

SINFONIEKONZERT

III.  
ABONNEMENT-  
KONZERT

---

MICHAEL GIELEN

DIRIGENT

CHRISTIAN TETZLAFF

VIOLINE

TANJA TETZLAFF

VIOLONCELLO

STAATSKAPELLE BERLIN

---

24. UND 25. NOVEMBER 2011



STAATSKAPELLE  
BERLIN

**MICHAEL GIELEN** Dirigent  
**CHRISTIAN TETZLAFF** Violine  
**TANJA TETZLAFF** Violoncello  
**STAATSKAPELLE BERLIN**

**JOHANNES BRAHMS** 1833–1897

Konzert für Violine und Violoncello a-Moll op. 102

- I. Allegro
- II. Andante
- III. Vivace non troppo

**FRANZ SCHUBERT** 1797–1828 | **ANTON WEBERN** 1883–1945

Montage von vier Stücken aus *Rosamunde* von Franz Schubert  
mit den Orchesterstücken op. 6 von Anton Webern

Bearbeitung von **MICHAEL GIELEN**

**FRANZ SCHUBERT** *Rosamunde* Nr. 1, Entr-acte nach dem 1. Aufzuge

**ANTON WEBERN** Sechs Stücke für Orchester op. 6, 1

**FRANZ SCHUBERT** Ballettmusik I

**FRANZ SCHUBERT** Ballettmusik I, Andante un poco assai

**ANTON WEBERN** Sechs Stücke für Orchester op. 6, 2

**ANTON WEBERN** Sechs Stücke für Orchester op. 6, 3

**FRANZ SCHUBERT** Ballettmusik II, Andantino

**ANTON WEBERN** Sechs Stücke für Orchester op. 6, 4

**FRANZ SCHUBERT** Nr. 6, Hirtenmelodien

**ANTON WEBERN** Sechs Stücke für Orchester op. 6, 5

**ANTON WEBERN** Sechs Stücke für Orchester op. 6, 6

**FRANZ SCHUBERT** Nr. 5, Entr-acte nach dem 3. Aufzuge

DO | 24. NOVEMBER 2011 | 20.00 UHR | PHILHARMONIE

FR | 25. NOVEMBER 2011 | 20.00 UHR | KONZERTHAUS

Konzerteinführung jeweils um 19.15 Uhr



JOHANNES BRAHMS

1887

# KLÄNGE EINER FREUNDSCHAFT

## DAS KONZERT FÜR VIOLINE, VIOLONCELLO UND ORCHESTER OP. 102 VON JOHANNES BRAHMS

*Yuri Isabella Kato*

*Von mir kann ich Dir recht Drolliges erzählen. Ich habe nämlich den lustigen Einfall gehabt, ein Konzert für Geige und Cello zu schreiben.*

*Wenn es einigermaßen gelungen ist, so könnte es uns wohl Spaß machen. Du kannst Dir wohl vorstellen, was man in dem Fall alles angeben kann – aber stelle es dir nicht zu sehr vor.*

*Ich habe das hinterher auch gedacht, aber da war's fertig.*

*(Johannes Brahms an Clara Schumann)*

Die Entstehung des Konzertes für Violine, Violoncello und Orchester von Johannes Brahms ist vielleicht eines der ungewöhnlichsten, denn es geht um die Geschichte einer zerbrochenen Freundschaft und seiner behutsamen Annäherung. Nach mehr als dreißig Jahren eines warmen und herzlichen Miteinanders entzweien sich der Geiger Joseph Joachim und Johannes Brahms. Seit 1880 ist ihr Kontakt völlig zum Erliegen gekommen. Der Anlass des Zerwürfnisses, ein völlig unnötiger: Joseph Joachim ist ein chronisch eifersüchtiger Ehemann, der unter Kontroll- und Machtverlust leidet. Haltlos beschuldigt er seine Frau Amalie, ein Verhältnis mit Brahms Verleger Simrock zu haben. Brahms ergreift dabei Partei für Amalie, was Joachim auf keinen Fall duldet und die Freundschaft nicht übersteht. Mehr

als drei Jahre spricht Joachim nicht mehr mit Brahms. Trotz dieses Zerwürfnisses hatte dies für Joachim keinen Einfluss auf seine Programmgestaltung für seine Konzerte. Nach wie vor führt er Werke von Johannes Brahms auf. Die Bewunderung für die Musik seines Freundes nahm niemals wirklich ab und lässt auf Versöhnung hoffen. Auch wenn die Beziehung zwischen ihnen beiden nie wieder das vormalige herzliche unbeschwerte Verhältnis erreichen sollte, nahm das Doppelkonzert eine entscheidende Rolle ein, die beiden Freunde wieder zusammenzuführen. Die Brücke hierzu baute Brahms mit Hilfe seiner neuen Komposition und diesem kurzen Brief:

*Verehrter! Ich hätte Dir gern eine Mitteilung künstlerischer Art gemacht, für die ich mir herzlich Dein Interesse, mehr oder weniger, wünsche. Nun bin ich nicht sicher, ob umstehende Adresse zu dieser sommerlichen Zeit gilt.*

*Darf ich einstweilen deshalb um ein kurzes Wort bitten – und dann weiteres sagen?*

*In alter Verehrung*

*Brahms*

Auf diese freundliche kommunikative Bitte hin, zeigt sich Joachim nicht ungerührt. Er erwartet seine konkrete Anfrage »mit Spannung« und hofft, dass es sich dabei um ein neues Werk handelt. Brahms antwortet:

