufgeschlossenen Hörer. Der Eindruck, dass hier einer der ganz großen Sinfoniker am Werk war, ließ sich nicht mehr abweisen (wenn es auch selbst hier nicht an boshaften Kritiken mangelte). Was dies bedeutete, für die Musikwelt und für den fast 60-jährigen Komponisten, ist retrospektiv schwer zu ermessen. Zwar war Bruckner kein Unbekannter. Als Organist berühmt, als Lehrer am Wiener

Anton Bruckner SINFONIE NR. 7 E-DUR

ENTSTEHUNG 1881 bis 1883

URAUFFÜHRUNG 30. Dezember 1884 in Leipzig  
Leipziger Gewandhausorchester, Dirigent: Arthur Nikisch

BESETZUNG 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte,  
4 Hörner, 4 Wagner-Tuben, 3 Trompeten, 3 Posaunen,  
Basstuba, Pauken, Becken, Triangel, Streicher

Konservatorium etabliert, war er doch als Komponist das, was man heute mit dem Begriff »umstritten« bezeichnen könnte. Wohl gab es eine Gruppe treuer Anhänger und Schüler (die oft genug den Werken ihres Meisters mit gut gemeinten Überarbeitungen einen Bärendienst erwiesen). Aber dem Gros der Musikkritiker, Musiker und dem Publikum erschien Bruckner als ein – auch habitueller – Sonderling, der in unverbesserlichem Eigensinn uferlose, unspielbare Sinfonien produzierte und überdies noch Bewunderer Richard Wagners war; ein Umstand, der gerade in Wien nicht danach angetan war, ihm in der unmittelbaren Nähe zu Johannes Brahms Freunde zu erwerben. So stand es um einen Künstler, der mit jeder seiner sechs (bzw. acht – wenn man die »Studiensinfonie« und die »Nullte« mitzählt) Sinfonien neue Welten der Musik erschlossen hatte und der spätestens mit der 5. Sinfonie auf dem absoluten Hochplateau des Sinfonischen angekommen war.

Andererseits: Die musikalische Welt Bruckners steht zwar keineswegs so beziehungslos im Raum der Musikgeschichte, wie frühe Apologeten uns weismachen wollten – Bruckner hat sehr wohl gelernt, bei Beethoven, Schubert,

Mendelssohn und anderen. Dennoch ist der Kosmos seiner Musik weit entfernt von dem, was man als »Sprache der Zeit« benennen könnte – sei es in ihren »konservativen« Prägung bei Brahms und der »Leipziger Schule« oder ihrer »avancierten« Gestalt im Werk Wagners oder Berlioz'. Bruckner spricht eine eigene Sprache; seine Organisation der sinfonischen Zeit, der thematischen Prägungen und Verläufe, des Orchestersatzes ist letztlich so individuell, dass auch der Hörer hier lernen muss, sich zurecht zu finden. Der einzelne Hörer, aber auch der ausführende Musiker ebenso wie der Dirigent. Wie schwer dies anfangs gewesen ist, mag man etwa daran ermessen, dass der Dirigent der erfolgreichen Wiener Premiere der Siebenten, Hermann Levi, Bruckner denkbar wohlgesonnen, vor der Partitur der nachfolgenden Achten kapitulieren musste und aufgab, gänzlich ratlos vor dem, was ihm in dieser Sinfonie begegnete.

Was mag es gewesen sein, das nun, scheinbar so unerwartet, zu einem durchschlagenden und anhaltenden Erfolg gerade dieser 7. Sinfonie geführt hatte – der nach sich zog, dass nunmehr auch die anderen Werke Bruckners zunehmend ihren Weg in den Konzertsaal fanden?

Die Siebente ist einerseits ein typisches Bruckner-Werk. Der Komponist arbeitet mit Modellen von Gestalt und Entwicklung der musikalischen Substanz, die sich vergleichbar auch in den vorhergehenden Sinfonien finden. Aber diese Modelle werden hier verwendet, um das tragende Material einer geradezu leuchtenden Außenseite zu bilden, von der mehr als in anderen Sinfonien Bruckners ein sensueller Reiz ausgeht, der auch den unerfahrenen Hörer zu fesseln vermag. Zudem ist die Thematik des ersten und zweiten Satzes von weiträumigen melodischen Entfaltungen bestimmt, deren Prägnanz ganz außerordentlich ist. Was die instrumentatorische »Einkleidung des musikalischen Geschehens betrifft, so ist auch diese bemerkenswert: Fast kammermusikalische Dezenz trägt über weite Strecken die Musik – keine Sinfonie

Bruckners ist so durchsichtig, ja, filigran instrumentiert, was dem Mit- und Gegeneinander der Stimmen ein Höchstmaß an Durchhörbarkeit verleiht. Schauen wir, um einen speziellen Punkt zu nennen, auf die Verwendung der Pauken: Im breit ausgeführten ersten Satz wird eine einzige Pauke verwendet; und auch die nur einmal, ganz zum Schluss, um das Geschehen mit dem lang ausgehaltenen Orgelpunkt e zu grundieren. Analog liegen die Dinge im zweiten Satz und im Finale.

