

**STAATSKAPELLE
BERLIN
1570**

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

**ABONNEMENT-
KONZERT
I**

**RAFAEL
PAYARE**

DIRIGENT

**ALISA
WEILERSTEIN**

VIOLONCELLO

STAATSKAPELLE BERLIN

Do 7. September 2023 19.00

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

Fr 8. September 2023 20.00

PHILHARMONIE

PROGRAMM

Unsuk Chin (*1961) CELLO CONCERTO

I. Aniri

II. –

III. –

IV. –

PAUSE

Gustav Mahler (1860–1911) SINFONIE NR. 5 CIS-MOLL

I. Trauermarsch. In gemessenem Schritt.

Streng. Wie ein Kondukt

II. Stürmisch bewegt. Mit größter Vehemenz

III. Scherzo. Kräftig, nicht zu schnell

IV. Adagietto. Sehr langsam

V. Rondo-Finale. Allegro

Konzerteinführung jeweils 45 Minuten vor Beginn

Berliner Festspiele
MUSIKFEST
BERLIN

Eine Veranstaltung der Staatsoper Unter den Linden
in Kooperation mit Berliner Festspiele/Musikfest Berlin

»
MEINE MUSIK IST DAS ABBILD
MEINER TRÄUME. DIE VISIONEN
VON IMMENSEM LICHT UND
VON UNWAHRSCHEINLICHER
FARBENPRACHT, DIE ICH
IN ALLEN MEINEN TRÄUMEN
ERBLICKE, VERSUCHE ICH
IN MEINER MUSIK DARZUSTELLEN
ALS EIN SPIEL VON LICHT UND
FARBEN, DIE DURCH DEN RAUM
FLIESSEN UND GLEICHZEITIG
EINE PLASTISCHE KLANGSTRUKTUR
BILDEN, DEREN SCHÖNHEIT
SEHR ABSTRAKT UND AUCH
DISTANZIERT IST,
ABER GERADE DADURCH
UNMITTELBAR DIE GEFÜHLE
ANSPRICHT UND FREUDE UND
WÄRME VERMITTELT.

«

Unsuik Chin über ihre Musik

STILLE UND AUSBRUCH

UNSUIK CHINS CELLOKONZERT

TEXT VON Detlef Giese

Sieben Jahre brauchte es, von der Idee bis zur Vollendung. Die aus der südkoreanischen Metropole Seoul stammende, seit den späten 1980er Jahren in Berlin lebende Komponistin Unsuik Chin trug sich seit 2001 mit dem Gedanken an ein Konzert für Violoncello und Orchester, erst 2008 war die Partitur fertig gestellt. Ein offizieller Auftrag kam von den BBC Proms, inspiriert wurde das Werk aber von dem Cellisten Alban Gerhardt, dessen Spiel Unsuik Chin tief beeindruckt hatte und dem sie eine »einzigartige Kunstfertigkeit« attestierte. Alban Gerhardt wiederum hatte sich vom Anfang 2002 uraufgeführten Violinkonzert Unsuik Chins sehr angetan gezeigt: »Ich spürte, dass sie wie alle großen Komponisten ihre eigene Tonsprache gefunden hatte, dass ihre Musik nicht austauschbar ist, sondern alles seinen Grund und seine Bedeutung hat, was sie schreibt.«

Im wechselseitigen Dialog zwischen dem Solisten – und späteren Widmungsträger des Cellokonzerts – und der Komponistin wurde das Werk entwickelt, wobei man sich darauf einigte, zunächst keine Rücksicht auf jedwede »Spielbarkeit« zu nehmen, sondern allein das musikalische Material zur Entfaltung zu bringen. Außergewöhnliche Spieltechniken sind gleichwohl nicht einkomponiert, eine wesentliche Herausforderung besteht aber darin, dass nahezu über die gesamte

Zeit – die vier Sätze besitzen in der Summe eine Dauer von etwa einer halben Stunde – das Soloinstrument im Einsatz ist, im Grunde ohne die Möglichkeit eines »Durchatmens«. Auch die Tatsache, dass die Stimme des Violoncellos sowohl den gesamten verfügbaren Tonraum überstreicht als auch in besonderer Weise transparent gehalten ist und so gut wie nie vom groß besetzten Orchester in den Hintergrund gedrängt wird, stellt die künstlerische Souveränität des Solisten – bzw. der Solistin – auf eine Probe. Komplizierte Rhythmen sowie teils rasante Tempi erfordern zudem eine hohe Konzentration, in der Bewältigung des Soloparts wie in der Koordination mit dem Orchesterapparat, bei dem vor allem das außergewöhnlich reich besetzte, enorm ausdifferenzierte, von vier Spielern zu bedienende Schlagwerk auffällt.

Die nach den beiden Konzerten für Klavier und Violine dritte Komposition dieser Art von Unsuk Chin – gleich nach dem Cellokonzert folgte 2008 mit einem Konzert für die traditionelle chinesische Mundorgel Sheng ein weiteres Werk für Soloinstrument und Orchester – zeichnet sich durch eine besondere klangliche Vielfalt und Intensität aus. Sie selbst hat es als »weniger abstrakt« als seine beiden Vorgängerwerke beschrieben, und in der Tat scheint es stärker auf die spezifischen klangsinnlichen Potentiale des Violoncellos bezogen zu sein. So virtuos und spieltechnisch kaum zu bewältigen es in vielen Passagen auch wirkt, so oft treten doch auch lyrische Momente zutage, wobei die gesanglichen Qualitäten des Instruments in offensichtlicher Weise hervorgekehrt werden. Wiederholt treten sogar regelrechte Kantilenen aus dem komplexen Klangbild heraus, wesentlich vom Violoncello selbst getragen.