*Dein freundlicher Gruß läßt mich mein Geständnis viel vergnügter machen als ich gehofft hatte! Aber mache Dich auf einen kleinen Schreck gefaßt! Ich konnte nämlich derzeit den Einfällen zu einem Konzert für Violine und Violoncello nicht widerstehen, so sehr ich es mir auch immer wieder auszureden versuchte.*

*Nun ist mir alles Mögliche an der Sache gleichgültig, bis auf die Frage, wie du Dich dazu verhalten möchtest.*

*Vor allem aber bitte ich in aller Herzlichkeit und Freundlichkeit, daß Du Dich nicht im geringsten genierst.*

*Wenn Du mir eine Karte schickst, auf der einfach steht:*

*»ich verzichte«, so weiß ich mir selbst alles Weitere und genug zu sagen.*

*Sonst fangen meine Fragen an: Willst Du eine Probe davon sehen? Ich schreibe jetzt gleich die Solostimmen zusammen; magst du Dir mit Hausmann die Mühe geben, sie auf ihre Spielbarkeit anzusehen? Könntest Du daran denken, das Stück gelegentlich irgendwo mit Hausmann und mit mir am Klavier zu versuchen und schließlich etwa in irgendeiner beliebigen Stadt mit Orchester und uns?*

*Ich bitte um ein Wort und wiederhole, daß ich – – Nun,*

*obgedachte Karte schreibst du vielleicht auch, wenn Du die Probe gesehen hast!*

*Ich sage nicht laut und ausführlich, was ich leise hoffe und wünsche.*

*Hausmann aber grüße bestens, und ich bin in alter Verehrung*

*Dein*

*J.B.*



Joseph Joachim  
Zeichnung von Ismael Gentz



Joachim-Quartett, Autogrammkarte (von links nach rechts):  
Joseph Joachim, Robert Hausmann, Emanuel Wirth und Karl Halir

Brahms konkrete Projektanfrage findet Joachims Gefallen. Gemeinsam mit dem Cellisten Robert Hausmann, seit 1879 Joachims Quartettkollege, folgen tatsächlich Proben und Konzerte und helfen die beiden auf künstlerischer Ebene wieder zusammenzuführen. Noch im selben Jahr der Komposition folgt am 18. Oktober die Uraufführung in Köln mit Joachim und Hausmann unter der Leitung von Brahms. Ein Jahr später leitete Hans von Bülow am 6. Februar 1888 die Berliner Erstaufführung mit den beiden Solisten.

Eine wichtige Rolle zur Entstehung des Doppelkonzertes und Brücke zwischen den entzweiten Freunden ist dabei der Cellist Robert Hausmann. Schon lange bat er Brahms um ein Konzert für Violoncello, doch Brahms entscheidet sich ganz unorthodox für ein Doppelkonzert, wie es in der Musikgeschichte kaum Vorbilder findet. Brahms komponiert sein letztes

konzertantes Werk 1887 im schweizerischen Thun während seines Sommeraufenthaltes. Die Wahl zu dieser ungewöhnlichen instrumentalen Kombination von Violine und Violoncello ist vielleicht eine Mischung zwischen psychologischer Motivation und einer Verbindung zu historischen Vorbildern. Brahms, dem das Wissen um Musikgeschichte und auch die aufkommende Musikwissenschaft mit ihren Editionen ein wichtiges Anliegen war, stellt sein Doppelkonzert vermutlich sehr bewusst in die Tradition der Sinfonia concertante für Violine und Viola von Mozart oder Beethovens Tripelkonzert. Für sein Konzert verbindet er die Prinzipien der Sinfonia concertante mit denen eines romantischen Konzerts und schafft auf diese Weise ein neues höchst originelles Werk, das ebenso ein virtuos gestaltetes kammermusikalisches Miteinander bezweckt. Die Wahl der Gattung und der Instrumentation bietet ein enormes Potential für die musikalische Aussagefähigkeit und durchbricht das Schema des alleinigen triumphierenden Solisten.

In diesem Zusammenhang spielt auch der sinfonische Gedanke und Brahms Sinn für Kammermusik mit sinfonischem Gestus eine Rolle. So vermutete Max Kahlbeck, dass das Doppelkonzert einer fünften Sinfonie entstamme, was sich jedoch nicht bestätigen lässt. Vielmehr stehen Brahms Werke innerhalb seines Schaffens in einem Kontext, der sinfonischen, vokalen und instrumentalen Impulsen entspringt. Dies kann auch für seine Konzerte geltend gemacht werden; und sie sind ebenso Zeugnisse eines sehr persönlichen Verhältnis zu den Solisten. Seine beiden Klavierkonzerte schrieb Brahms für den Solisten, den er am besten kannte, nämlich sich selbst.

Von allen Konzerten bewegt sich das Doppelkonzert am stärksten im Spannungsfeld zwischen Sinfonie, Kammermusik und Konzert. Für viele Zeitgenossen ist deshalb eine eindeutige Zuordnung schwierig. Gegner halten ihm immer wieder gerne vor, dass seine Sinfonien nichts anderes als transferierte Kammermusik seien. Die Wahrnehmung dieses Phänomens steht wiederum in Zusammenhang mit Brahms ungeheuer expressiven

energetischen Tonsprache und Gesten, die nicht von der Wahl der Gattung abhängig ist. Er schafft eine persönliche Synthese einer romantischen und klassischen Tonsprache. Vor allem seine Partituren für Orchester reflektieren diese Entwicklung dieses einmaligen originellen Stils. In seiner Orchestration verbindet er Farbe mit Struktur und artikuliert ein sich dramatisch entwickelndes musikalisches Argument in Verbindung mit einer Direktheit und Klarheit der Idee. Die Frage, ob das Doppelkonzert sinfonischen und/oder kammermusikalischen Charakter hätte, berührt daher ein Paradox, das in der Musik reflektiert wird. Hilfreich mag hier der Blick auf das Umfeld der Werke um das Doppelkonzert sein.

