

**STAATSKAPELLE
BERLIN
1570**

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

**SINFONIE-
KONZERT**

**ZUM 85. GEBURTSTAG
VON EHRENDIRIGENT ZUBIN MEHTA**

**ZUBIN
MEHTA**

DIRIGENT

**DANIEL
BARENBOIM**

KLAVIER

STAATSKAPELLE BERLIN

**Do 29. April 2021
STAATSOPER UNTER DEN LINDEN**

PROGRAMM

Ludwig van Beethoven **KLAVIERKONZERT NR. 4 G-DUR**
(1770–1827) **OP. 58**
I. **Allegro moderato**
II. **Andante con moto**
III. **Rondo. Vivace**

Franz Schubert **SINFONIE NR. 9 C-DUR D 944**
(1797–1828) **»DIE GROSSE«**
I. **Andante – Allegro ma non troppo**
II. **Andante con moto**
III. **Scherzo. Allegro vivace – Trio**
IV. **Finale. Allegro vivace**

Do 29. April 2021
STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

**Das Konzert ist am 29. April 2021 um 20 Uhr live zeitversetzt
auf den Websites arte Concert, der Staatskapelle Berlin und
der Staatsoper Unter den Linden als Stream 24 Stunden weltweit
und weitere 30 Tage europaweit abrufbar.**



Lieber Zubin,

*es macht mich besonders glücklich,
dass die Staatskapelle Berlin Dich vor einigen Jahren
zu ihrem Ehrendirigenten ernannt hat,
und es ist für mich die größte Freude,
dass wir unsere runden Geburtstage
immer mit den Musikerinnen und Musikern
des Orchesters gemeinsam feiern können.*

*All unsere guten Wünsche begleiten Dich
von Herzen,*

Dein Freund und Kollege

David



Ludwig van Beethoven,
Miniatur auf Elfenbein von Christian Hornemann, 1805

AUF NEUEN WEGEN

LUDWIG VAN BEETHOVENS 4. KLAVIERKONZERT

TEXT VON Detlef Giese

Obgleich Mozart bereits seit einem Jahrzehnt nicht mehr lebte, war um 1800 die Erinnerung an dessen Klavierkonzerte keineswegs verblasst. Noch immer galten sie – zumindest in Wien – als Vorbild für diese auch weiterhin sehr populäre Gattung. Auch Beethoven stand zunächst vollkommen im Bann der Mozart'schen Werke, zugleich animierten sie ihn aber auch zu einer produktiven Auseinandersetzung. Und es kann kaum verwundern, dass Beethoven sich nicht mit einer bloßen Fortschreibung der von Mozart etablierten Form- und Ausdrucksmodelle begnügte, sondern bewusst nach eigenen Wegen suchte.

Obgleich Beethoven lediglich fünf Klavierkonzerte hinterlassen hat (gegenüber den mehr als 20 Werken Mozarts in der Tat keine sonderlich große Zahl), ist an ihnen der Prozess von Aneignung und Überwindung der Tradition eindrucksvoll abzulesen. In seinen beiden ersten Konzerten ist die Orientierung an Mozart noch ganz offensichtlich. Zwar deutet sich – gerade in der Behandlung des Klaviers – an nicht wenigen Stellen der späterhin so typische, weit in den Klangraum ausgreifende »Beethoven-Ton« an, jedoch folgen diese Werke weitgehend noch konventionellen Mustern.

Hinsichtlich ihrer gesamten Anlage können sie als »Pianisten-Konzerte« angesehen werden, d. h. sie sind primär für die Darbietung gedacht und rechnen mit der Personalunion von Komponist und ausführendem Musiker. Die Parallelen zu Mozart sind nur allzu deutlich: Beiden kam es darauf an, sich als virtuos veranlagte, auf hohem spieltech-

nischen und gestalterischen Niveau agierende Pianisten in der musikalischen Öffentlichkeit zu präsentieren. In keiner Gattung konnte das so gut gelingen wie im Klavierkonzert, das einerseits durch seine große Besetzung und klangliche Entfaltung erhöhte Aufmerksamkeit auf sich zog, andererseits aber auch dem Solisten Gelegenheit gab, sich mit seiner ganzen Persönlichkeit, mit seinen individuellen Fähigkeiten, wirkungsvoll herauszustellen. Als Interpret anerkannt zu sein, erwies sich dabei als wichtiges Kapital, strahlte der erworbene Ruhm doch weithin aus und konnte nicht zuletzt auch die Tatsache, dass der Pianist zugleich der Komponist des dargebotenen Stückes war, ins Bewusstsein rücken.

Der junge Beethoven hatte nach seiner Übersiedlung nach Wien 1792 durch zahlreiche Auftritte in privaten und semiöffentlichen Kreisen sowie bei Veranstaltungen mit kommerziellem Charakter immenses Ansehen als Klavierspieler, nicht zuletzt als glänzender Improvisator, gewinnen können. Durch eine ganze Reihe von Klaviersonaten und Kammermusikwerken war er auch als Komponist bekannt geworden. An die größeren Formen der Konzert- und Orchestermusik sollte er sich indes erst zögerlich wagen – angesichts der hohen Maßstäbe, die Haydn und Mozart für die Sinfonie bzw. das Klavierkonzert gesetzt hatten, konnte das nicht erstaunen.

Erst mit seinem 3. Klavierkonzert hatte sich Beethoven zu einer ersten, wenngleich auch keineswegs radikalen Abkehr von den klassischen Vorbildern entschieden. Gleichwohl stellte auch dieses Werk eher eine Zwischenstation auf dem Weg zu neuen ästhetischen Ideen und zu einem vollkommen eigenständigen Komponieren dar – sowohl hinsichtlich der allgemeinen Disposition als auch in der Gestaltung des Verhältnisses von Soloinstrument und Orchester waren die durch Mozart geprägten Modelle unverändert in Kraft.

Ein Neuansatz in anderer Weise sollte dem 4. Klavierkonzert vorbehalten sein. Komponiert in den Jahren

Ludwig van Beethoven

KLAVIERKONZERT NR. 4 G-DUR OP. 58

ENTSTEHUNG 1805/06

Gewidmet dem Erzherzog Rudolph von Österreich

URAUFFÜHRUNG März 1807 in Wien,

Palais des Fürsten Lobkowitz

ERSTE ÖFFENTLICHE AUFFÜHRUNG 22. Dezember 1808

in Wien, Theater an der Wien, Klavier: Ludwig van Beethoven

BESETZUNG Solo-Klavier, Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten,

2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Streicher

1805/06 – zur Zeit der »Appassionata«, der »Rasumowsky-Quartette« und der 4. Sinfonie – handelt es sich um ein Werk von geradezu beispielloser Originalität. Bereits den zeitgenössischen Hörern dürfte es nicht verborgen geblieben sein, dass Beethoven hier endgültig die Konventionen der Gattung hinter sich lässt und an auffallend vielen Punkten innovative kompositorische Lösungen anbietet.