Die vier Sätze besitzen ihren je eigenen Ausdruck und Charakter. Ein einziges Mal nur hat Unsuk Chin sich für eine konkrete Satzbezeichnung entschieden, gleich am Beginn. Der Kopfsatz ist mit »Aniri« überschrieben, einem Begriff aus dem koreanischen Pansori-Theater (ansonsten

Unsuk Chin CELLO CONCERTO

ENTSTEHUNG 2006–2008, erweitert 2013, revidiert 2016/17

URAUFFÜHRUNG DER ORIGINALFASSUNG

13. August 2009, London, Solist: Alban Gerhardt,

BBC Scottish Symphony Orchestra, Dirigent: Ilan Volkov

URAUFFÜHRUNG DER ERWEITERTEN FASSUNG

6. Oktober 2013, München, Solist: Alban Gerhardt,

Bayerisches Staatsorchester, Dirigent: Kent Nagano

BESETZUNG Violoncello solo, 3 Flöten (auch Alt- und

Piccolo-Flöte), 3 Oboen (auch Englischhorn), 3 Klarinetten

(auch Es-Klarinette), 3 Fagotte (auch Kontrafagott), 4 Hörner,

4 Trompeten, 4 Posaunen, Tuba, Pauken, Percussion (Glockenspiel,

Marimba, Vibraphon, Xylophon, 6 Becken, 3 Tamtams,

Japanische Tempelglocke, Röhrenglocken, Crotales,

8 Pop Bottles, 6 Metal Blocks, Temple Blocks,

2 Wood Blocks, 2 Tamburins, Bongo, 8 Rührtrommeln,

5 Tomtoms, Tenortrommel, Basstrommel, 2 Paar Maracas,

9 Triangel, Glass Wind Chimes, Shocallo, 2 Guiros,

Claves, Sandpapier, Sandbox, Donnerblech, Holzklapper,

Thai Gongs), 2 Harfen, Klavier, Celesta, Streicher

hat die Komponistin auf Bezugnahmen zur Kultur ihrer Heimat verzichtet), wo er für ein monologisches Erzählen steht. Bewusst ist hier eine Parallele gezogen, stellt sich der Solopart doch auch als eine Art »Erzähler« – mit durchaus improvisatorisch wirkenden Beiträgen und Gesten – dar, von den Klängen der Orchesterinstrumente flankiert. Unverkennbar

steht der Solist/die Solistin im Zentrum, den Bezugspunkt für das gesamte musikalische Geschehen bildend.

Dabei setzt die Musik denkbar zurückhaltend und einfach ein: Zwei Harfen intonieren einen Einzelton (ein *gis*), bevor das Violoncello im äußersten *Pianissimo* in mittelhoher Lage zunächst ein *b*, dann ein um einen Halbton erhöhtes *h* beigibt. Nach und nach wird dieser enge Tonraum geweitet, andere Instrumente mit ihren individuellen *Timbres* kommen hinzu, bis ein ausgesprochen vielschichtiges Klanggebilde entsteht. Passagen von Statik und Motorik wechseln einander ab, größere dynamische Kontraste werden initiiert, oft in rascher Folge. Neben Augenblicke der Quasi-Stille treten Momente von enormer klanglicher Kraft – Ausbrüche, in denen mächtige Energie freigesetzt wird. Eine solche Klangeruption erscheint etwa kurz vor Ende des Satzes, vor allem auch unter Verwendung diversen Schlagwerks, um dann ins klangliche Nichts zu verlöschen.

Sind bereits im ersten Satz verschiedenste Spieltechniken des Violoncellos zum Einsatz gekommen – beispielsweise Doppel- und andere Mehrfachgriffe, Flageolets oder *Col-legno*-Spiel –, so werden diese Praktiken, die immer auch verschiedene Formen und Nuancen des musikalischen Ausdrucks hervorbringen, in den folgenden Sätzen weiter fortgeschrieben. An zweiter Stelle steht eine Art »Scherzo«, das sich mit geradezu atemberaubendem Tempo entfaltet, nach einem kurzen einleitenden Dialog zwischen Soloinstrument und Percussion. Immer wieder von energischen Bewegungsimpulsen angetrieben, erreicht dieses *Intermezzo*, das Unsuk Chin nach der Uraufführung noch einmal neu komponierte, eine außergewöhnliche dynamische Intensität, gipfelnd in der Anweisung »As fast as possible«, mit der die Interpreten aufgefordert werden, ein Höchstmaß an Tempo anzulegen. Mehrfach allerdings tritt auch in diesem Satz ein eindringliches Melos zutage, von fast liedhafter Weise, fragil, wie schwerelos, sphärisch, in hoher Lage zu spielen.

Attacca, ohne jegliche Atempause, schließt sich der dritte, langsame Satz an, in spürbarem Kontrast. Mit lyrischer Emphase entfaltet sich im *Pianissimo*-Ton eine Linie des Violoncellos, kantabel und expressiv. Subtile Auszierungen und Ausdifferenzierungen dieser melodischen Gedanken bringen zusätzliche Ausdrucksmomente hinein, gleichsam choralartige Klänge tauchen die Musik in eine Atmosphäre tröstender Ruhe und Gelöstheit. Sensibel, empfindsam, gar verletzlich wirken diese Klänge, die noch wenige Minuten zuvor, im *Furor* und in der unbändigen Rasanz des zweiten Satzes, undenkbar schienen. Nach einer zwischenzeitlichen Ballung und einem kraftvoll-prägnanten Akkordspiel wird das Schwebende des Klanges wieder aufgenommen, diesmal getragen von den Trompeten und den Holzbläsern, die den Choral nochmals intonieren, bevor der Satz in einem seltsamen Auseinanderdriften verschiedener klanglicher Register zu seinem Abschluss kommt: Während sich das Violoncello mit sphärischen Flageolettönen in die Diskantregionen begibt, ziehen Kontrafagott und Kontrabässe das Klangband entgegengesetzt in größtmögliche Tiefe.