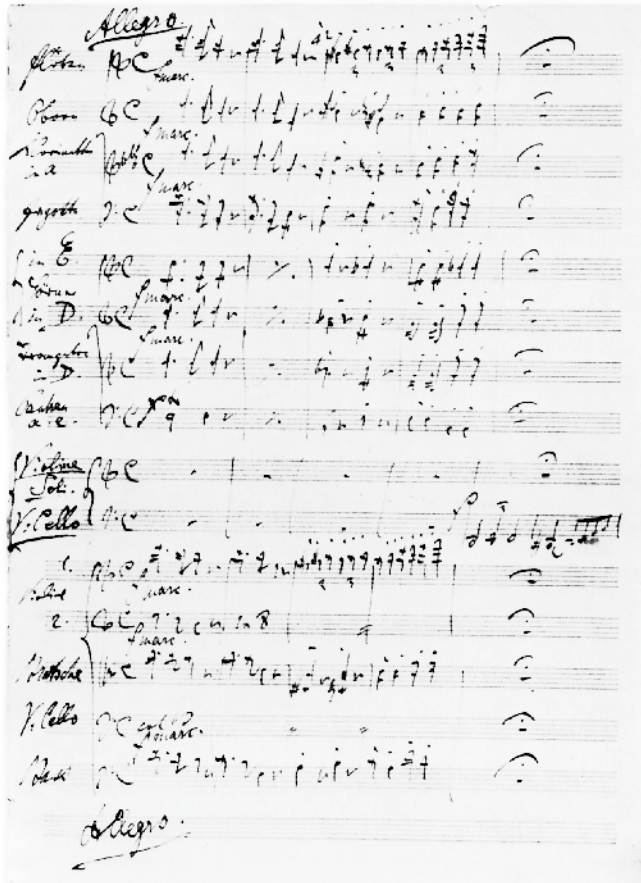
Dem Doppelkonzert gehen drei Kammermusikwerke voraus: Die Sonate für Violoncello in F-Dur op. 99, die Sonate für Violine in A-Dur op. 100 und das Klaviertrio in c-Moll op. 101. So mag es nicht verwundern, wenn Brahms für sein Doppelkonzert, das vielleicht zu seinen avanciertesten Werken zählt, eine neue Form des Konzertcharakters und Zusammenspiels entwickelt. In der eigentlichen Konzeption des Doppelkonzertes und der Behandlung der Solisten und des Orchesters ergeben sich zugleich auch Parallelen einer Triobesetzung, falls man dabei dem Orchester den Klavierpart zuordnen würde. In diesem Sinne steht das Konzert sehr stark seinem Vorgänger, dem Klaviertrio in c-Moll op. 101 nahe. Oftmals ergeben sich aber auch Assoziationen des Vokalen, wobei die größte Nähe hierzu dem zweiten Satz zugestanden wird. Brahms kompositorische Idee erscheint hier als die zweier Stimmen im Dialog, die fast opernhafte Züge annehmen kann. In der Tat sprach man Brahms zum Zeitpunkt der Komposition darauf an, ob er denn eine Oper schreibe. Seine humorvolle Antwort darauf war, er würde die Entre-acts komponieren.

Zweifellos benötigt ein Konzert, das mit zwei Solisten stark gezeichnete Charaktere entwickeln soll, eine Nähe zur dramatischen Konzeption. Schließlich treten ihre Individuen miteinander in den Dialog oder verschmelzen zu einer klinglichen Einheit.

Innerhalb der gesamten Anlage des dreisätzigen Konzertes dominiert der groß angelegte erste Satz. Mit seinem wuchtig rhythmisch direkten Beginn entwickelt er nahezu sinfonische Umriss, ein Ausbruch von Energie und Spannung. Kadenzhaft tritt in dieses Geschehen zunächst das Violoncello, dann erst die Violine. Die Frage nach einer Vormachtstellung der Instrumente, stellt sich im weiteren Verlauf nicht und wird auch nicht provoziert. Auf typisch artistische Einzelkadenzen verzichtet das Konzert trotz seines virtuosen Zuschnitts. Die meisten virtuoson Elemente entwickelte dabei Joseph Joachim für seine Stimme während der Erarbeitung des Konzertes. Die Entwicklung des Materials wird in seiner Ganzheit von Brahms Fantasie und starker musikalischer Vorstellungskraft getragen.

Der zweite Satz, ein Andante, eröffnet mit einer kurzen Ankündigung im Horn und den Holzbläsern, bevor die beiden Solisten oktaversetzt ihr sehnsüchtig wiegendes Thema einführen. Ihre Gesten entfachen eine energetische klingliche Dichte, die sich durch den gesamten Satz zieht. Dem Orchester kommt die Rolle zu, die Solisten dabei zu spiegeln und so das klingliche Bild um eine weitere Dimension zu erweitern.

In Verehrung an Joachim gestaltet Brahms ähnlich wie für sein Violinkonzert, für den letzten Satz ein ungarisches Rondo. Tänzerisch, subtil und süß huldigt es der Melodik. Ein charakterlicher Wechsel ergibt sich im zweiten Teil des Satzes, der in seiner etwas wuchtigen Art wieder an den ersten anzuschließen scheint und in einen etwas ruhigeren Abschnitt mündet, bevor das Anfangsthema wieder aufgegriffen wird und in seiner Fröhlichkeit zum Schluss führt. Und vielleicht haben auch die Differenzen der beiden Freunde Brahms und Joachim in diesem heiteren Tanz ihre Lösung gefunden.