Beethoven demonstriert diese Haltung sofort mit dem allerersten Einsatz: Anstatt das Konzert wie üblich mit einer Orchestereinleitung zu eröffnen, bringt er eine kurze Solopassage des Klaviers, zudem im zurückhaltenden Piano-Ton – es klingt nahezu wie ein beiläufiges Präludieren. Dieser ungewöhnliche Beginn, so wenig spektakulär er auch auf den ersten Blick wirken mag, besitzt doch weitreichende Konsequenzen: Zum einen emanzipiert sich Beethoven von einem Gestaltungsschema, das in den vergangenen Jahrzehnten uneingeschränkte Gültigkeit besessen hatte, zum anderen

»
**ICH BIN NUR WENIG
ZUFRIEDEN MIT MEINEN
BISHERIGEN ARBEITEN.
VON HEUTE AN WILL ICH
EINEN NEUEN WEG
EINSCHLAGEN.**
«

Ludwig van Beethoven
an Wenzel Krumpholz, 1803

stellt er den Klaviersolisten – und damit sich selbst – sofort und unmissverständlich ins Zentrum. Nicht umsonst sollte in vielen Klavierkonzerten der folgenden Zeit der Pianist von Beginn an in das Geschehen einbezogen werden: Beethoven begründete mit dieser Eröffnung eine Tradition für das 19. Jahrhundert.

Die Introdution ist darüber hinaus noch aus dem Grunde bemerkenswert, da Beethoven den Solo-Einsatz – der lediglich fünf Takte lang ist – zunächst isoliert stehen lässt. Das Klavier betätigt sich hier eher als Stichwortgeber für das Orchester denn als echter Dialogpartner. Es gibt dem nachfolgenden Tutti die thematische Substanz in die Hand, damit dieses das vorgestellte Material nunmehr ausführlich entfalten kann. Wie so häufig bei Beethoven genügt dabei eine knapp umrissene motivische Struktur, die zur Keimzelle des gesamten Satzes zu werden vermag.

Obgleich Solo und Tutti sich zunächst in einer merkwürdig unvermittelten Nachbarschaft zueinander befinden, ergibt sich aus dieser Konstellation doch ein gewisses Spannungsverhältnis. Ein besonderer Reiz besteht in der Unklarheit, in welcher Weise das Klavier die durch das Orchester entwickelten Gedanken nun weiterführen und umgestalten werde. Und in der Tat setzt es mit Figuren ein, die sofort einen Verarbeitungsprozess in Gang setzen. Zudem lässt Beethoven nach dem ausgedehnten ersten Orchesterauftritt nicht den Solisten nochmals großflächig in Aktion treten, sondern initiiert sofort ein lebendiges dialogisches Spiel.

In dessen Verlauf werden sowohl bereits bekannte Motive aufgenommen als auch neue Themen eingeführt. Das Klavier bleibt dabei bis auf wenige Episoden über die gesamte Zeit hinweg präsent, oft mit virtuosen Figurationen, die entweder direkt thematisch genutzt werden oder wirkungsvolle Begleitstrukturen zu den melodischen Entfaltungen des Orchesters liefern. Mehrfach sind für das Klavier kurze solistische Partien vorgesehen, u. a. an einer markanten Stelle, wo der Konzertbeginn noch einmal in satztechnisch veränderter Gestalt – und in gesteigerter Intensität – vorgetragen wird.

Gegen Ende dieses recht umfangreichen Kopfsatzes in Sonatenform erhält der Solist zudem die Möglichkeit zu einer improvisierten Kadenz. Beethoven hat selbst mehrere Kadenzen unterschiedlicher Länge ausgeschrieben, die noch einmal substantielle Elemente aufgreifen und beziehungsreich miteinander verknüpfen. Und hier ist nicht zuletzt auch der Ort für den Pianisten, seine Virtuosität entsprechend zu beweisen – der ruhig-lyrische Grundgestus, der bis auf wenige dramatische Zuspitzungen den gesamten Satz durchzogen hatte, ließ zu einer effektvollen Zurschaustellung der spieltechnischen Fähigkeiten bislang nur wenig Raum.

Auch im zweiten Satz betritt Beethoven weitgehend unbekanntes Terrain. Zwischen Soloinstrument und Orchester – Beethoven verzichtet in diesem e-Moll-Andante

komplett auf die Bläser und setzt lediglich den Streicherapparat ein – entwickelt sich ein eigentümlicher Dialog. Nur selten kommt es zu Verzahnungen zwischen den beiden Parts, sie musizieren nicht mit- sondern eher gegeneinander. Zudem besitzen sie einen kontrastierenden Klangcharakter: Während die Streicher mit einem geradezu aggressiven Forte-Ton und eine durchgehende Staccato-Artikulation für scharfe Akzentuierungen sorgen, profiliert sich die Klavierstimme mit ihren großen melodischen Bögen, ihrem langen Atem und einer ausgesprochenen Kantabilität: Bei äußerster klanglicher Zurückhaltung hat der Pianist hierbei nach den Wünschen Beethovens mit höchster Ausdrucksintensität zu spielen. Auch hinsichtlich der Satztechnik zeigen sich zwei unterschiedliche Prinzipien: Dem einstimmigen Streicherklang von gleichsam rezitativischem Gestus steht das akkordische Spiel des Klaviers, fast nach Art eines Chorals, gegenüber.

Das starre Abwechseln zwischen diesen beiden so ungleichen, geradezu gegensätzlichen Klang- und Satztypen, der am Beginn des Satzes eingeführt wird, hat jedoch nicht Bestand. Nach und nach werden die Abschnitte in diesem so ungleichen Dialog kürzer bis sie auf Zwei- und Dreitonbeiträge oder gar auf einzelne Akkorde zusammengeschmolzen sind. Und auch das kraftvolle, bisweilen schroffe Spiel der Streicher wird zunehmend gezähmt: Es wird in weitaus sanftere Klangfarben überführt, wohingegen das Klavier die nun vorhandenen Freiräume nutzt, um seinerseits dramatische Akzente zu setzen. So wenig motiviert der zwischenzeitliche Ausbruch gegen Satzende auch wirken mag, letztlich folgt er durchaus der Entwicklungslogik des bisherigen Verlaufs gesehen werden. Am leisen Ausklang dieses formal wie expressiv ganz und gar ungewöhnlichen Satzes haben dann wiederum Klavier und Streicher gleichermaßen Anteil.

Sofort im Anschluss, ohne eine größere Zäsur, folgt das Rondo-Finale. Wiederum setzt Beethoven hier einen verhaltenen

Beginn: Im Pianissimo, wie aus der Ferne, setzen die Streicher mit dem marschartigen Hauptthema ein, bevor das Klavier diesen Gedanken aufgreift. Nach einer kurzen dialogischen Partie ist der Punkt erreicht, wo Beethoven erstmals im gesamten Konzert das volle Orchestertutti vorsieht – einschließlich der Trompeten und Pauken, die im Eingangssatz noch geschwiegen hatten.