Bemerkenswert an diesem Werk ist auch die Gesamtanlage.

Die Siebente ist eine deutliche »Kopfsatzsinfonie«. Bruckner mag gespürt haben, dass er mit dem ausladenden kontrapunktischen Finale der 5. Sinfonie, das als Widerlager des komplexen Kopfsatzes fungiert, an eine Grenze der Aufnahmefähigkeit des Hörers und der Tragfähigkeit des musikalischen Materials gestoßen war. Er hat dann in der 6. und 7. Sinfonie die Gewichte anders verteilt (in den Sinfonien Nr. 8 und 9 liegen die Dinge nochmals anders). Das Schwergewicht des musikalischen Geschehens liegt hier am Beginn des Werkes, in unserer 7. Sinfonie auf dem ersten und zweiten Satz. Dies ist schon unschwer an der zeitlichen Länge der Sätze zu erkennen: Scherzo und Finale sind zusammen etwa so lang wie jeweils der erste und zweite Satz. Dem entspricht auch ein Kontrast der musikalischen Substanz zwischen der ersten und zweiten »Hälfte« der Sinfonie: Sind es in den Kopfsätzen weite melodische Bögen, die sich großräumig entfalten, so sind Scherzo und Finale aus wesentlich kleinteiligerem Material komponiert – was keinen eigentlichen Bruch im Innern des Werkes bedeutet, sondern als erfreulicher Kontrast wahrgenommen wird-, ja geradezu aus motivischen Kürzeln, die eine andere Art der Verarbeitung nahelegen.

Der erste Satz nutzt die Sonatenhauptsatzform. Er setzt ein mit einem Streichertremolo ähnlich der 2. und 4. Sinfonie ein, über dem sich leise das Hauptthema zu Wort meldet. Aber was für ein Unterschied! War der romantische

»  
**EINMAL KAM ICH  
NACH HAUSE UND WAR  
GANZ TRAUERIG;  
ICH DACHTE MIR,  
LANGE KANN DER MEISTER  
NICHT MEHR LEBEN.  
DABEI FIEL MIR DAS  
CIS-MOLL-ADAGIO EIN.**  
«

**Anton Bruckner**

**über den zweiten Satz seiner 7. Sinfonie,**

**in dem tiefe Trauer über den Tod Richard Wagners mitschwingt**

Hornruf der Vierten von signalhafter Kürze, so schwingt sich in unserer Siebenten eine Linie der Celli (sekundiert abwechseln von Horn, Bratschen und Klarinette) von über 20 Takten empor, die Unvereinbares nicht nur vereint, sondern zu einem harmonischen Ganzen werden lässt – organisch, ohne jede Gewaltsamkeit: Dreiklangstöne und diatonische Melodie, Signal und innigsten Gesang. Alles, was sich in diesem Satz begibt, ist auf dieses Thema bezogen – so entwickelt sich das »zweite Thema« hier gänzlich organisch aus dem Kopfsthema, ist weniger dessen Kontrast als vielmehr seine Weiterführung. Aber auch in der Weise des Kontrastes: So jene zu Herzen gehende Schlussgruppe der Exposition in H-Dur, die mit stiller, geradezu tänzerischer Emphase aus der Klangwelt Schuberts heranzuwehen scheint (und, als ob dem Hörer nicht zuviel des Schönen geboten werden sollte, in der Reprise nicht mehr erscheint). Zum grandiosen Gesamteindruck des Satzes und seines Höhepunktes am Schluss trägt das moderate Tempo, das mehr den Entwicklungen Raum gibt, Entfaltung ermöglicht, als dass es die Austragung von Konflikten befördert, nicht unerheblich bei.