Autograph des Doppelkonzerts

## REZEPTION

Vor allem die frühe Rezeption des Doppelkonzertes zeichnet sich durch eine sehr unterschiedliche und uneinheitliche Beurteilung im engeren Umfeld von Brahms, den Tageszeitungen und Fachzeitschriften aus. Für die meisten bestehen Schwierigkeiten im ersten Zugang des Werkes. Das betraf zunächst auch Joseph Joachim, den Solisten selbst, und Clara Schumann. Nach der Frankfurter Aufführung von 1887 ist sie recht skeptisch eingestellt. Sie empfindet die Kombination der beiden Soloinstrumente nicht als glücklich. Auch ihre persönliche Vorstellung eines brillanten Konzertes kann das neue Stück nicht erfüllen. Sie empfindet es als »interessant und geistvoll«, aber es würde ihm der warme Zug fehlen. Positiv charakterisiert sie, dass es ein »frisches Werk voller interessanter Motive und Durcharbeitung« sei. Trotzdem räumt sie ihm keine Zukunft ein.

Zu den verhaltenen Kritiken zählen auch die von Eduard Hanslick, einem der einflussreichsten Kritiker Wiens, das hier als Zeitdokument angeführt wird. In der Beurteilung der Werke des von ihm verehrten Brahms und mit dem ihn eine enge Freundschaft verband, ist dies sicherlich ein Extremfall. Wie auch Clara Schumann empfindet er die Gestaltung des Konzertes mit zwei Soloinstrumenten als problematisch; sie erfüllen für ihn nicht die Ansprüche an die Gattung, die für ihn mehr mit solistischer Brauour angefüllt sein sollte. Dennoch erkennt er an, dass Brahms damit »ein bedeutendes Kunstwerk« geschaffen hat. Persönlich favorisiert er den langsamen Satz, der »ein wohliges Behagen über Spieler und Hörer« bereitet.

*Es thut mir leid genug, gestehen zu müssen, daß mir persönlich das Doppelconcert keinen so hohen Genuß gewährt hat, wie die früheren großen Werke von Brahms. Gedenke ich seiner Symphonien, seiner beiden Klavierconcerte, seiner Kammermusiken, so vermag ich jenes nicht in die erste Reihe von Brahms' Schöpfungen zu stellen.*

Schon die Gattung hat von Haus aus etwas Bedenkliches. So ein Doppelconcert gleicht einem Drama, das anstatt eines Helden deren zwei besitzt, welche, unsere gleiche Theilnahme und Bewunderung ansprechend, einander nur im Wege stehen.



Karikatur des sonst gegenüber Brahms wohlwollend eingestellten Kritikers Eduard Hanslick

Wenn man aber von einer Musikform behaupten darf, daß sie auf der Uebermacht eines siegreichen Helden beruht, so ist's das Concert.

Haben wir nicht etwas Aehnliches in der Malerei? Die Künstler wehren sich gegen Doppelporträts, mögen nicht gern Mann und Frau auf Einer Leinwand verewigen.

Gleiche Instrumente (zwei Violinen, zwei Klaviere) fügen sich, wie die ältere Musikliteratur uns zeigt, schon leichter zu einem Concert, als zwei Prinzipalstimmen von so verschiedener Tonhöhe, wie Violine und Violoncell. Ist bereits gegen das Violinconcert von Brahms die Bemerkung gefallen, es sei darin der Soloigeige nicht die ihr zukommende Herrscherstellung eingeräumt, so verschärft sich noch dieser Einwand gegen das Doppelconcert, worin beide Soloinstrumente nicht bloß vom Orchester, sondern obendrein von einander in den Schatten gedrängt werden. Das Violoncell ist gegen die Violine mit einiger Vorliebe bedacht; doch scheinen mir hier dem Instrumente Dinge zugemuthet, die von Virtuosen zwar ausführbar, aber nicht in der eigensten Natur des Instrumentes gelegen sind.

Die Solovioline wird gleich im ersten Satz von den dreifach getheilten Geigen des Orchesters, welche wie Feuergarben die Luft durchschneiden, verdunkelt. Beide Solisten

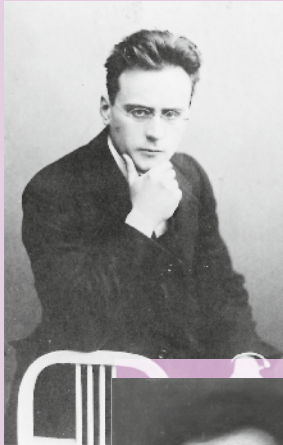
haben keine entscheidende, führende Rolle in dieser ganz symphonistisch behandelten Composition; nur selten schwingen sie sich für längere Zeit siegreich über die mächtige Orchesterfluth, in welche sie alsbald wieder untertauchen. So gleicht das Doppelconcert mehr einer Symphonie, welche von einer Geige und einem Violoncell mit feinem Passagerwerk ausgeschmückt wird.