Das Rondo, sicher der konventionellste Teil des an Neuerungen und Überraschungen so reichen Werkes, lebt im Wesentlichen von jenen vorantreibenden Rhythmen, die Beethoven bereits am Beginn des Satzes als Grundpfeiler der Struktur setzt. In mehreren Zwischenepisoden dominieren jedoch wiederum lyrische, zuweilen auch gedeckte Töne, weshalb dieses Finale trotz seiner virtuosen Solo-Kadenz und seiner Presto-Schlusssteigerung wohl kaum im Sinne eines glanzvoll-triumphalen Ausklangs verstanden werden kann.

Im Gegensatz zu seinen »Pianistenkonzerten« der 1790er Jahre, die vor allem die Person des Spielenden in den Mittelpunkt des Interesses zu stellen suchten, ist Beethovens 4. Klavierkonzert in viel höherem Maße ein »Komponistenkonzert«, in deren Zentrum die originelle Lösung kompositorischer Probleme steht. Womöglich wollte Beethoven, als er sein op. 58 innerhalb eines halböffentlichen Konzerts im Palais Lobkowitz im März 1807 erstmals vorstellte, zunächst die – angesichts der innovativen Elemente kaum zu prognostizierende – Wirkung auf das Publikum austesten. Das Experiment schien geglückt: Seit der »offiziellen« Uraufführung in der nachmals so berühmt gewordenen großen Akademie vom 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien gehört Beethovens 4. Klavierkonzert bei Musikern wie Hörern zu den erklärten Favoriten des Repertoires.



Franz Schubert
Stich von L. Michalek nach dem Gemälde
von Wilhelm August Rieder, 1875

EIN WAHRHAFT GROSSES WERK

SCHUBERTS LETZTE SINFONIE

TEXT VON Detlef Giese

Er gilt als Meister der »kleinen Formen«, vor allem des klavierbegleiteten Liedes, und war doch viel mehr: Franz Schubert hat sich auch in anderen musikalischen Genres profilieren wollen und können, nicht zuletzt auch in jenen von unstrittig »großer«, repräsentativer Art. Der Oper galt sein Ehrgeiz, aber auch der Sinfonie – in beiden Fällen strebte er danach, eine weitaus breitere Öffentlichkeit zu erreichen als es ihm mittels seiner Lieder oder auch seiner Kammermusikwerke möglich war. Während es ihm aber trotz wiederholter Bemühungen und mittels durchaus ambitionierter Projekte auf dem Feld des Musiktheaters nicht (oder nur sehr bedingt) glückte, nachhaltig auf sich aufmerksam zu machen, hat er als Sinfoniker doch sehr deutlich seine Spuren hinterlassen.

In besonderem Maße trifft dies natürlich auf seine beiden unstrittigen Meisterwerke zu, auf die »Unvollendete« in h-Moll D 759, deren zwei Sätze neue Qualitäten des musikalischen Ausdrucks aufscheinen lassen, sowie die späte C-Dur-Sinfonie D 944, die nicht umsonst als »die Große« bezeichnet wurde und wird. Mit einiger Verspätung, dann aber umso intensiver, wurden diese gewichtigen Werke als hoch bedeutsame Zeugnisse des sinfonischen Komponierens des 19. Jahrhunderts, ja der gesamten klassisch-romantischen Ära anerkannt, während die frühen Kompositionen für längere Zeit noch in den Schatten verbannt waren. Oft genug hat man die Sinfonien Nr. 1 bis 6 als Studienwerke von min-

derem Niveau und Rang abgetan, als bloße Vorstufen zu den späteren künstlerischen Höhenflügen. Die offensichtliche Orientierung an den Modellen der Wiener Klassik, an den einschlägigen Werken und dem Stil von Haydn und Mozart, wurde Schubert häufig negativ ausgelegt, wenngleich auf der anderen Seite nicht selten betont wurde, dass es sich um ganz erstaunliche, überaus interessante Talentproben des jungen Komponisten handele. Selbst Johannes Brahms, ein Schubert-Verehrer von hohen Graden, hielt dieses halbe Dutzend an Werken für nur wenig charakteristisch für den spezifischen Ton und expressiven Gestus von dessen Musik und betrachtete diese Partituren, die er z. T. selbst ediert hat, als keineswegs vollgültige Zeugnisse – der »eigentliche Schubert« sei dies seiner Ansicht nach kaum. In den vergangenen Jahrzehnten hat sich die Einstellung zu diesen handwerklich außerordentlich sauber gearbeiteten, großer Schöpferkraft entspringender Kompositionen glücklicherweise gewandelt; auch außerhalb von zyklischen Darbietungen begegnet man den frühen Sinfonien, vornehmlich den Nummern 4 und 5, inzwischen des Öfteren.

Das keineswegs homogene sinfonische Schaffen Franz Schuberts und seine Entwicklung zu einem eminenten Sinfoniker an der Schnittstelle von Klassik und Romantik zerfallen also in zwei Phasen, in die Zeit seiner Jugendwerke und die seiner reifen Kompositionen. Während man das erste Segment sowohl entstehungsgeschichtlich als auch im Blick auf den Werkkorpus selbst sehr gut umreißen kann, stellt sich die Sachlage bei den späteren Sinfonien ungleich komplizierter dar. Die sechs in den Jahren 1813 bis 1818 komponierten ersten Sinfonien – Werke des 16- bis 21-Jährigen – bilden einen Bestand für sich, der »Rest« ist nicht leicht zu fassen, zu viele Unklarheiten verdunkeln den Prozess der Genese und Schuberts künstlerische Intentionen. Eine Reihe von Fragen muss offen bleiben, zuvorderst diejenige, warum sich Schubert nach dem hoffnungsvollen Beginn seiner Karriere

Franz Schubert SINFONIE NR. 9 C-DUR OP. 944
»DIE GROSSE«

ENTSTEHUNG wesentlich im Sommer 1825,
mit Nacharbeiten bis Anfang 1827

URAUFFÜHRUNG 21. März 1839, Gewandhaus Leipzig,
Dirigent: Felix Mendelssohn Bartholdy

BESETZUNG 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte,
2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Streicher

als Sinfoniker für mehrere Jahre überhaupt nicht mehr diesem Genre zuwandte, obwohl er sich doch hinreichend darin erprobt hatte. Im Grunde – setzt man strenge formale Maßstäbe an – folgte den sechs frühen Sinfonien nur noch ein vollendetes Werk: die »große« C-Dur-Sinfonie aus den mittleren 1820er Jahren, die seit ihrer Entdeckung durch Robert Schumann und der ersten öffentlichen Aufführung unter Felix Mendelssohn Bartholdy 1839 den Status eines wahren »Gipfelwerks« des Repertoires besitzt.

Zwischen den beiden Sinfonien in C-Dur, der »kleinen« und der »großen«, liegen ausschließlich Fragmente. Untypisch für Schubert war dies freilich nicht, lässt sich doch auch auf anderen Feldern, etwa auf dem der Klaviersonate oder des Streichquartetts, Derartiges finden. Es sind jene Jahre, in denen Schubert auch in den klassischen Gattungen abseits des Klavierliedes, das stets seine Domäne war, nach individuellen Zugängen suchte und manche Umwege, die zuweilen auch in Sackgassen hineinführten, in Kauf nahm.