Der Finalsatz schließlich beginnt mit harten Percussion-Schlägen, wiederum einen Kontrast produzierend. Immer wieder von Generalpausen durchbrochen wird ein Nebeneinander, in manchen Passagen sogar eine regelrechte Konfrontation, ein siegerlos bleibender Wettstreit gar, von Soloinstrument und Orchester aufgebaut. Das Violoncello kann weiterhin seine Kantilenen behaupten, obgleich es kaum mehr ein freies, ungezwungenes »Aussingen« ist. Clusterartige Klänge des Orchesters kommen hinzu und lassen sich als gewisse »Widerhaken« deuten, außerordentlich gestalt- und gestenreich. Die gesamte Schlussequenz, drei bis vier Minuten in ihrer Ausdehnung, wirkt neuerlich merkwürdig »sphärisch«: Geteilte Streicher, »sul ponticello« (am Steg) spielend, mit unbestimmten Glissandi (stufenlos von einem Ton zum anderen gleitend) legen einen Klangteppich für das

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

rbb / KULTUR

Solo-Violoncello, das eine kontinuierliche Linie, fast eine »unendliche Melodie«, zu vergegenwärtigen hat, mit spürbarer klanglicher Präsenz. Nach einem letzten klanglichen Ausbruch im fünffachen Forte zieht sich die Musik in die Stille zurück, mit untergründigem Murmeln der Kontrabässe, das aber durch einen Celloton in höchster Lage überstrahlt wird.

Nach der Uraufführung von Unsuk Chins Cellokonzert im Sommer 2009 bei den BBC Proms in London nahm sich die Komponistin mehrfach die Partitur noch einmal vor: Auf eine Revision und Erweiterung – diese Fassung kam im Herbst 2013 in München erstmals zur Aufführung – folgte eine nochmalige Umarbeitung in den Jahren 2016/17, so dass die Komposition eine Art »work in progress« darstellt. Neben den beiden um 1970 entstandenen Konzerten für Violoncello und Orchester von Witold Lutosławski und Henri Dutilleux gilt dasjenige von Unsuk Chin inzwischen als eines der maßgeblichen Werke der neueren und neuesten Zeit – die Vielfalt der klanglichen Erscheinungen vermag ebenso zu beeindrucken wie die Tiefe des Ausdrucks, desgleichen auch die spieltechnische und gestalterische Virtuosität, die dem Solistin bzw. der Solistin abverlangt wird. Bislang ist es das zentrale Cellokonzert des 21. Jahrhunderts.

»
DIE EINZELNEN STIMMEN SIND
SO SCHWIERIG ZU SPIELEN,
DASS SIE EIGENTLICH LAUTER
SOLISTEN BEDÜRFTEN.
DA SIND MIR, AUS MEINER
GENAUESTEN ORCHESTER- UND
INSTRUMENTENKENNTNIS HERAUS,
DIE KÜHNSTEN PASSAGEN
UND BEWEGUNGEN ENTSCHLÜPFT.

«

Gustav Mahler während der Arbeit an seiner 5. Sinfonie

VIELSTIMMIGKEIT UND AUSDRUCKS- VIELFALT

GUSTAV MAHLERS 5. SINFONIE

TEXT VON Detlef Giese

Ein »neuer Stil« war es, den Gustav Mahler für sich selbst in Anspruch nahm, als er in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts seine 5. Sinfonie komponierte, verbunden auch mit einer »neuen Technik«. Wohl kaum steht in Frage, dass mit diesem ausgesprochen substanzreichen, gewichtigen Werk eine neue Phase seines Schaffens einsetzt, eine wirkliche Neuorientierung in spürbarer Abgrenzung zu seinen bisherigen Kreationen. Ein entscheidender Schritt in seiner künstlerischen Entwicklung war mit dieser Sinfonie verbunden, durch die es Mahler gelang, mit kühnem Schwung in noch unbekannte Bezirke des musikalischen Ausdrucks vorzudringen – eine offenkundig »moderne« Ästhetik gewinnt raumgreifende Präsenz, eine neue Art von Klang und Expressivität, die wegweisend werden sollte.

Die 5. Sinfonie ist die erste von drei großangelegten Werken, bei denen Mahler auf die Mitwirkung von Vokalstimmen gänzlich verzichtete, zugleich aber Horizonte erschloss, die in seinem früheren sinfonischen Œuvre noch ausgeblendet waren. Hinzu kommt eine stärkere Konzentration auf das Moment des Orchestralen – die Trias der Sinfonien Nr. 5 bis 7 ist sehr viel deutlicher als bisher von den vielfältigen klanglichen Optionen des großbesetzten spätromantischen Orchesters her gedacht, mit einem außergewöhnlich breit

gefächerten Spektrum an expressiven Phänomenen und Nuancen. Bewusst sollte die menschliche Stimme ausgegliedert bleiben, der Ausdruckswille – wie immer bei Mahler mit hochgesteigerter Intensität – war hingegen allein durch die hochdifferenzierten Klänge der Instrumente und ihre schier unendlichen Kombinationsmöglichkeiten zu verwirklichen, einschließlich verschiedenster Farben und Spielweisen.

Mit seiner 5. Sinfonie, deren grundlegende Konzeption und erste Ausarbeitung in den kompositorisch überaus ergiebigen Sommer 1901 in Maiernigg am Wörthersee fallen (gegen Ende des folgenden Sommers lag die Sinfonie dann in einer Art »Rohzustand« vor), verabschiedete sich Mahler von der eigentümlichen Welt des »Wunderhorns«, die seine sinfonischen Werke zuvor wesentlich geprägt hatte, namentlich die Sinfonien Nr. 2 bis 4, in denen Texte aus der Gedichtsammlung »Des Knaben Wunderhorn« substantiell integriert waren. Dass im selben Jahr mit dem »Tambourg'sell« eine letzte »Wunderhorn«-Vertonung entsteht (insgesamt hat Mahler rund zwei Dutzend Texte in Musik gesetzt), er sich aber parallel dazu der Lyrik Friedrich Rückerts zuwendet, die von nun an seine Liedproduktion bestimmen sollte, spricht überdies für eine Zäsur, die sich zu dieser Zeit in seiner künstlerischen Biographie vollzieht.