Um ein bedeutendes Kunstwerk sind wir jedenfalls reicher, das versteht sich bei Brahms von selbst. Dieses Kunstwerk dünkt mir jedoch mehr die Frucht eines großen combinatorischen Verstandes zu sein, als eine unwiderstehliche Eingebung schöpferischer Phantasie und Empfindung. Wir vermissen daran die Frische und Ursprünglichkeit der Erfindung, den melodischen und rhythmischen Zauber. Wie geistreich Brahms jedes Motiv zu wenden, zu variiren, auszunutzen versteht, ist bekannt; auch in seinem Doppelconcert bewundern wir die Kunst der Durchführung. Allein das, was durchgeführt wird, der thematische Stoff, scheint mir für ein so großes Werk nicht bedeutend genug. So empfangen wir denn nachgerade den Eindruck eines Theaterstückes, in welchem alle Personen sehr geschickt und geistreich sprechen, wo es aber zu keiner Handlung kommen wird. Dies gilt vornehmlich von den beiden äußeren Sätzen. Der erste Satz, der kunstreichste von allen, kommt aus der halb trotzigigen, halb gedrückten Stimmung und aus der A-moll-Tonart nicht hinaus. Durch seine viele Vorhölle, Synkopen und rhythmischen Rückungen, seine übermäßigen und verminderten Intervalle bricht nur selten das helle Tageslicht. Fast werden wir an Schumanns spätere Manier erinnert.

Auch das Thema des letzten Satzes steht nicht auf der Höhe von Brahms' Genius; ein kleines, in engen Maschen zappelndes Motiv, mehr verdrießlich als heiter. Der Hörer hofft nach diesem kleinlichen Anfang auf eine kräftige, glänzende Steigerung; aber wo diese Miene macht, einzusetzen (F-dur, fortissimo), erlahmt der Rhythmus und bewegt sich, von den Bleikugeln schwerer Triolen gefesselt, nur stockend vorwärts. Ein Labsal zwischen diesen beiden Sätzen ist das Andante in D-dur. Das Thema, eine lieblich einfache Melodie, von beiden Soloinstrumenten all'ottava gesungen, breitet ein wohliges Behagen über Spieler und Hörer. Das knapp begrenzte Stück zählt zwar nicht zu den bedeutendsten Andantesätzen von Brahms, gewiß aber zu den gefälligsten; es dürfte überall entscheidend werden für den Erfolg des ganzen Werkes.«

# DIE IDEE DER MONTAGE SCHUBERTS »ROSAMUNDE« UND WEBERNS »ORCHESTERSTÜCKE OPUS 6«

*Michael Gielen*



Der Werkbegriff ist ein Tabu für uns; er scheint das, was man mit *Aura* in der Kunst bezeichnet, erst zu garantieren. Ihn durch Montage (das heißt Neukonstruktion vorgegebener Elemente – in unserem Falle historisch auseinanderliegender Kompositionen) zu durchbrechen, ist ein Versuch, direkter mit den Inhalten der Werke zu konfrontieren: eigentümlicherweise wird das auratische Moment heute durch die Gegenüberstellung scheinbar unvereinbarer musikalischer Elemente erst wieder erfahrbar.

Es handelt sich bei der musikalischen Montage um ein Formprinzip, das keine irgend wertende »Richtung« intendiert. Vom Ende der fünfziger Jahre an war es zehn Jahre lang ein wichtiges Gestaltungsprinzip für mehrere bedeutende Komponisten, unter anderem Henri Pousseur und im besonderen Bernd Alois Zimmermann, dessen Werk nicht zuletzt deshalb ein Schlussstein einer großen und bedeutenden Epoche der Musikgeschichte ist, weil er bewusst die Synthese mehrere Jahrhunderte anstrebte durch die Montage früherer Musik in seine Werke.

Indem Schuberts und Weberns Musik als quasi *dieselbe*, als zutiefst inhaltlich verwandt, vorgeführt wird, bleibt die *Aura* jedes Einzelstücks erhalten, ja sie fängt an zu leuchten in einer Weise, die durch das Werk-Tabu vorher versperrt war. Das ist ähnlich wie bei der Montage der *Neunten* Beethovens mit dem *Überlebenden* von Arnold Schönberg, wenn auch die Intention dieser Veranstaltung, wie geschehen, anders zu beschreiben ist.

*links: Michael Gielen, Anton Webern 1912, Franz Schubert, Gemälde von H. Torggler*

Selbstverständlich ist das didaktisch, jedoch ergibt sich das Didaktische aus dem Lebendigmachen von Geschichte durch das Verletzen einer vermeintlichen Aura (nämlich der des autonomen Kunstwerks) und das wahrhaftige Aufblühen der intakten Aura der Einzelteile, wobei es in unserem Falle mitentscheidend ist, dass weder *Opus 6* noch *Rosamunde* geschlossene Werke sind. Es werden nicht Teile vorgeführt als Beispiele eines (vorgegebenen, von den spezifischen Werken unabhängigen) didaktischen Konzepts, sondern im Gegenteil: das ästhetische Programm dieses Konzerts fordert ein Verständnis von Musik, das nicht durch den Raster musikhistorisierender Einordnung sich dem Zugang des bis dahin Ungehörten verschließt.

Es wird nicht Webern vorneweg als Alibi gebraucht, verweigert wird die landläufige Unterscheidung der Musik in jene, die ins Ghetto gehöre, und jene andere, die zum genießen da sei. Es wird eine lebendige Wechselbeziehung hergestellt, die abzielt auf die *eine* Musik, die es nur gibt, in konkreten Fall jedoch auf mehr: die innige Geistesverwandtschaft zweier Komponisten höchster Sensibilität, Weltabgewandtheit und Verinnerlichung. Es ist das Ernstnehmen des Hörers als geistigen Partner, das mir solche Musikproduktion notwendig erscheinen lässt.