Der langsame Satz gehört zu den berühmtesten Sinfoniesätzen Bruckners. Dazu trägt bei, dass er programmatisch mit dem Tod Richard Wagners verbunden ist. Bruckner war zum Zeitpunkt der Ausarbeitung des Satzes von Todesahnungen in Bezug auf den schwer erkrankten Schöpfer des »Parsifal« erfüllt. Nachdem die Nachricht vom Tode Wagners am 13. Februar 1883 ihn erreicht hatte, war die Komposition bis zur Coda fortgeschritten, die dann nach Bruckners eigener Aussage die eigentliche Trauermusik wurde. Entsprechend dem inneren Programm des Satzes bringt Bruckner in ihm zum ersten Mal in einer Sinfonie die »Wagner-Tuben« zum Einsatz, jene tiefen Blechblasinstrumente mit Hornmundstück, die Wagner für seinen »Ring« erdacht hatte und die nun Bruckners Trauermusik jenen tiefen, weichen Klang geben, der wie ein elegisches Gegen-

stück zum Leuchten des Kopfsatzes wirkt. Allerdings: Es ist kein auswegloser Pessimismus, der hier herrscht. Schon mit dem ersten Einsatz der Violinen tritt ein Zitat aus Bruckners eigenem »Te Deum« auf den Plan: »Non confundar in aeternum« – »Ich werde nicht zugrunde gehen in Ewigkeit«. Der elementare Aufblick cis-moll – H-Dur – E-Dur, eine Formel unzerstörbarer Hoffnung, die schon in Beethovens Arietta aus der Klaviersonate op. 111 eine Rolle spielt, dringt immer wieder durch die Wolken der Trauer. Zwei Themenkomplexe wechseln einander ab, ähnlich wie in anderen langsamen Sätzen Bruckners; eine gewaltige Steigerung baut sich auf, die sich in einem strahlenden C-Dur-Akkord entlädt. Der Beckenschlag, der an dieser Stelle steht, gehört zu den lange umstrittenen Details in Bruckners Werk – nicht untypisch für den komplizierten Werdegang seiner Werke, die bekanntermaßen zum Teil lange nur in entstellenden, wenngleich gut gemeinten, Überarbeitungen von Freunden und Schülern aufgeführt wurden. Zur Einfügung des Beckeneinsatzes soll Bruckner von Arthur Nikisch und Josef Schalk bewogen worden sein. In der Handschrift der Sinfonie steht dann aber eine Hinzufügung: »Gilt nicht!« – was auf eine Eliminierung hindeuten würde. Mittlerweile glaubt man aber zu wissen, dass diese Hinzufügung nicht von Bruckner stammt. Man kann dieses Detail als rein äußerlichen, plakativen Effekt sehen, der überhaupt nicht zu Bruckners Stil passt – aber man kann sich auch der absolut exterritorialen, geradezu metaphysischen Wirkung aussetzen, die dieser Einsatz auf dem Höhepunkt des Satzes haben kann.

Das Scherzo führt in eine andere musikalische Welt. Hier bestimmen, im Unterschied zu den ausgefalteten melodischen Bildungen ersten beiden Sätze, kurze Motive das Geschehen: Eine rhythmisch akzentuierte Figur der Streicher, ein lapidares Trompetenmotiv mit dem Brucknertypischen Quint-Oktav-Durchgang und eine sequenzierende Tonfolge (eigentlich nichts als eine Tonleiterfigur), die meist

Streichern und Holzbläsern zugewiesen ist. Motorik herrscht, wobei freilich auch kontrapunktische Verdichtungen auftreten, die den Impuls des Satzes eher vorantreiben als bremsen. Der kantable, auf den Streicherklang gestellte Mittelteil unterbricht den Verlauf nur kurz, und auch hier deutet die leise pochende rhythmische Figur der Pauke auf dem Ton c darauf hin, dass das rastlose Geschehen noch nicht vorbei ist.

Das Finale führt nach dem a-Moll des Scherzos in die Grundtonart E-Dur zurück. Wie bereits beschrieben, ist dieser Satz deutlich kürzer als der Kopfsatz. Wie bringt Bruckner seine Sinfonie nun aber zur Rundung; wie kommt es zustande, dass der Hörer keinen »Abfall« wahrnimmt? Mit einem so einfachen wie genialen Kunstgriff: Der ganze Satz lässt sich verstehen als beschleunigte Coda des Kopfsatzes. Denn das Material des Finales ist aus jenem abgeleitet. Schon der Beginn zitiert den Anfang der Sinfonie: Ein Tremolo der Violinen auf den Tönen e und gis. Am Beginn des ersten Satzes: Allegro moderato und pianissimo – im Finale »bewegt, doch nicht zu schnell« und eine Oktave höher. Sofort tritt das Hauptthema auf den Plan, auch dies verwandt jenem des ersten Satzes, allerdings motivartig kurz, signalhaft. Der punktierte Rhythmus dieses Themas trägt den gesamten Satz, wird zur Klammer, die ihm monothematisches Gepräge gibt, dem sich auch die kantablen Momente des Innehaltens zuordnen. Ganz am Ende kombiniert Bruckner über einem Orgelpunkt der Pauke (der wiederum auf den Anfangssatz zurückverweist) das Thema des Finales mit dem Kopfmotiv des ersten Satzes und bringt so die Sinfonie zu einem strahlenden Ende in ungefährdetem E-Dur.