Der Boden, der von Haydn, Mozart und anderen bereitet war und auf dem sich Schubert zunächst so sicher und selbstbewusst bewegte, wurde zunehmend schwankend, so dass es ihm unausweichlich erschien, sich auf neue Terrains zu wagen, auch und gerade im Blick auf wirksam gegenwärtig werdende Klang- und Ausdrucksgesten.

Bei alledem ist zu konstatieren, dass bereits der junge Schubert, als er im Herbst 1813 seine 1. Sinfonie fertigstellte, über eine bemerkenswerte kompositionstechnische wie gestalterische Souveränität verfügte. Geschrieben für das durchaus leistungsfähige Orchester des Stadtkonvikts, in dem Schubert selbst bei den zweiten Violinen gespielt und wertvolle Erfahrungen gesammelt hatte, erinnert sie an Haydn und Mozart – wie ohnehin diese beiden hoch geschätzten Komponisten zentrale Bezugspunkte für den jungen Musiker boten. Von den Werken von Beethoven jedoch, desjenigen, der später die Trias der »Wiener Klassiker« komplettieren sollte, hatte sich kaum etwas in Schuberts Komponieren niedergeschlagen. Zwar gehörten Beethovens Sinfonien Nr. 1 und 2 zum Repertoire des Konviktsorchesters, ob indes Schubert zu dieser Zeit bereits Kenntnis von den späteren, avancierten sinfonischen Werken – wie etwa der »Eroica«, die bewusst als Paradigma einer »neuen Sinfonik« entworfen ist – seines berühmten Wiener Zeitgenossen besaß, lässt sich nicht beweisen. Von einer wirklichen Auseinandersetzung mit der Musik Beethovens kann zu dieser Zeit jedenfalls kaum die Rede sein.

Was bei Schuberts frühem sinfonischen Schaffen vor allem besticht, ist die auffällige Leichtigkeit, mit dem ihm diese ja keineswegs kleindimensionierten und leichtgewichtigen Werke offenbar von der Hand gegangen sind. Gleichsam ohne Anstrengung scheinen sie komponiert worden zu sein, ohne ein »Ringens« mit den Ideen und dem Material, voll unbeschwertem Optimismus. Einzig die Sinfonie Nr. 4 in c-Moll, von Schubert selbst mit dem Beinamen »Tragische«

versehen, wirft zuweilen einen Schatten auf diese Musik, die in erster Linie für das aus enthusiastischen Dilettanten und einigen Berufsmusikern zusammengesetzte Orchester des Burgtheater-Violinisten Otto Hartwig entstand, und die Schubert anlässlich von dessen Konzerten an wechselnden Orten in der Wiener Innenstadt selbst gehört haben dürfte. Und der Umstand, dass die einzelnen Sinfonien jenseits ihrer Verankerung im entfalteten klassischen Stil über einen je individuellen Charakter verfügen, kommt auch zum Tragen: So ist etwa Schuberts Nr. 5 in B-Dur merklich vom apollinischen Geist Mozarts beseelt, während die in C-Dur stehende Sinfonie Nr. 6 – die sogenannte »kleine« C-Dur-Sinfonie – die seinerzeit in Wien herrschende Rossini-Begeisterung zu Klang und Ausdruck bringt.

Nach diesem halben Dutzend Sinfonien, von denen Schubert fein säuberlich bis 1818 pro Jahr je eine komponierte, trat eine Krise ein. Überbewerten oder gar in ein allzu dunkles Licht rücken sollte man die Zeit bis 1824, als ein deutlich spürbarer Schaffensschub einsetzt, jedoch nicht: Weder die Liedproduktion – für Schubert nach wie vor essentiell für sein Identität als Komponist – noch die Beschäftigung mit anderen Gattungen wie Oper, Messe, Klaviersonate, kammermusikalischen Formen oder auch mit der Sinfonie kommt zum Erliegen. Auffällig nur ist eine Häufung von Fragmenten in den Jahren um 1820, die etwas von den Schwierigkeiten (bzw. gar der Not) ahnen lässt, die den erwachsenen gewordenen Komponisten bedrücken. Zweifellos sind dies Jahre des Experimentierens, einschließlich eines teils immens kühnen Ausgreifens in neuartige expressive Bereiche, aber auch des Bewusstwerdens, sich der schier übermächtigen Gestalt Beethovens in irgendeiner Weise stellen zu müssen. Direkte Begegnungen vermied Schubert, obgleich diese durchaus möglich und gewiss auch zu arrangieren gewesen wären. Und auch unmittelbare Bezugnahmen oder auch nur ein bloßes Reagieren auf Beethovens Werke schien ihm nicht

das Richtige zu sein, da sein musikalisches Denken offenbar fundamental anders geartet war und seine eigenen, nicht immer vollends steuerbaren Wege ging. Es mag mit einer tiefgreifenden Unsicherheit zu tun haben, dass Schubert über eine längere Zeitspanne hinweg viele überaus ambitionierte Werke nicht vollendete, ob sie uns heutiger Perspektive nun als misslungen vorkommen mögen oder auch nicht. Schuberts Sinfonie in E-Dur D 729 vom Sommer 1821, mitunter als seine Nr. 7 in die chronologische Zählung aufgenommen, überliefert in einem weit gediehenen Entwurf, der z. T. komplette Partiturabschnitte mit einschloss (der Dirigent Felix von Weingartner hat sie 1934 instrumentiert), gehört in diese Reihe ebenso wie die bereits erwähnte »Unvollendete« vom Herbst 1822, der nach ihrer arg verspäteten Uraufführung von 1865 im weiteren Verlauf eine ganz erstaunliche Rezeption und enorme Wertschätzung erwuchs. Dass lediglich zwei Sätze vollständig vorlagen, tat dem Siegeszug des Werkes keinen Abbruch: Der von Beethoven so verschiedene genuin lyrische, nuancenreiche Ton, gleichsam als Alternative zu dessen so stringent durchgestalteten Sinfonien, ließ die »Unvollendete« als sehr besonders erscheinen – und zugleich als Vorbote der monumentalen Sinfonik eines Bruckner oder Mahler. In diesem Zusammenhang zu nennen sind darüber hinaus zwei sinfonische Fragmente, eine im Anschluss an die 6. Sinfonie 1818 entworfene Introdution mit Allegro D 615 sowie ein immerhin viersätziger Torso D 708 vom Beginn des Jahres 1821, beide in D-Dur stehend. Die Konzeptionen, die Schubert im Sinn hatte, sind zwar erkennbar, kaum aber die Details der Ausarbeitung: Es scheint, dass Schubert hier zwei Mal auf Irr- bzw. Abwege geraten ist, aus denen herauszufinden er sich wohl kaum ernsthaft bemühte.

Anders sah es mit jenem Werk aus, dass zwar auch erst posthum, aber doch immerhin wesentlich früher als die »Unvollendete« zum Inbegriff von Schuberts sinfonischem Komponieren geworden ist: die »große« C-Dur-Sinfonie D 944.