## »HIMMLISCHE MUSIK« FÜR DAS THEATER: SCHUBERTS SCHAUSPIELMUSIK ZU »ROSAMUNDE«

Detlef Giese

Schuberts Aktivitäten als Opern- und Theaterkomponist taugen kaum zu einer Erfolgsgeschichte. Keines seiner Bühnenwerke – selbst die beiden musikalisch gewiss sehr reizvollen Opern *Alfonso und Estrella* sowie *Fierabas* nicht – fand die allgemeine Anerkennung seiner Zeitgenossen und gelangte ins Repertoire der größeren und kleineren Häuser. Einen besonders schmerzhaften Misserfolg auf diesem Gebiet musste er aber Ende 1823 verkraften, als am Theater an der Wien das Schauspiel *Rosamunde, Fürstin von Zypern* zur Aufführung gelangte, zu dem Schubert die Musik geschrieben hatte. Die Darbietung des Stückes geriet zum Fiasko, bereits nach der zweiten Vorstellung wurde es wieder vom Spielplan genommen.

Verantwortlich dafür waren nicht etwa Schuberts Kompositionen, die ein durchaus positives Echo hervorriefen, sondern das Drama selbst. Die Autorin Helmina von Chézy (1783-1856) war als Verfasserin des Libretts zu Carl Maria von Webers großer Oper *Euryanthe* eine eher unrühmliche Bekanntheit erlangte. Auch der Text zu *Rosamunde* fand aufgrund seiner eklatanten sprachlichen wie dramaturgischen Schwächen nicht das Gefallen des Publikums, zudem befanden sich auch Ausstattung und szenische Umsetzung auf einem nicht gerade hohen Niveau.

Als Initiator des Ganzen fungierte der Theaterdichter und -manager Josef Kupelwieser, der dem Freundeskreis um Schubert angehörte. Er war es auch, der den eher scheuen Schubert dazu animierte, sich als Schauspielkomponist zu betätigen. Da die Zeit knapp war – zwischen der Auftragserteilung und der Premiere lagen nur wenige Wochen, für die musikalischen Proben blieb gar nur ein einziger Tag –, griff Schubert als Entrée auf ein bereits komponiertes Stück zurück, auf die Ouvertüre zu seiner großen Oper

*Alfonso und Estrella*. Über das Schauspiel verteilt erklangen dann weitere zehn Nummern: Neben drei Zwischenaktmusiken waren es zwei Balletteinlagen, eine instrumental ausgeführte sogenannte »Hirtenmelodie«, drei Chöre sowie eine Romanze für eine Sängerin mit Orchester.

Die durch äußere Umstände erzwungene Eile, mit der *Rosamunde* (einschließlich der musikalischen Beiträge) auf die Bühne gebracht werden musste, hatte auf die Qualität der Aufführung erhebliche Auswirkungen: Die Schauspieler waren schlecht vorbereitet, die Musiker unzureichend einstudiert, das technische Personal genügte nicht den Ansprüchen, hinzu kam das in keiner Weise überzeugende Stück aus der Feder der Helmina von Chézy. Die Autorin zeigte sich indes nur wenig selbstkritisch und gab den Theatermitarbeitern die Schuld an dem offensichtlichen Desaster. Ausgenommen wurde Schuberts Musik, die sie hochgradig schätzte: »Ein majestätischer Strom, als süß verklärender Spiegel der Dichtung durch ihre Verschlingungen dahinwallend, großartig, rein melodios, innig und unnenbar rührend und tief, riß die Gewalt der Töne alle Gemüter hin.«

Besonders populär geworden ist das Stück, die Schubert als »Entre-Act« nach dem 3. Aufzug platzierte – zuweilen wurde dieses Andantino pars pro toto als »Rosamunde-Musik« bezeichnet. Zweifellos besitzt es hohen melodischen Reiz, expressiven Reichtum und den sprichwörtlichen »romantischen Zauber«, der viele von Schuberts ingeniosen Einfällen kennzeichnet. In zwei Kompositionen griff er die Grundmelodie wieder auf, zum einen in seinem Streichquartett a-Moll D 804 aus dem Jahre 1824, zum anderen in einem Impromptu für Klavier, das er 1827 schrieb: Fast gewinnt man den Eindruck, als ob Schubert die Schönheit, die in dieser Musik lag, für die Nachwelt retten wollte, konnte er doch nicht damit rechnen, dass die Schauspielmusik zu *Rosamunde* jemals wieder gespielt werden würde. Spätere Rezipienten haben den Wert von Schuberts Kompositionen ohne Abstriche anerkannt, wengleich sie sich mitunter wunderten, warum gerade – wie der bekannte Wiener Musikschriftsteller und -kritiker einmal bemerkte – »einem solchen Narrentrödel die himmlische Musik Schuberts« zu verdanken ist.