# CHRISTIAN THIELEMANN

DIRIGENT

Seit der Saison 2012/13 ist Christian Thielemann Chefdirigent der Sächsischen Staatskapelle Dresden. Über Stationen an der Deutschen Oper Berlin, in Gelsenkirchen, Karlsruhe, Hannover und Düsseldorf kam er 1988 als Generalmusikdirektor nach Nürnberg. 1997 kehrte der gebürtige Berliner in seine Heimatstadt als Generalmusikdirektor der Deutschen Oper Berlin zurück, bevor er das gleiche Amt von 2004 bis 2011 bei den Münchner Philharmonikern innehatte. Neben seiner Dresdner Chefposition war er von 2013 bis 2022 Künstlerischer Leiter der Osterfestspiele Salzburg.

Intensiv widmete sich Christian Thielemann in den vergangenen Spielzeiten den Komponistenjubilaren Wagner, Strauss und Beethoven. Aber auch Werke von Bach bis hin zu Henze, Rihm und Gubaidulina standen für ihn in Dresden und auf Tournee auf dem Programm. In der Semperoper leitete er zuletzt Neuproduktionen von »Ariadne auf Naxos«, »Capriccio« und »Aida«. Bei den Osterfestspielen Salzburg dirigierte er unter anderem »Die Walküre«, »Tosca«, »Die Meistersinger von Nürnberg« und »Lohengrin«.

Eine enge Zusammenarbeit verbindet Christian Thielemann mit den Berliner Philharmonikern und den Wiener Philharmonikern, deren Neujahrskonzert er 2019 dirigierte. Er war musikalischer Berater und Musikdirektor der Bayreuther Festspiele, die er seit seinem Debüt im Sommer 2000 alljährlich durch maßstabsetzende Interpretationen prägt. Darüber hinaus folgte er Einladungen der großen Orchester in Europa, den USA, Israel und Asien.

Christian Thielemanns Diskographie als Exklusivkünstler der UNITEL ist umfangreich. Zu seinen jüngsten Einspielungen mit der Sächsischen Staatskapelle gehören die Sinfonien von Anton Bruckner und Robert Schumann, Arnold Schönbergs »Gurre-Lieder« sowie zahlreiche Opern.

Christian Thielemann ist Ehrenmitglied der Royal Academy of Music in London, Honorarprofessor der Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« in Dresden sowie Ehrendoktor der Hochschule für Musik »Franz Liszt« Weimar und der Katholischen Universität Leuven in Belgien. 2003 wurde ihm das Bundesverdienstkreuz verliehen. Im Mai 2015 erhielt er den Richard-Wagner-Preis der Richard-Wagner-Stiftung Leipzig, im Oktober 2016 wurde er mit dem Preis der Stiftung zur Förderung der Semperoper und im April 2022 mit dem Ehrenzeichen des Landes Salzburg ausgezeichnet. Christian Thielemann ist Schirmherr der Richard-Wagner-Stätten Graupa. Für seine Einspielungen wurde er mit zahlreichen Auszeichnungen geehrt.