Ausgangspunkt war das Bestreben, nach etlichen Jahren der inkompletten Werke – einer Zeit, die jedoch nicht unbedingt mit einem Scheitern gleichgesetzt werden sollte – eine Komposition vorzulegen, die einen unleugbaren Zug ins Große, Bedeutsame, Öffentlichkeitswirksame aufweist. Interessant ist, wie Schubert dieses Verlangen, das ihm zum grundlegenden Schaffensimpuls wurde und enorme kreative Energien freisetzte, artikulierte. In einem berühmt gewordenen Brief vom 31. März 1824 an einen seiner engsten Freunde, den Maler Leopold Kupelwieser, der sich gerade in Rom aufhielt, sprach er explizit davon, sich »den Weg zur großen Symphonie« zu bahnen. Seine hochfliegenden Musiktheaterpläne, vor allem mit der »heroisch-romantischen« Oper »Fierabras«, hatten sich im Jahr zuvor zerschlagen, Lieder komponierte er zwar weiterhin, aber derzeit ohne sonderlichen Ehrgeiz. In den Fokus seines Interesses rückte aber nicht sofort ein größeres Orchesterwerk, sondern zunächst die Kammermusik: Drei Streichquartette wollte er schreiben, dazu noch ein Oktett – dann könnte der rechte Pfad bereitet sein, der zu einer wirklich »großen« Sinfonie führt.

Dieses kompositionstechnisch-ästhetische Problem zu meistern, war das Eine, eine Öffentlichkeit dafür zu finden das Andere. Tatsächlich schwebte es Schubert vor, nach dem Vorbild Beethovens, der für das Frühjahr 1824 ein Konzert angekündigt hatte – es sollte die nachmals legendäre musikalische Akademie im Wiener Kärntnertor-Theater sein, bei der u. a. die 9. Sinfonie sowie Teile aus der »Missa solemnis« zur Aufführung gelangten und die Schubert mit ziemlicher Sicherheit besucht hat –, eine musikalische Darbietung eigener Werke zu veranstalten, um damit zum ersten Mal überhaupt einem breiteren Publikum seine Kompositionen zu präsentieren. Dass hierbei, da ein virtuoses Instrumentalkonzert angesichts von Schuberts zwar respektablen, aber dennoch limitierten spieltechnischen Fähigkeiten ausschied, eine dezidiert »große« Sinfonie vonnöten war, damit dieses

Vorhaben über ein Projektstadium hinaus gedieh, erschien dabei nur verständlich. Und dass seine früheren Sinfonien, so sauber sie auch gearbeitet sein mochten, für diesen Zweck nicht in Frage kamen, war Schubert offenbar ebenso klar. Schließlich dürfte es für Schubert Ansporn gewesen sein, den bewunderten Beethoven nicht mit falsch empfundenem Eifer »übertreffen« zu wollen, sondern etwas dezidiert Originelles, Eigenständiges und Unabhängiges zu schaffen, das neue Entwicklungen mit einschloss, ohne indes die so produktiven, organisch gewachsenen Traditionen des klassischen Stils zu negieren.

Wesentlich 1825 entstanden und bis 1827 in ihre definitive Form gebracht, handelt es sich bei Schuberts letzter vollendeter Sinfonie um ein geradezu monumentales Werk, würdig, in Gestalt eines buchstäblich »großen Wurfes« den Sinfonien Beethovens an die Seite gestellt zu werden. Sein wirklich letztes Wort als Sinfoniker war dieses Opus gleichwohl nicht: Im Sommer und Herbst 1828, nur wenige Monate vor seinem Tod, begann Schubert eine Sinfonie zu skizzieren, die indes erneut nicht über ein Torso hinausgelangte.

Lange Zeit hat man die Entstehung der »großen C-Dur-Sinfonie« auch in eben jenem Jahr verortet, da man einen Vermerk auf dem Autograph als Datumsangabe »März 1828« entziffert hatte. Diese Information hat zu der Annahme verleitet, dass die Sinfonie in direkter Nachbarschaft zu solch außergewöhnlichen Werken wie der »Winterreise« D 911 und dem »Schwanengesang« D 957, der Messe in Es-Dur D 950, dem Streichquintett C-Dur D 956, der Fantasie f-Moll D 940 für Klavier zu vier Händen oder den drei späten Klaviersonaten D 958-960 komponiert worden sei. Die Musikforschung hat inzwischen überzeugend klären können, dass die Komposition der C-Dur-Sinfonie wesentlich in die Sommermonate 1825 fiel, als sich Schubert auf einer Reise nach Oberösterreich und ins Salzburgische, nach Gmunden und Gastein, befand und nachweislich an einer Sinfonie arbeitete (Die noch bis vor

wenigen Jahrzehnten kursierende Ansicht, dass es eine verlorengegangene »Gmundener-Gasteiner Sinfonie« Schuberts gegeben habe, die mit der C-Dur-Sinfonie nicht identisch ist, konnte widerlegt werden).

An der Partitur schrieb Schubert noch bis zum Herbst 1826, als er sein neues Werk der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde anbot. Zweierlei mag er damit – und mit der beigelegten förmlichen Widmung – bezweckt haben: eine grundsätzliche Anerkennung seiner Leistungen als freischaffender Komponist und eine Aufführung in öffentlichem Rahmen. Ersteres hat sich erfüllt: Schubert wurde im Oktober ein Betrag von immerhin 100 Gulden ausbezahlt, die dieser allerdings nicht als Honorar für die eingereichte Sinfonie zu verstehen habe, sondern als Beweis, dass ihm die Gesellschaft zu Dank verpflichtet fühle.

Außer dieser Dankesbekundung tat sich jedoch nicht viel. Die Gesellschaft der Musikfreunde, die für ihre Konzerttätigkeit über ein Konservatoriumsorchester verfügte, stellte zwar, nachdem man einen Stimmensatz produziert und kopiert hatte, eine Aufführung in Aussicht, zustande kam sie jedoch nicht. Nach einer Durchspielprobe empfand man das Werk als zu lang und zu schwierig, weshalb es – sicher zu Schuberts Enttäuschung – zwar nicht abgelehnt, aber doch »vorläufig zurückgelegt« wurde.