## ANMERKUNGEN ZUM »KURZEN« STÜCK ANTON WEBERNS »SECHS STÜCKE FÜR GROSSES ORCHESTER« OP. 6 (1909)

Yuri Isabella Kato

*Die Stücke op. 6 sind im Jahre 1909 entstanden. Ihre Erstaufführung hat 1913 – also vor gerade 20 Jahren – unter der Leitung Arnold Schönbergs in Wien stattgefunden. Sie stellen kurze Liedformen dar, meist im dreiteiligen Sinne. Ein thematischer Zusammenhang besteht nicht, auch nicht innerhalb der einzelnen Stücke. Diesen nicht zu geben, war sogar bewusst angestrebt: in dem Bemühen nach immerfort verändertem Ausdrucke. Um den Charakter der Stücke – sie sind rein lyrischer Natur – kurz zu beschreiben: das erste drückt die Erwartung eines Unheils aus, das zweite die Gewissheit von dessen Erfüllung; das dritte die zarteste Gegensätzlichkeit; es ist gewissermaßen die Einleitung zum vierten, einem Trauermarsche; fünf und sechs sind Epilog: Erinnerung und Ergebung. – Die Stücke erhielten im Jahre 1928 eine neue instrumentale Fassung, die der ursprünglichen gegenüber eine wesentliche Vereinfachung darstellt und einzig gelten soll. (Anton Webern)*

Anton Weberns Orchesterstücke von 1909 zählen zu den Werken aus der Frühzeit der atonalen Musik. Ihr entscheidendes Merkmal ist ihre extreme Kürze und hochexpressive verdichtete radikale Klangsprache. Vor allem die Komposition solcher kurzen Stücke für eine größere Orchesterbesetzung ist in der Musikgeschichte bis dahin einzigartig und ein neues Phänomen. Sie ist nicht ausschließlich ein Merkmal der Wiener Schule und auf sie beschränkt, ist aber doch eines ihrer zentralen. Neben Arnold Schönberg und Alban Berg führt Anton Webern das kurze Stück am konsequentesten und in seiner Form am stärksten ausgeprägt zur Vollendung. Zu seinen besonders kurzen Stücken gehören die *Sechs Bagatellen*, die insgesamt nur etwa dreieinhalb Minuten dauern. Zwischen der Kürze der Werke und der

atonalen Komposition besteht ein enger Zusammenhang. Denn die Länge und mögliche Dauer einer atonalen Komposition unterliegt kompositionstechnischen Schwierigkeiten, da ihr das entscheidende formbildende Element der Tonalität fehlt:

*Alle Werke, die seit dem Verschwinden der Tonalität bis zur Aufstellung des neuen Zwölftongesetzes geschaffen wurden, waren kurz, auffallend kurz. – Was damals Längeres geschrieben wurde, hängt mit einem tragenden Text zusammen ... – Mit der Aufgabe der Tonalität war das wichtigste Mittel zum Aufbau längerer Stücke verlorengegangen. Denn zur Herbeiführung formaler Geschlossenheit war die Tonalität höchst wichtig. Als ob das Licht erloschen wäre! – so schien es.*

(Anton Webern)

Was für Webern in der Findung der Form problematisch erscheint, lässt in seiner Kürze und Knappheit aber gleichzeitig etwas entscheidendes zu, nämlich eine ungeheure Intensivierung und Verdichtung des Ausdrucks einer musikalischen Aussage. Diesem neuen Ausdruck gegenüber steht das Pathos einer überkommenen romantischen Auffassung. Deshalb fordert auch Arnold Schönberg in einem Brief an Ferruccio Busoni zum Zeitpunkt der Entstehung der Orchesterstücke 1909:

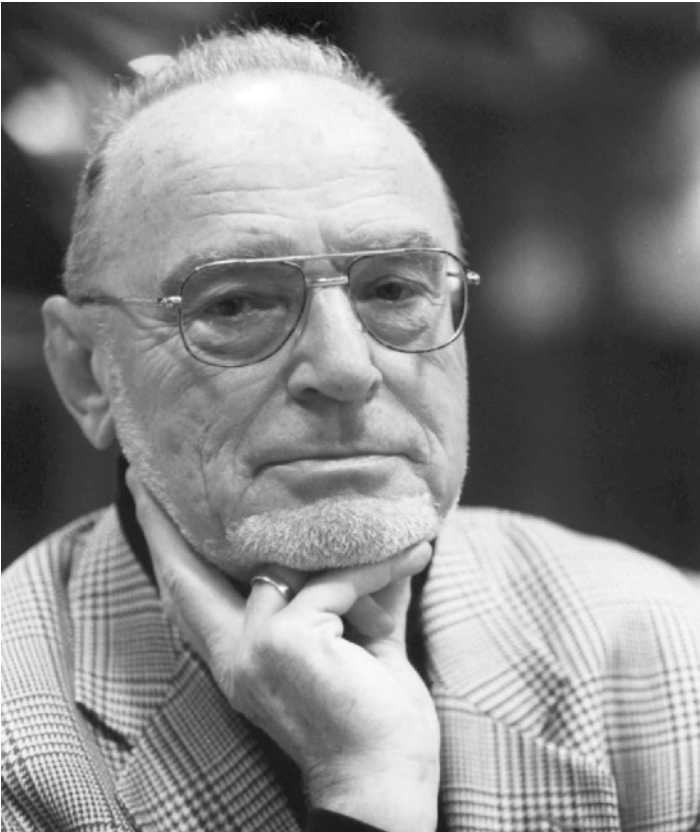
*Weg vom Pathos! Weg von den 24pfündigen Dauermusiken; von den gebauten und konstruierten Türmen, Felsen und sonstigen gigantischen Kram. Meine Musik muss kurz sein. Knapp! in zwei Noten: nicht bauen, sondern »ausdrücken«! Und das Resultat, dass ich erhoffe: keine stylisierten und sterilisierten Dauergefühle. Das giebt im Menschen nicht: dem Menschen ist es unmöglich nur ein Gefühl gleichzeitig zu haben. Man hat tausende auf einmal.*

Der neue Ausdruck erfordert eine neue Musik, die auf überflüssiges verzichtet und sich ganz auf ihren eigenen Kern konzentriert. Oder auch wie Schönberg sich über die expressive Wucht zu Weberns *Bagatellen* poetisch vergleichend äußerte: »einen Roman durch eine einzige Geste, ein Glück durch ein einziges Aufatmen auszudrücken«.