Eine weitere entscheidende Wendung erfolgt im Blick auf die – offen zutage tretende bzw. verdeckte – Programmatik seiner Sinfonik. Hatte sich Mahler in den 1880er und 1890er Jahren noch sehr auskunftsfreudig in Bezug auf den intendierten Sinngehalt seiner Werke gezeigt, so ist nach 1900 geradezu eine Kehrtwendung zu erkennen. Mahler zog nicht nur alle seine bisher geäußerten und mitunter anlässlich von Werkaufführungen publizierten programmatischen Erläuterungen zurück, er erklärte seine Musik generell für »programmlos«. Seine Sinfonien aber als eine von sämtlichen außermusikalischen Momenten befreite »Absolute Musik« – etwa in Parallele zu den Werken von Johannes Brahms –

Gustav Mahler SINFONIE NR. 5

ENTSTEHUNG 1901–1903

URAUFFÜHRUNG 18. Oktober 1904, Köln,
Gürzenich-Orchester, Dirigent: Gustav Mahler

BESETZUNG 4 Flöten (auch Piccolo-Flöten),
3 Oboen (auch Englischhorn), 3 Klarinetten (auch Bassklarinetten),
3 Fagotte (auch Kontrafagott), 6 Hörner, 4 Trompeten,
3 Posaunen, Tuba, Pauken, Percussion (Becken, Große Trommel,
Kleine Trommel, Triangel, Glockenspiel, Tamtam, Holzklapper),
Harfe, Streicher

deuten zu wollen, widerstrebte bereits den meisten seiner Zeitgenossen – und auch Mahler selbst sorgte mit seinen verbalen Kundgaben sowie seinen Zusätzen in den Partituren nicht selten dafür, seine Kompositionen semantisch anzureichern und ihnen damit eine zusätzliche Qualität zu verleihen. Ob und inwieweit nun tatsächlich programmatische Aspekte eine Rolle spielen, ist eine Frage, die mit eindeutiger Klarheit kaum beantwortet werden kann.

Was Mahler mit seiner 5. Sinfonie aber unzweifelhaft erreichte, ist ein gegenüber den Vorgängerwerken deutlich veränderter Klangcharakter, der auf eine neue Art des Komponierens hinweist. Durch den offensiven Einsatz einer großen Bläserbesetzung wird eine besondere Brillanz des Klanges hervorgerufen, die an prägnanten Stellen des sinfonischen Verlaufs – wie etwa an den Satzanfängen und -schlüssen – unverkennbar spürbar wird. Da auch das Schlagwerk reich besetzt und vielfach am musikalischen Geschehen

beteiligt ist, ergibt sich nicht selten der Eindruck einer recht massiven Orchestration: Gerade in der unmittelbaren Nachbarschaft zur hinsichtlich der Besetzungsgröße reduzierten, fast kammermusikalisch anmutenden 4. Sinfonie musste das neue Werk klanglich geradezu überdimensioniert wirken.

Anlässlich der – nur wenig erfolgreichen – Uraufführung im Kölner Gürzenich vom Oktober 1904 wurden gerade jene Aspekte, die sich auf den äußeren Klangeindruck bezogen, kritisch angemerkt. Und auch Mahler war mit der Instrumentierung keineswegs zufrieden: Zu jeder der folgenden Darbietungen, bis in sein letztes Lebensjahr hinein, nahm er Veränderungen vor, so dass sich die 5. Sinfonie in dieser Beziehung wie ein »work in progress« darstellt. Hierbei kam es Mahler in erster Linie darauf an, den Orchestersatz kontinuierlich transparenter auszuformen, ihm seine Schwere wesentlich dadurch zu nehmen, dass er die Partitur von diversen Stimmverdoppelungen befreite.

Diese vielgestaltigen Umarbeitungen bereiteten Mahler größere Mühe als zunächst gedacht. Angesichts der hohen Komplexität des Werkes schienen seine Erfahrungen, die er bislang bei der Komposition von Sinfonien hatte gewinnen können, von lediglich begrenztem Wert zu sein. Mahlers Äußerungen lassen jedenfalls mehr als nur ahnen, dass er mit der Materie, die ihm doch so vertraut schien, buchstäblich ringen musste, um schließlich zu einer ihn überzeugenden Werkgestalt zu gelangen: »Offenbar hatte mich die in den ersten 4 Symphonien erworbene Routine hier völlig im Stich gelassen – da ein ganz neuer Stil eine neue Technik verlangte.«

Die Schwierigkeiten in der Durchhörbarkeit der musikalischen Strukturen resultierten aber nicht allein aus der ursprünglich recht dichten Instrumentation, sondern sind ebenso das Ergebnis von neuen Satztechniken, die Mahler zur Anwendung bringt. Gerade die 5. Sinfonie lässt besondere Ambitionen im Blick auf eine polyphone, viestimmige Schreibweise erkennen: Anhand vieler Partien

wird deutlich, dass Mahler offensichtlich bestrebt war, einen Orchestersatz zu schreiben, der sich von einer größtmöglichen Selbstständigkeit in der Stimmführung der Instrumente und Instrumentengruppen geprägt zeigt. Diese Orientierung geht mit einer nochmaligen Steigerung des spieltechnischen Anspruchs einher: Jeder einzelne Musiker, aber auch das gesamte Orchester muss über wahrhaft virtuose Fähigkeiten verfügen, um die Sinfonie aufführungspraktisch bewältigen zu können.

Der in der 5. Sinfonie erprobte und realisierte neue musikalische Stil, der nach Mahlers eigenen Worten notwendigerweise auch eine neue Technik des Komponierens erforderte, ist wesentlich beeinflusst von einem intensiven Studium der Musik Johann Sebastian Bachs, das in die erste Hälfte des Jahres 1901 fällt. Aus der Bewunderung für die entwickelte Polyphonie der Bachschen Werke heraus suchte er dieses kompositorische Prinzip auch für seine Musik fruchtbar zu machen. Die auffällig vielen fugierten Passagen, die in allen Sätzen – wenngleich in unterschiedlicher konstruktiver Dichte – zum Tragen kommen, sprechen jedenfalls für eine produktive Aneignung der polyphonen Schreibweise. Dass sich durch ein derartiges kompositorisches Verfahren, das den Akzent auf die ungebundene Entfaltung der musikalischen Linien legt, manche Härten im Zusammenklang ergeben, liegt gleichsam in der Natur der Sache: Mahler hat die recht häufig auftretenden Reibungen und Schärfen keinesfalls zu glätten versucht, sondern sie eher noch an markanten Punkten eigens herausgestellt. Auf diese Weise ergeben sich expressive Wirkungen, welche die Modernität dieser Musik eindrucksvoll bezeugen.