Zu danken ist es zwei Protagonisten der sogenannten »romantischen Generation« der um 1810 Geborenen, dass Schuberts Ausnahmewerk trotzdem den Weg auf die Konzertpodien fand. Zunächst war es das Verdienst Robert Schumanns, der sich Ende 1838/Anfang 1839 in Wien aufhielt und dabei auch Schuberts älteren Bruder Ferdinand besuchte, um in verschiedene bislang noch nicht veröffentlichte Manuskripte Einsicht zu nehmen. Darunter befand sich auch die Partitur der C-Dur-Sinfonie, deren künstlerischen Wert Schumann mit sicherem Blick sofort erkannte. Auf seine Anregung hin sandte Ferdinand Schubert Ende Januar 1839 eine Abschrift

»

**DIESE SYMPHONIE HAT
UNTER UNS GEWIRKT WIE
NACH DEN BEETHOVEN'SCHEN
KEINE NOCH. HIER IST,
AUSSER MEISTERHAFTER
TECHNIK DER KOMPOSITION,
NOCH LEBEN IN ALLEN FASERN,
KOLORIT BIS IN DIE FEINSTE
ABSTUFUNG, BEDEUTUNG
ÜBERALL, SCHÄRFSTER
AUSDRUCK DES EINZELNEN,
UND ÜBER DAS GANZE ENDLICH
EINE ROMANTIK AUSGEGOSSEN,
WIE MAN SIE SCHON
ANDERS WOHER
BEI SCHUBERT KENNT.**

«

Robert Schumann,

aus einer Besprechung von Schuberts großer C-Dur-Sinfonie, 1839

nach Leipzig, zu Felix Mendelssohn Bartholdy, der als Leiter der Gewandhauskonzerte für eine Aufführung interessiert werden sollte. Bereits zwei Monate später, am 21. März, wurde sie realisiert, wobei die zwar in kurzer Zeit, aber dennoch sorgfältig einstudierte Sinfonie große Begeisterung hervorrief. Für Schumann wie für Mendelssohn bot diese Aufführung die Initialzündung, sich erstmals bzw. erneut dem sinfonischen Komponieren zuzuwenden: Unter dem Eindruck des Schubertschen Werkes sollte Schumann 1840 mit dem Schreiben von Sinfonien beginnen (gleich zwei große Werke entstanden in diesem »Sinfonischen Jahr«), während Mendelssohn, beflügelt durch die Musik des verstorbenen Wiener Meisters, seine bislang noch nicht fertig komponierte »Schottische Sinfonie« zu Ende brachte. Insgesamt ist die Wirkung von Schuberts großer C-Dur-Sinfonie auf die weitere Entwicklung der Gattung im mittleren und späten 19. Jahrhunderts kaum zu überschätzen – Schubert hatte bewiesen, dass es auch auf dem Feld der Sinfonie durchaus Alternativen zu Beethoven gab.

Wie in seinen übrigen Sinfonien mit Ausnahme der Nr. 5 setzt Schubert eine getragene Einleitung an den Beginn, eröffnend mit einem markanten einstimmigen Hornmotiv, das ganz am Schluss des Satzes in gesteigertem Tempo und klanglich intensivierter Gestalt wiederkehren wird. Man kann in diesem Thema so etwas wie die Keimzelle des Ganzen sehen, aus der vieles Weitere abgeleitet ist. Dieser einprägsame, faszinierende Hornruf wirkt gleichsam wie eine Chiffre für das »Romantische«, ähnlich wie es später bei den Anfängen von Schumanns 1. oder Bruckners 4. Sinfonie der Fall sein sollte. Im Anschluss daran, nach einer Übergangssequenz, folgt ein bewegter, ausgesprochen gestalt- und kontrastreicher Allegro-Hauptsatz, in den eine Vielzahl von Orchesterfarben eingebracht ist, u. a. auch prägnante Beiträge der Posaunen, die nicht allein im Blick auf »Klangfarbe«, sondern auch als Motivträger eingesetzt sind.

Immer wieder treten auch im zweiten Satz, einem nicht eigentlich langsamen Andante con moto, solistische Bläser hervor. Ein marschartiger Grundrhythmus gibt den Gestus vor, der über weite Strecken bestimmend bleibt. Als zweites Thema jedoch erscheint eine ebenso einfache wie wirkungsvolle, kontrapunktisch angereicherte Melodie, die nicht nur das Ruhezentrum des Satzes ausmacht, sondern auch von unmittelbar bezaubernder Schönheit ist. Ein passionierter, dynamisch geschärfter Ton wird gleichwohl nicht ausgeschlossen: Etwa in der Mitte des Satzverlaufs kommt es zu einem regelrechten Ausbruch aus der melodischen Idylle, die zumindest schlaglichtartig die Abgründe der »Unvollendeten« ahnen lassen.

In dem an dritter Stelle stehenden Scherzo greift Schubert die ihm aus erster Hand vertrauten Wiener Volkstanz-Idiome auf, um sie auf anspruchsvolle Weise sinfonisch zu verarbeiten. Während die motorisch akzentuierten Außenteile durchaus mit Ecken und Kanten daherkommen, sind im eingeschobenen Trio deutliche Choralanklänge zu vernehmen. Das schwungvolle Finale wiederum ist ein Satz, dem Schubert auf offensichtliche Weise Lebendigkeit und Brillanz eingegeben hat. Reminiszenzen an die beiden ersten Sätze – zum einen vor allem melodisch, zum anderen in Bezug auf einige rhythmische Elemente – sorgen für sinfonische Verklammerungen, wenngleich der Satz doch sein sehr individuelles Gepräge besitzt. Und die triumphale Steigerung am Schluss bringt unverkennbar das Monumentale zum Vorschein, auf das es Schubert ganz offensichtlich ankam.

Schuberts C-Dur-Sinfonie ist ein wahrhaft »großes« Werk. Bereits der äußere Umfang lässt das erkennen: Die großformatige Partitur der (alten) Schubert-Ausgabe aus den mittleren 1880er Jahren, von keinem Geringeren als Johannes Brahms betreut und herausgegeben, weist etwa 120 Seiten auf, gängige Taschenpartituren kommen leicht auf das Doppelte der Seitenzahl. Entsprechend ausgedehnt ist auch

die Spieldauer – je nach Tempowahl und Berücksichtigung von Wiederholungen kommen die Werkaufführungen auf mindestens eine knappe Stunde.

Es war Robert Schumann, der das vielzitierte Diktum von den »himmlischen Längen« bei Schubert prägte. Und in der Tat handelt es sich um eine Musik, die eine außergewöhnliche epische Breite besitzt, die von einem fortlaufenden Strom von immer wieder überraschend sich entfaltenden Gedanken getragen ist und vor allem durch ihre lyrischen Qualitäten und ihre unmittelbare Expressivität überzeugt. Kantabile, liedhafte Momente, die für Schubert generell von zentraler Bedeutung sind und seinen Personalstil charakterisieren, durchziehen die gesamte Sinfonie und lassen ein bis dato so noch nicht erlebtes Zeitempfinden spürbar werden. Und bei alledem walten hier, ungeachtet aller zwischenzeitlichen Verdunkelungen und Zuspitzungen, ein gesteigerter Ton, ein strahlender Glanz und ein geradezu enthusiastischer Optimismus, die Schuberts erklärtem Wunsch, etwas Großes, Repräsentatives zu schaffen, den nötigen Nachdruck verleihen.



ZUBIN MEHTA

DIRIGENT

Zubin Mehta wurde 1936 in Bombay geboren und erhielt von seinem Vater Mehli Mehta, einem bekannten Geiger und dem Gründer des Bombay Symphony Orchestra, seine erste musikalische Ausbildung. Nach zwei Semestern Medizinstudium konzentrierte er sich ganz auf die Musik und absolvierte an der Wiener Musikakademie bei Hans Swarowsky eine Dirigentenausbildung. Er gewann den Internationalen Dirigentenwettbewerb von Liverpool und war Preisträger der Akademie in Tanglewood. Bereits 1961 hatte er die Wiener und die Berliner Philharmoniker sowie das Israel Philharmonic Orchestra dirigiert; mit beiden Ensembles ist er seit nunmehr 60 Jahren verbunden.