# STAATSKAPELLE BERLIN

Mit ihrer 450-jährigen Tradition gehört die Staatskapelle Berlin zu den ältesten Orchestern der Welt. Von Kurfürst Joachim II. von Brandenburg als Hofkapelle gegründet und 1570 erstmals urkundlich erwähnt, war das Ensemble primär zum Hofdienst verpflichtet, weitete jedoch sukzessive seine Tätigkeit aus. Mit der Errichtung des Opernhauses Unter den Linden 1742 durch König Friedrich II. von Preußen fand das Orchester eine zentrale Wirkungsstätte, mit der es seither fest verbunden ist. Bedeutende Musikerpersönlichkeiten leiteten den Opernbetrieb sowie die seit 1842 regulär stattfindenden Konzertreihen des Orchesters: Herausragende Dirigenten wie Gaspare Spontini, Felix Mendelssohn Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, Otto Nicolai, Felix von Weingartner, Richard Strauss, Erich Kleiber, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Franz Konwitschny und Otmar Suitner prägten im Laufe der Geschichte die instrumentale und interpretatorische Kultur der ehemaligen Königlich Preussischen Hofkapelle und heutigen Staatskapelle Berlin. Seit 1992 steht Daniel Barenboim als Generalmusikdirektor an der Spitze des traditionsreichen Klangkörpers, im Jahre 2000 wurde er vom Orchester zum »Dirigenten auf Lebenszeit« gewählt. Zahlreiche Gastspiele in Europa, Israel, Japan und China haben die herausragende Stellung des Ensembles wiederholt unter Beweis gestellt. Die Darbietung sämtlicher Sinfonien und Klavierkonzerte von Beethoven in Wien, Paris, London, New York und Tokio sowie die Zyklen der Sinfonien von Schumann und Brahms, die Präsentation aller großen Bühnenwerke Richard Wagners anlässlich der Staatsopern-Festtage 2002 und die dreimalige Aufführung von Wagners »Ring des Nibelungen« in Japan gehörten hierbei zu den herausragenden



Ereignissen. Im Rahmen der Festtage 2007 folgte unter der Leitung von Daniel Barenboim und Pierre Boulez ein zehnteiliger Mahler-Zyklus in der Berliner Philharmonie, der auch im Wiener Musikverein sowie in der New Yorker Carnegie Hall zur Aufführung gelangte. Zu den Höhepunkten der letzten Jahre zählten ein neunteiliger Bruckner-Zyklus (Wien im Juni 2012 sowie 2016 und 2017 in der Suntory Hall Tokio, der Carnegie Hall New York und der Philharmonie de Paris), konzertante Aufführungen von Wagners »Ring des Nibelungen« bei den Londoner Proms 2013 sowie der Brahms-Zyklus und »Tristan und Isolde« im Juli 2018 in Buenos Aires. Zahlreiche CD- und DVD-Produktionen, gleichermaßen auf dem Gebiet der Oper wie dem der Sinfonik, dokumentieren die hohe künstlerische Qualität der Staatskapelle Berlin. Neben Aufnahmen der drei romantischen Opern Wagners, von Beethovens »Fidelio«, Strauss' »Elektra« und Bergs »Wozzeck« erschienen Einspielungen sämtlicher Sinfonien von Beethoven, Schumann und Bruckner unter der Leitung von Daniel Barenboim, darüber hinaus Aufnahmen der Klavierkonzerte von Chopin, Liszt und Brahms sowie großer sinfonischer Werke von Strauss und Elgar. Auf DVD ist die Staatskapelle Berlin u. a. mit Aufnahmen von Beethovens Klavierkonzerten, Bruckners Sinfonien Nr. 4 bis 9, Wagners »Tannhäuser« und »Parsifal«, Verdis »Il trovatore«, Rimsky-Korsakows »Die Zarenbraut« und Bergs »Lulu« präsent.

Anlässlich des 450-jährigen Jubiläums der Staatskapelle Berlin 2020 erschienen eine umfangreiche CD-Edition mit »Great recordings« aus Vergangenheit und Gegenwart sowie die Buchpublikation »Im Klang der Zeit – 450 Jahre Staatskapelle Berlin«. Desgleichen gehörten ein Festkonzert und eine Ausstellung zur Historie des Orchesters zu den Jubiläumsfeierlichkeiten. In der Saison 2021/22 ist die Staatskapelle Berlin u. a. in Luzern, Athen, Madrid, Wien, Zürich, Hamburg und Köln mit Konzerten zu Gast.

[WWW.STAATSKAPELLE-BERLIN.DE](http://WWW.STAATSKAPELLE-BERLIN.DE)

## STAATSKAPELLE BERLIN

**GENERALMUSIKDIREKTOR** Daniel Barenboim  
**EHRENDIRIGENTEN** Otmar Suitner †, Pierre Boulez †, Zubin Mehta

**PERSÖNLICHE REFERENTIN DES GMD** Antje Werkmeister  
**ORCHESTERDIREKTORIN** Annkatrin Fojuth  
**ORCHESTERMANAGERIN** Elisabeth Roeder von Diersburg  
**ORCHESTERBÜRO** Amra Kötschau-Krilic, Sören Schilpp  
**ORCHESTERAKADEMIE** Andrea Bautista