Eines der hervorstechenden Kennzeichen der 5. Sinfonie ist darüber hinaus die Vielfalt von auseinander entwickelten thematischen Elementen, die auf engem Raum präsent sind. Dieser Fülle von Gestalten, die in den Verlauf integriert werden, entspricht eine ungewöhnliche Häufung

verschiedenartiger musikalischer Charaktere. Um hier jedoch nicht den Eindruck einer lediglich beliebigen Aneinanderreihung entstehen zu lassen, nutzt Mahler Techniken der Verklammerung: So tauchen sowohl innerhalb eines Satzes als auch über die Satzgrenzen hinweg musikalische Gestalten, Formen und Gesten von verwandtem Ausdrucksgehalt auf, die wesentlich für den Zusammenhalt des Werkes, für einen großen sinfonischen Fluss, sorgen.

Die fünfsätzige Anlage der Sinfonie strukturiert Mahler, indem er jeweils die ersten und letzten beiden Sätze zu einer »Abteilung« zusammenfasst, während der dritte Satz die Symmetrieachse bildet. Die beiden Eck-Abteilungen sind aber keineswegs in sich homogen, sondern von starken Kontrasten geprägt: Auf den gewichtigen Kopfsatz mit Trauermarsch-Charakter folgt ein spürbar anders gearteter zweiter Satz, der wild herausfahrend beginnt, zwischenzeitlich aber auch sehr zurückgenommene, sogar stille Passagen enthält, gegen Ende aber mit einem klanglich opulent ausgestalteten Choralthema aufwartet.

Beide Sätze sind thematisch eng aufeinander bezogen. Mahler arbeitet hierbei vorwiegend mit kleinen motivischen Bausteinen, die auf verschiedene Weise miteinander kombiniert und in unterschiedliche Ausdrucksbereiche überführt werden. Zu Beginn der Sinfonie erklingt eine ernste, dunkel getönte Musik, eingeleitet durch eine Trompeten-Fanfare, die ein wesentliches Strukturelement des Satzes bildet. Schwere, bisweilen ins Stocken geratene Rhythmen wechseln sich mit lyrischen Partien ab, nur zwischenzeitlich kommt es zu größeren klanglichen Ausbrüchen.

Diese sind vielmehr dem zweiten Satz vorbehalten, den Mahler als den eigentlichen Hauptteil empfand – der vorangegangene Trauermarsch würde hierbei lediglich als umfangreiche Einleitung fungieren. Wuchtige, klanglich aufgefächerte Abschnitte stehen dabei Partien, die bis auf einen fragil wirkenden, fast in die Stille zurückgenommenen

zweistimmigen Tonsatz reduziert sind, oft recht unvermittelt gegenüber. So basiert bereits die Binnengliederung dieses Satzes auf enorm voneinander kontrastierenden Charakteren, die in größerem Maßstab auch das Verhältnis zwischen den Sätzen sowie »Abteilungen« bestimmen.

Dass Mahler mit seiner 5. Sinfonie eine neuartige Konzeption verfolgt, zeigt sich nicht zuletzt an der Gestaltung des Scherzos. In die Mitte der Satzfolge platziert, ist es keinesfalls nur ein Intermezzo, sondern zeigt sich gar als der am meisten ausgedehnte Teil des Werkes, eine ähnliche strukturelle Dichte wie die anderen Sätze auch besitzend. In ihm tritt die polyphone Kompositionsweise mit besonderem Nachdruck zutage. Das gesamte Scherzo zeigt sich wesentlich linear gedacht und konstruiert, wenngleich diese entfaltete Polyphonie nicht selten in eher unorthodoxer Weise gehandhabt wird. Der streckenweise hochkomplexe Tonsatz in zügigem, jedoch nicht zu raschem Tempo wird mehrfach zugunsten merklich beruhigter Partien zurückgenommen. Instrumentatorisch sind gerade diese Abschnitte von besonderer Originalität: Ein solistisch eingesetztes Horn sowie Pizzicato-Passagen der Streicher sorgen für eine Klangatmosphäre, die gegenüber den teils wild herausfahrenden Hauptteilen des Scherzos einen wirkungsvollen Kontrast bildet.

Die letzte Abteilung (die Sätze 4 und 5) bietet ein ähnliches Bild wie der Verbund aus den ersten beiden Sätzen. Auch hier werden zwei Sätze zusammengefasst, die thematisch zwar etwas miteinander zu tun haben, hinsichtlich ihrer Ausdruckssphären aber deutlich differieren: Einem expressiven Adagietto für die reduzierte Besetzung aus Streicher und Harfe – das noch einmal voll und ganz den »Romantiker« Mahler offenbart – folgt ein farbiges, durchaus humorvolles Rondo-Finale. Das Adagietto – durch seine Verwendung als Filmmusik in Luchino Viscontis »Tod in Venedig« (1971) wahrscheinlich der bekannteste Mahler-Satz überhaupt – stellt kein großes Adagio in Nachfolge der langsamen Sätze