Zubin Mehta war Music Director des Montreal Symphony Orchestra (1961-1967) und des Los Angeles Philharmonic (1962-1978). 1969 wurde er außerdem musikalischer Berater des Israel Philharmonic Orchestra, wo man ihn 1977 zum Chefdirigenten und 1981 zum Music Director auf Lebenszeit ernannte. Mit diesem außerordentlichen Ensemble hat Zubin Mehta mehr als 3.000 Konzerte auf fünf Kontinenten gegeben. 1978 wurde er Music Director des New York Philharmonic Orchestra; seine Ära dort dauerte dreizehn Jahre und war damit die längste in der Geschichte dieses Orchesters. Seit 1985 ist er Chefdirigent des Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino in Florenz.

1963 gab Zubin Mehta sein Debüt als Operndirigent in Montreal mit Tosca; seitdem stand er am Pult der Metropolitan Opera in New York, der Wiener Staatsoper, des Lon-

doner Royal Opera House Covent Garden, der Mailänder Scala, der Opernhäuser in Chicago und Florenz sowie bei den Salzburger Festspielen. Zwischen 1998 und 2006 war Zubin Mehta Bayerischer Generalmusikdirektor der Bayerischen Staatsoper München. Im Oktober 2006 hat Zubin Mehta den Palau de les Arts Reina Sofia in Valencia eröffnet und ist dem Ensemble seitdem als Präsident des Festival del Mediterrani verbunden. Dort hat er den gefeierten »Ring«-Zyklus mit La Fura dels Baus in Koproduktion mit dem Opernhaus Florenz dirigiert. Weitere Produktionen des »Ring des Nibelungen« hat Zubin Mehta an der Chicago Opera und der Bayerischen Staatsoper vollendet.

Die Liste von Zubin Mehtas Ehrungen und Auszeichnungen ist lang; u. a. trägt er den »Nikisch-Ring«, der ihm von Karl Böhm vererbt wurde. Er ist Ehrenbürger von Florenz und Tel Aviv und wurde Ehrenmitglied der Wiener Staatsoper (1997), der Bayerischen Staatsoper (2006) und der Gesellschaft der Musikfreunde Wien (2007). Der Titel des Ehrendirigenten wurde ihm von folgenden Orchestern verliehen: Wiener Philharmoniker (2001), Münchner Philharmoniker (2004), Los Angeles Philharmonic (2006), Teatro del Maggio Musicale Fiorentino (2006), Bayerisches Staatsorchester (2006), mit dem er in Srinagar, Kashmir im September 2013 musizierte, sowie Staatskapelle Berlin (2014).

Im Oktober 2008 wurde Zubin Mehta vom japanischen Kaiserhaus mit dem »Praemium Imperiale« ausgezeichnet, im März 2011 wurde ihm ein Stern auf dem Hollywood Boulevard gewidmet und im Juli 2012 wurde Zubin Mehta mit dem Deutschen Verdienstorden gewürdigt. Die indische Regierung zeichnete ihn im September 2013 mit dem »Tagore Award for cultural harmony« aus, der im Jahr vorher erstmals an Ravi Shankar vergeben wurde.

Die Förderung junger Talente weltweit liegt Zubin Mehta sehr am Herzen. Gemeinsam mit seinem Bruder Zarin hat er in Bombay die Mehli Mehta Music Foundation gegrün-

det und unterstützt fortwährend deren Arbeit, Kinder an die klassische westliche Musik heranzuführen. Die »Buchmann-Mehta« School of Music in Tel Aviv unterrichtet junge israelische Musiker und ist eng mit dem Israel Philharmonic Orchestra verbunden. Gleiches gilt auch für ein Projekt in dem junge arabische Israelis in Schefar'am und Nazareth sowohl von dortigen Lehrern als auch von Mitgliedern des Israel Philharmonic Orchestra unterrichtet werden.

ZUBIN MEHTA

UND DIE STAATSKAPELLE BERLIN

EINE CHRONIK

I. OPER

Giuseppe Verdi: Aida

Inszenierung: Pet Halmen

Premiere am 27. Mai 1995

Carl Maria von Weber: Der Freischütz

Inszenierung: Nikolaus Lehnhoff

Premiere: 8. Mai 1997

Johann Strauß: Die Fledermaus

Inszenierung: Christian Pade

Premiere: 21. November 2009

Richard Strauss: Salome

Inszenierung: Harry Kupfer

Repertoirevorstellungen 1995 und 2014 dirigiert

Richard Strauss: Die Frau ohne Schatten

Inszenierung: Claus Guth

Premiere: 9. April 2017

Richard Strauss: Der Rosenkavalier

Inszenierung: André Heller

Premiere: 9. Februar 2020

Giuseppe Verdi: Falstaff

Inszenierung: Mario Martone

Repertoirevorstellungen 2020 dirigiert

II. SINFONIEKONZERTE

Abonnementkonzert

15. und 18. Mai 1997

Sopran: Lynn Dawson

Alt: Rosemarie Lang

Staatsopernchor

Gustav Mahler: Sinfonie Nr. 2 c-Moll »Auferstehungsinfonie«

Benefizkonzert zugunsten der Opfer der Erdbebenkatastrophe in Indien

22. März 2001

Klavier: Daniel Barenboim

Ludwig van Beethoven: Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll op. 37

Ludwig van Beethoven: Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 »Eroica«

Benefizkonzert

15. November 2002

Klavier: Daniel Barenboim

Johannes Brahms: Klavierkonzert Nr. 1 d-Moll op. 15

Johannes Brahms: Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur, op. 83

Abonnementkonzert

10. und 12. Mai 2003

Sopran: Christine Schäfer

Franz Schubert: Ouvertüre zu »Rosamunde« op. 26 D 644

Wolfgang Amadeus Mozart: Konzertarie »Ah, lo previdi« B-Dur KV 272

Wolfgang Amadeus Mozart: Konzertarie »Vorreispiagarvi, o Dio!« A-Dur

KV 418

Igor Strawinsky: »Pétrouchka« (Fassung von 1947)

Benefizkonzert zugunsten des Musikkindergarten Berlin

15. November 2007

Klavier: Daniel Barenboim

Johannes Brahms: Sinfonie Nr. 4 e-Moll op. 98

Ludwig van Beethoven: Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58

Franz Liszt: Klavierkonzert Nr. 1 Es-Dur

Abonnementkonzert

4. und 5. Januar 2008

Olivier Messiaen: »Turangalila-Sinfonie«

Abonnementkonzert

26. und 30. November 2009

Sopran: Anja Harteros

Anton Webern: Sechs Stücke für Orchester op. 6

Richard Strauss: Vier letzte Lieder

Antonín Dvořák: Sinfonie Nr. 7 d-Moll op. 70

Benefizkonzert zugunsten der Klimaschutzstiftung NaturTon

15. und 16. Januar 2011

Sprecher: Stefan Kurt

Ludwig van Beethoven: Ouvertüre »Leonore III« op. 72b

Naresh Sohal: »The Divine Song«

Ludwig van Beethoven: Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 »Eroica«