**ORCHESTERINSPEKTOR** Uwe Timptner  
**ORCHESTERWARTE** Dietmar Höft, Nicolas van Heems,  
Martin Szymanski, Mike Knorpp  
**ORCHESTERVORSTAND** Isa von Wedemeyer (Vorsitz),  
Christiane Hupka, Christoph Anacker, Kaspar Loyal, Volker Sprenger

**DRAMATURG** Detlef Giese

**EHRENMITGLIEDER** Lothar Friedrich, Thomas Küchler,  
Victor Bruns †, Gyula Dalló †, Bernhard Günther †, Wilhelm Martens †,  
Ernst Hermann Meyer †, Egon Morbitzer †, Hans Reinicke †,  
Otmar Suitner †, Ernst Trompler †, Richard von Weizsäcker †

Die Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin wird gefördert  
durch die Freunde und Förderer der Staatsoper Unter den Linden e. V.

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

**rbb / KULTUR**

**1. VIOLINE** Wolfram Brandl, Roeland Gehlen, Petra Schwieger, Tobias Sturm, Susanne Schergaut, Juliane Winkler, Susanne Dabels, Michael Engel, Titus Gottwald, André Witzmann, Eva Römisch, David Delgado, Rasma Larsens\*, Sewon Cho\*, Christian Trompler\*\*

**2. VIOLINE** Lifan Zhu, Mathis Fischer, Pascal Théry\*\*, Johannes Naumann, Beate Schubert, Franziska Dykta, Sarah Michler, Barbara Glücksmann, Laura Volkwein, Ulrike Bassenge, Yunna Weber, Laura Perez, Nora Hapca, Annika Fuchs\*, Malina Ciobanu\*, Maria-Alexandra Bobeico\*, Philipp Schell\*\*

**BRATSCH** Volker Sprenger, Katrin Schneider, Friedemann Mittenentzwei, Boris Bardenhagen, Wolfgang Hinzpeter, Helene Wilke, Aleksandar Jordanovski, Evgenia Vynogradska, Bella Chich\*, Sofia Ugusheva\*, Mariana Vozovik\*\*

**VIOLONCELLO** Andreas Greger, Alexander Kovalev, Isa von Wedemeyer, Ute Fiebig, Tonio Henkel, Amke Jorienke te Wies, Yejin Kim\*, Montserrat Egea Tapetado\*, Tony Rymer\*\*

**KONTRABASS** Otto Tolonen, Mathias Winkler, Axel Scherka, Robert Seltrecht, Alf Moser, Harald Winkler, Kaspar Loyal, Antonia Hadulla\*

**FLÖTE** Thomas Beyer, Christiane Weise, Erica Maccali

**OBOE** Cristina Gómez, Florian Hanspach, Charlotte Müseler

**KLARINETTE** Matthias Glander, Unolf Wäntig, Hartmut Schuldt

**FAGOTT** Holger Straube, Sabine Müller, Frank Heintze

**HORN** Hanno Westphal, Yun Zeng, Ignacio Garcia, Markus Bruggaier, Thomas Jordans, Sebastian Posch, Axel Grüner, Frank Mende, Andreas Kreuzhuber\*\*

**TROMPETE** Christian Batzdorf, Peter Schubert, Carlos Navarro

**POSAUNE** Filipe Alves, Henrik Tißen, Daniel Téllez Gutiérrez\*

**TUBA** Sebastian Marhold

**PAUKEN** Torsten Schönfeld

**SCHLAGWERK** Matthias Marckardt

\* Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin

\*\* Gast

## IMPRESSUM

**HERAUSGEBERIN** Staatsoper Unter den Linden

**INTENDANT** Matthias Schulz

**GENERALMUSIKDIREKTOR** Daniel Barenboim

**GESCHÄFTSFÜHRENDE RINREKTOR** Ronny Unganz

**REDAKTION** Detlef Giese / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden

Der Einführungstext von Karsten Erdmann ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft.

**FOTOS** Wolfgang Creutziger (Christian Thielemann), Peter Adamik  
(Staatskapelle Berlin)

**GESTALTUNG** Herburg Weiland, München

**LAYOUT** Dieter Thomas

**HERSTELLUNG** Druckhaus Sportflieger, Berlin



**CHILDF** The  
Found  
ation.

**FREUNDE  
& FÖRDERER**  
STAATSOPER  
UNTER  
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



**STAATS  
OPER  
UNTER  
DEN  
LINDEN**