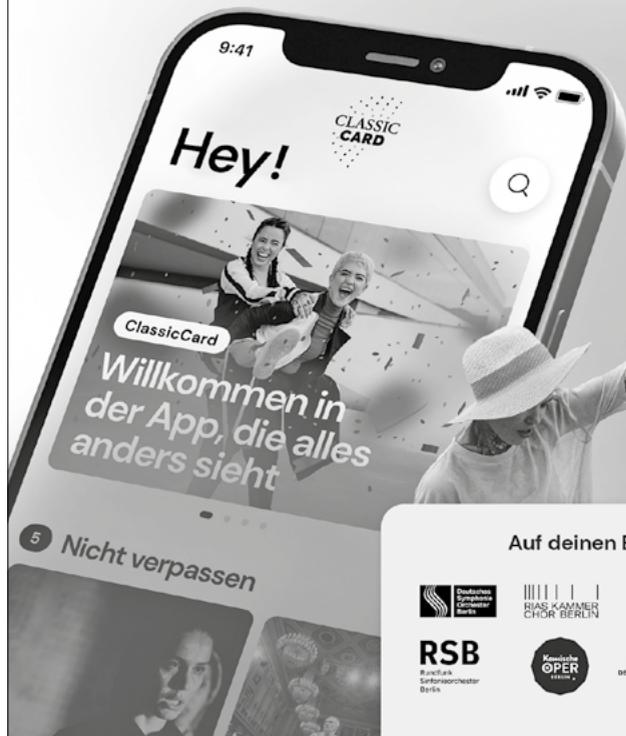
Klassik zum Probiertpreis für alle unter 30!

Deine Member-Vorteile

- Entdecke alle Konzerte, Oper- und Ballettveranstaltungen in einer App
- Buche Oper und Ballett für 15€, Konzerte für 13€
- **Neu:** Jetzt auch im Vorverkauf



Jetzt downloaden!



Auf deinen Besuch freuen sich



classiccard.de

der Sinfonien Nr. 3 und 4 dar, sondern besitzt innerhalb von Mahlers Schaffen einen singulären Status. Biographisch verwoben mit der Eheschließung mit der jungen Alma Schindler, besitzt es einen unverkennbaren Liedcharakter – und kann durch seinen elegischen, schwärmerischen, atmosphärisch dichten Ton gleichsam als Symbol für eine tiefempfundene musikalische »Beseelung« gelten, für einen Klangzauber von geradezu ikonischer Art.

Das Finale schließlich entwickelt sich zu großen Teilen aus den Figuren des Adagietto, greift aber auch noch einmal verschiedene Gestalten aus den anderen Sätzen auf. Trotz aller Vielfalt in den Details werden auf diese Weise eine übergreifende Einheit und eine größere formale Geschlossenheit hergestellt. Bestimmend ist dabei ein für Mahler ungewöhnlich entspannter, spielerischer Gestus mit Tendenz zum Virtuosen, gar Bravourösen. Dieser unerwartet heitere, jedoch jederzeit gewichtige Ausklang der Sinfonie bildet gleichsam einen Gegenpol zum Trauermarsch-Duktus des Beginns. In der kraftvollen Schlussteigerung, in deren Folge noch einmal der im zweiten Satz eingeführte Choral erklingt, bündeln sich wesentliche Themen und Motive. In dieser Stretta scheinen alle Konflikte und Brüche des sinfonischen Verlaufs zu einem versöhnlichen Ende gebracht zu sein – obgleich man sich nie sicher sein kann, ob dies wirklich so gemeint ist. Mahlers Kunst jedenfalls, aus vergleichsweise einfachen Elementen komplexe Gebilde zu bauen und sie mit intensivem Ausdruck zu beleben, zeigt sich hier noch einmal sehr eindringlich. Und dass uns in allen fünf Sätzen der 5. Sinfonie Klänge begegnen, die sowohl Bekanntes, Vertrautes aktivieren, zugleich aber auch etwas Fremdes wie Faszinierendes aufscheinen lassen, dürfte gewiss kein Zufall sein, liegt hierin doch ein Wesenskern von Mahlers Musik.



RAFAEL PAYARE

DIRIGENT

Der venezolanische Dirigent Rafael Payare ist Musikdirektor des San Diego Symphony Orchestra und hat seit Herbst 2022 das gleiche Amt beim Orchestre Symphonique de Montreal inne. Zuvor war er Chefdirigent und Musikdirektor des Ulster Orchestra, mit dem er mehrmals bei den BBC Proms auftrat und zum Conductor Laureate ernannt wurde. Zu den Ensembles, mit denen er bereits arbeitete, gehören u. a. die Wiener Philharmoniker, die Staatskapelle Dresden, das Tonhalle-Orchester Zürich, das Gewandhausorchester Leipzig, das London Symphony Orchestra, die Münchner Philharmoniker, das Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, das Mahler Chamber Orchestra und das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Seit seinem Nordamerika-Debüt mit dem Chicago Symphony Orchestra 2015 leitete er die Orchester von Boston, Pittsburgh, Cleveland, Philadelphia und Los Angeles. Zu den Solist:innen, mit denen er zusammengearbeitet hat, gehören u. a. Daniil Trifonov, Frank Peter Zimmerman, Vilde Frang, Hilary Hahn, Gil Shaham, Jean-Yves Thibaudet, Alisa Weilerstein, Sergey Khachatryan, Emmanuel Ax, Yefim Bronfman und Dorothea Röschmann. Als Operndirigent hat er beim Glyndebourne Festival, an der Kungliga Operan in Stockholm und Det Kongelige Teatern in Kopenhagen gewirkt. Im Juli 2012 dirigierte er auf Einladung von Lorin Maazel beim Castleton Festival in Virginia und wurde im Juli 2015 zum Chefdirigenten ernannt.

Rafael Payare pflegt eine enge Beziehung zum Royal College of Music in London. Seine musikalische Karriere begann er als Solohornist des Simón Bolívar-Orchesters und Dirigenten wie Giuseppe Sinopoli, Claudio Abbado, Simon Rattle und Lorin Maazel.