Benefizkonzert zugunsten des Musikkindergarten Berlin

15. November 2012

Klavier: Daniel Barenboim

Ludwig van Beethoven: Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll op. 37

Elliott Carter: »Dialogues II« (Deutsche Erstaufführung)

Peter Tschaikowsky: Klavierkonzert Nr. 1 b-Moll op. 23

Abonnementkonzert

10. und 11. Februar 2014

Klavier: Daniel Barenboim

Olivier Messiaen: »Et exspecto resurrectionem mortuorum«

Johannes Brahms: Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur op. 83



**Maestro Zubin Mehta anlässlich der Verleihung
der Ehrendirigentschaft der Staatskapelle Berlin
am 10. Februar 2014**

Konzertmatinee

28. Juni 2015

Mitglieder der Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin

Klavier: Karim Said

Wolfgang Amadeus Mozart: »Eine kleine Nachtmusik« G-Dur KV 525

Richard Wagner: »Siegfried-Idyll«

Anton Webern: Konzert für neun Instrumente op. 24

Abonnementkonzert

29. und 30. Juni 2015

Alt: Okka von der Damerau

Damen des Staatsopernchores

Kinderchor der Staatsoper

Gustav Mahler: Sinfonie Nr. 3 d-Moll

Konzert zum 80. Geburtstag von Zubin Mehta

13. Januar 2016

Klavier: Daniel Barenboim

Robert Schumann: Klavierkonzert a-Moll op. 54

Gustav Mahler: Sinfonie Nr. 1 (mit »Blumine«-Satz)

Abonnementkonzert

13. und 14. März 2017

Sopran: Julia Kleiter

Tenor: Christian Elsner

Bass: René Pape

Staatsopernchor

Joseph Haydn: »Die Schöpfung«

Konzert zum 75. Geburtstag von Daniel Barenboim

15. November 2017

Klavier: Daniel Barenboim

Ludwig van Beethoven: Ouvertüre »Leonore III« op. 72b

Johannes Boris Borowski: Stretta für Klavier und Orchester (Uraufführung)

Ludwig van Beethoven: Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur op. 73

Abonnementkonzert

9. und 10. Juni 2019

Sopran: Lise Davidsen

Richard Strauss: Vier letzte Lieder

Richard Strauss: »Symphonia domestica«

Abonnementkonzert

20. und 23. Februar 2020

Klavier: Martha Argerich

Maurice Ravel: »La Valse«

Maurice Ravel: Klavierkonzert G-Dur

Igor Strawinsky: »Le Sacre du Printemps«

Konzert zum 80. Geburtstag von Zubin Mehta

29. April 2021

Klavier: Daniel Barenboim

Ludwig van Beethoven: Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58

Franz Schubert: Sinfonie Nr. 9 C-Dur D 944 »Die Große«

DANIEL BARENBOIM

KLAVIER

Daniel Barenboim wurde 1942 in Buenos Aires geboren. Seit 1992 ist er Generalmusikdirektor der Staatsoper Unter den Linden.

WWW.DANIELBARENBOIM.COM



Eine langjährige Freundschaft verbindet Zubin Mehta und Daniel Barenboim, hier im Gespräch Anfang der 1960er Jahre.



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.

WWW.STAATSKAPELLE-BERLIN.DE

WWW.STAATSOPER-BERLIN.DE



STAATSKAPELLE BERLIN

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

PERSÖNLICHE REFERENTIN DES GMD Antje Werkmeister
ORCHESTERDIREKTORIN Annkatrin Fojuth
ORCHESTERMANAGER Elisabeth Roeder von Diersburg
ORCHESTERBÜRO Amra Kötschau-Krilic, Alexandra Uhlig
ORCHESTERAKADEMIE Andrea Bautista

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

DRAMATURG Detlef Giese

EHRENMITGLIEDER Prof. 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 †

STAATSKAPELLE BERLIN

1. VIOLINEN Jiyoung Lee, Petra Schwieger, Juliane Winkler,
Susanne Dabels, Michael Engel, Titus Gottwald, André Witzmann,
Eva Römisch, Tobias Sturm, Serge Verheylewegen, Martha Cohen,
Darya Varlamova
2. VIOLINEN Lifan Zhu, Mathis Fischer, Johannes Naumann,
Beate Schubert, Franziska Dykta, Sarah Michler, Milan Ritsch,
Barbara Glücksmann, Yunna Weber, Nora Hapca
BRATSCHEN Yulia Deyneka, Holger Espig, Friedemann Mittenentzwei,
Boris Bardenhagen, Wolfgang Hinzpeter, Joost Keizer, Sophia Reuter,
Friedemann Slenczka*
VIOLONCELLI Sennu Laine, Nikolaus Popa, Isa von Wedemeyer
Ute Fiebig, Tonio Henkel, Minji Kang
KONTRABÄSSE Otto Tolonen, Joachim Klier, Harald Winkler,
Martin Ulrich, Kaspar Loyal, Pedro Figueiredo*
FLÖTEN Claudia Stein, Christiane Hupka
OBOEN Fabian Schäfer, Florian Hanspach
KLARINETTEN Matthias Glander, Sylvia Schmückle-Wagner
FAGOTTE Holger Straube, Robert Dräger
HÖRNER Ignacio Garcia, Thomas Jordans
TROMPETEN Christian Batzdorf, Rainer Auerbach
POSAUNEN Filipe Alves, Jürgen Oswald, Daniel Téllez Gutiérrez*
PAUKEN Torsten Schönfeld

* Mitglied der Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin

Wir danken den Bürgerinnen und Bürgern
der Bundesrepublik Deutschland,
insbesondere denen des Landes Berlin
und

FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN



The
Found
ation.

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT Matthias Schulz
GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Detlef Giese / Dramaturgie Staatsoper Unter den Linden
Der Text zum Klavierkonzert Nr. 4 von Ludwig van Beethoven ist einem früheren Programmheft eines Konzertes der Staatskapelle Berlin entnommen. Der Beitrag zur Sinfonie Nr. 9 von Franz Schubert ist ein Originalbeitrag für diese Veröffentlichung.

FOTOS Thomas Bartilla (Zubin Mehta, Zubin Mehta/Daniel Barenboim, Daniel Barenboim), Peter Adamik (Staatskapelle Berlin)

ABBILDUNGEN Hans Conrad Fischer/ Erich Kock: »Ludwig van Beethoven« Salzburg 1970. Herzlichen Dank an Lea Thomas, die das Original des Stiches von Franz Schubert bereitgestellt hat.

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgleichung um Nachricht gebeten.

GESTALTUNG Herburg Weiland, München

LAYOUT Dieter Thomas

Diese Veröffentlichung erscheint nur in digitaler Form.

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**