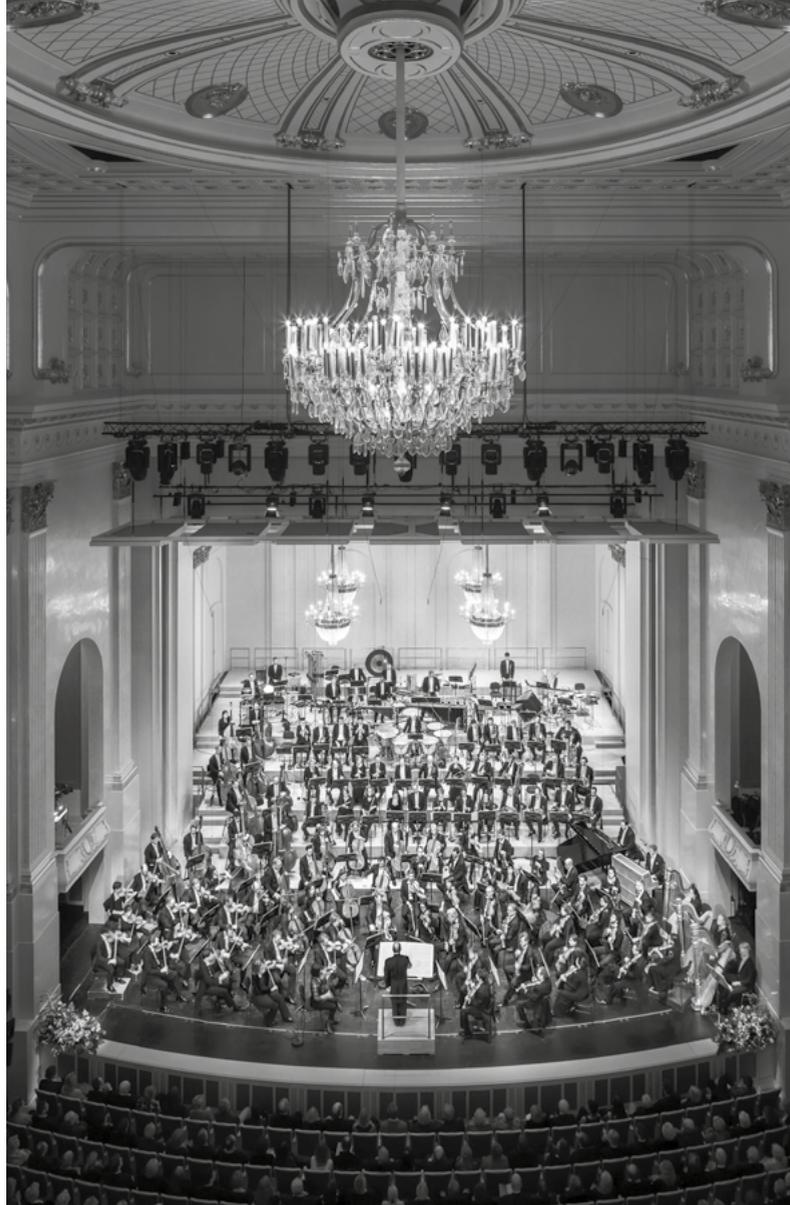


ALISA WEILERSTEIN

VIOLONCELLO

Die US-amerikanische Cellistin Alisa Weilerstein wurde 2011 mit einem MacArthur »Genius Grant«-Stipendium ausgezeichnet und tritt heute weltweit solistisch wie kammermusikalisch mit den renommiertesten Orchestern und Kammermusikformationen auf.

Mit ihrem neuen saisonübergreifenden Projekt »FRAGMENTS« will sie die Möglichkeiten der klassischen Musik erweitern, indem die sechs Cellosuiten von Bach multi-sensorisch verarbeitet und durch 27 neue Auftragswerke erweitert werden. Als Verfechterin der zeitgenössischen Musik hat sie wichtige neue Werke von Komponist:innen wie Pascal Dusapin, Osvaldo Golijov, Matthias Pintscher und Joan Tower uraufgeführt. Zu den Meilensteinen in ihrer Karriere gehören neben ihrer umfangreichen Diskografie die Auszeichnung »Recording of the Year« von BBC Music, ein Auftritt im Weißen Haus für Barack und Michelle Obama und Konzerte mit u. a. den Berliner Philharmonikern, dem Symphonieorchester des Bayrischen Rundfunk oder dem Chicago Symphony Orchestra. Im Alter von neun Jahren wurde bei ihr Typ-1-Diabetes diagnostiziert, daher ist sie eine überzeugte Verfechterin der T1D-Gemeinschaft. Sie lebt mit ihrem Mann, dem venezolanischen Dirigenten Rafael Payare, und ihren beiden Kindern zusammen. In der Saison 2023/24 kehrt Alisa Weilerstein zu langjährigen Partnerorchestern zurück, u. a. zur Staatskapelle Berlin unter Rafael Payare, zum Boston Symphony Orchestra unter Karina Canellakis, zum San Diego Symphony Orchestra mit einem Konzert in der Carnegie Hall in New York und dem Los Angeles Philharmonic Orchestra unter Gustavo Dudamel.



STAATSKAPELLE BERLIN

Mit einer Tradition von mehr als 450 Jahren zählt die Staatskapelle Berlin zu den ältesten Orchestern der Welt. Als Hofkapelle von Kurfürst Joachim II. von Brandenburg 1570 ins Leben gerufen, fand das Ensemble mit dem durch Friedrich II. von Preußen initiierten Bau der Königlichen Hofoper Unter den Linden 1742 seine künstlerische Heimat; seither ist es dem Opernhaus im Herzen Berlins fest verbunden.

Bedeutende Musikerpersönlichkeiten leiteten den Opernbetrieb sowie die seit 1842 regulär stattfindenden Konzertreihen des Orchesters: Dirigenten wie Gaspare Spontini, Felix Mendelssohn Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, Felix von Weingartner, Richard Strauss, Erich Kleiber, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Franz Konwitschny und Otmar Suitner prägten im Laufe der Geschichte die Spiel- und Klangkultur der Staatskapelle Berlin.

Von Ende 1991 bis zum Januar 2023 stand Daniel Barenboim (geboren 1942 in Buenos Aires) als Generalmusikdirektor an der Spitze der Staatskapelle Berlin. Zahlreiche Gastspiele in Europa, Israel, Japan und China sowie in Nord- und Südamerika haben die herausragende Stellung der Staatskapelle Berlin wiederholt unter Beweis gestellt. Die Darbietung sämtlicher Sinfonien und Klavierkonzerte von Beethoven in Wien, Paris, London, New York und Tokio sowie die Zyklen der Sinfonien von Schumann und Brahms, die Präsentation aller großen Bühnenwerke Richard Wagners anlässlich der Staatsoper-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 Baren-

boim und Pierre Boulez ein zehnteiliger Mahler-Zyklus in der Berliner Philharmonie, der auch im Musikverein Wien sowie in der New Yorker Carnegie Hall zur Aufführung gelangte. Zu den Höhepunkten der letzten Jahre zählten ein neunteiliger Bruckner-Zyklus, ebenfalls in Wien im Juni 2012, sowie konzertante Aufführungen von Wagners »Ring« bei den Londoner Proms im Sommer 2013. Der gefeierte Bruckner-Zyklus wurde 2016/17 auch in der Suntory Hall Tokio, in der Carnegie Hall New York sowie in der Philharmonie de Paris präsentiert.

Zahlreiche CD- und DVD-Aufnahmen, Oper wie Sinfonik gleichermaßen, dokumentieren die hohe künstlerische Qualität der Staatskapelle Berlin. Zuletzt erschienen Einspielungen aller neun Bruckner-Sinfonien und der vier Brahms-Sinfonien unter der Leitung von Daniel Barenboim, darüber hinaus Aufnahmen der Klavierkonzerte von Chopin, Liszt und Brahms sowie sinfonischer Werke und Instrumentalkonzerte von Strauss, Sibelius, Tschaikowsky, Dvořák, Elgar und Debussy. Außerdem wurden Aufzeichnungen szenischer Produktionen von Wagners »Tannhäuser«, »Parsifal« und »Tristan und Isolde«, Verdis »Il trovatore« und »Falstaff«, Bergs »Lulu«, Rimsky-Korsakows »Die Zarenbraut«, Schumanns »Szenen aus Goethes Faust« (alle unter Daniel Barenboim) sowie Strauss' »Der Rosenkavalier« (unter Zubin Mehta) veröffentlicht. Anlässlich des 450-jährigen Bestehens der Staatskapelle Berlin erschien 2020 eine CD-Edition mit historischen und aktuellen Aufnahmen, zudem wurde dieses außergewöhnliche Jubiläum durch eine Buchpublikation und eine Ausstellung begleitet.

In der Spielzeit 2022/23 gastierte die Staatskapelle Berlin mit Sinfoniekonzerten in Japan und Südkorea sowie in Dänemark, Wien und Paris. Die erfolgreiche Tournee nach Asien stand unter der musikalischen Leitung von Christian Thielemann. Im November und Dezember 2023 werden die Staatskapelle und Daniel Barenboim im Zuge einer Gastspielreise in fünf bedeutenden Musikzentren in Kanada und in den USA mit den vier Brahms-Sinfonien zu erleben sein.

1. VIOLINE Lothar Strauß, Yuki Manuela Janke, Tobias Sturm, Ulrike Eschenburg, Juliane Winkler, Susanne Dabels, Henny-Maria Rathmann, Titus Gottwald, André Witzmann, David Delgado, Rüdiger Thal, Martha Cohen, Jueyoung Yang, Hani Song, Alexey Stychkin*, Rachel Buquet*

2. VIOLINE Krzysztof Specjal, Lifan Zhu, Pascal Théry**, Johannes Naumann, Sascha Riedel, Beate Schubert, Franziska Dykta, Sarah Michler, Milan Ritsch, Barbara Glücksmann, Laura Volkwein, Yunna Weber, Nora Hapca, Philipp Schell, Ildana Belgibayeva*, Albina Khaibullina*

BRATSCH Yulia Deyneka, Holger Espig, Joost Keizer, Katrin Schneider, Sophia Reuter, Boris Bardenhagen, Wolfgang Hinzpeter, Helene Wilke, Anna-Maria Wunsch, Maria Körner, Bella Chich, Olivera Mladenovic-Stanic*, Sofia Ugusheva*, Lotus de Vries*

VIOLONCELLO Claudius Popp, Alexander Kovalev, Isa von Wedemeyer, Minji Kang, Ute Fiebig, Tonio Henkel, Dorothee Gurski, Johanna Helm, Amke Jorienke te Wies, Yejin Kim, Mario Alarcón*, Alejandro Viana Herreros*

KONTRABASS Otto Tolonen, Joachim Klier, Axel Scherka, Robert Seltrecht, Harald Winkler, Martin Ulrich, Kaspar Loyal, Akseli Porkkala*, Alexander Arai-Swale**, Stefania Secci**

HARFE Alexandra Clemenz, Stephen Fitzpatrick

FLÖTE Thomas Beyer, Christiane Hupka, Simone Bodoky-van der Velde, Erika Macalli

OBOE Fabian Schäfer, Tatjana Winkler, Michael Hertel

KLARINETTE Tibor Reman, Unolf Wäntig, Hartmut Schuldt

SAXOPHON Claudia Meures**

FAGOTT Holger Straube, Sabine Müller, Frank Heintze

HORN Hanno Westphal, Karsten Hoffmann, Markus Bruggaier, Thomas Jordans, Axel Grüner, Frank Mende

TROMPETE Mathias Müller, Peter Schubert, Felix Wilde, Noemi Makkos

POSAUNE Filipe Alves, Ralf Zank, Henrik Tißen, Ruben Rodrigues Tomé

TUBA Sebastian Marhold

PAUKEN Stephan Möller

SCHLAGZEUG Dominic Oelze, Matthias Marckardt, Martin Barth, Matthias Petsch

KLAVIER, CELESTA Satomi Nishi

IMPRESSUM

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Detlef Giese / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden

Die Einführungstexte von Detlef Giese sind Originalbeiträge für dieses

Programmheft.

FOTOS Benjamin Ealovega (Rafael Payare), Marco Borggreve (Alisa Weilerstein),
Markus Ebener (Staatskapelle Berlin)

LAYOUT Dieter Thomas nach Herburg Weiland, München

HERSTELLUNG Katalogdruck Berlin/Druckhaus Sportflieger, Berlin



CULTUR The
Found
ation.

FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**