Atonales Komponieren fordert ein heftiges Ringen um den Ausdruck. Alle gängigen bekannten Parameter scheinen sich zu verschließen und entfallen. So kann der Ausdruck nur im Material der Töne selbst angelegt sein, mit allen sich ergebenden Konsequenzen und Schwierigkeiten. Selten haben sich Komponisten in solchen extremen Situation auf der Suche nach dem alles aussagenden expressiven Moment befunden:

*Ich habe dabei das Gefühl gehabt: Wenn die zwölf Töne abgelaufen sind, ist das Stück zu Ende. Viel später bin ich daraufgekommen, daß das alles im Zuge der notwendigen Entwicklung war. Ich habe in meinem Skizzenbuch die chromatische Skala aufgeschrieben und in ihr einzelne Töne abgestrichen. – Warum? – Weil ich mich überzeugt hatte: der Ton war schon da. – Es klingt grotesk, unbegreiflich, und es war unerhört schwer ... (Anton Webern)*

Weberns beschriebene Empfindung zielt nicht auf eine Begründung eines ästhetischen Ideals ab. Sie entspringt einer zutiefst persönlichen Suche nach musikalischer Wahrheit und ermöglicht ihr ästhetisches Gelingen.



### MICHAEL GIELEN

wurde 1927 als Sohn des bedeutenden Regisseurs Josef Gielen in Dresden geboren. Seine musikalische Laufbahn begann er als Korrepetitor am Teatro Colón in Buenos Aires, wohin die Familie 1940 emigriert war. 1949 gab er einen Klavierabend mit dem gesamten Klavierwerk Schönbergs. Nach der Rückkehr nach Europa 1951 wurde Michael Gielen Korrepetitor und Dirigent an der Wiener Staatsoper und begann eine erfolgreiche Konzerttätigkeit. Neben seinem kontinuierlichen Interesse an zeitgenössischer Musik wurde er ebenso für seine herausragenden Aufführungen der Musik der Wiener Klassik und der Werke von Bruckner und Mahler bekannt.

Von 1960 bis 1965 war Michael Gielen als Musikdirektor an der Königlichen Oper Stockholm tätig, 1968 übernahm er die Leitung des Belgischen Nationalorchesters Brüssel. Er dirigierte in allen wichtigen Musikzentren Europas, eine besonders enge Zusammenarbeit verband ihn mit den Rundfunkorchestern in Stuttgart, Köln, Frankfurt am Main und Wien. In Großbritannien trat Michael Gielen häufig mit dem BBC Symphony Orchestra auf. Nachdem er mit diesem Orchester im Februar 1977 eine Aufführung von Schönbergs *Die glückliche Hand* geleitet hatte, wurde ihm die Position des Ersten Gastdirigenten angetragen, die er von 1978 bis 1981 innehatte.

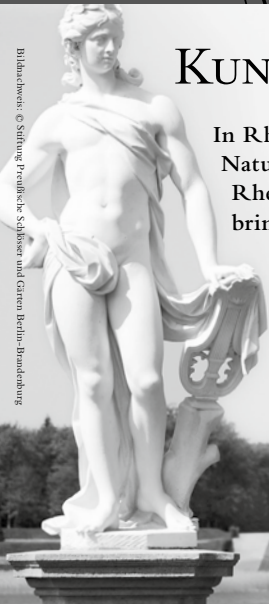
Von 1973 bis 1976 war Michael Gielen Musikdirektor der Niederländischen Oper, von 1976 bis 1986 Intendant und Generalmusikdirektor der Oper Frankfurt, von 1980 bis 1986 leitete er darüber hinaus das Cincinnati Symphony Orchestra. Im Anschluss daran wirkte er bis 1999 als Chefdirigent des Sinfonieorchesters des Südwestfunks Baden-Baden (des heutigen SWR-Sinfonieorchesters Baden-Baden/Freiburg). Zudem trat er regelmäßig an der Berliner Staatsoper Unter den Linden auf, seit der Spielzeit 1999/2000 ist er Principal Guest Conductor dieses Hauses.

Michael Gielens Leitungstätigkeit an der Frankfurter Oper wurde bekannt für viele künstlerisch avancierte, zuweilen kontrovers diskutierte Produktionen wie etwa die international beachteten Aufführungen von Wagners *Ring des Nibelungen* in der Regie von Ruth Berghaus.

## KUNST UND KULTUR AM SEE

In Rheinsberg begegnen sich seit Jahrhunderten Natur und Kunst. Die Kammeroper Schloss Rheinsberg und die Musikakademie Rheinsberg bringen Freunde klassischer Musik an den See. Genießen Sie bei uns erholsame Tage inmitten alter und zeitgenössischer Kunst. Kunstsammlung und Sonderausstellungen des Hotels sind kostenfrei.

Bildnachweise: © Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg



SOMMER  
2011



3 NÄCHTE AB

179,-€

PRO PERSON IM EZ/ DZ  
GÜLTIG 2011 FÜR ERSTKUNDEN

- TÄGLICH GROSSES FRÜHSTÜCKSBUFFET
- SCHWIMMBAD/ SAUNEN KOSTENFREI
- ZEITGENÖSSISCHE KUNST IM HOTEL

ANGEBOT AUF ANFRAGE UND NACH VERFÜGBARKEIT

Mehr Angebote unter: [www.hausrheinsberg.de](http://www.hausrheinsberg.de)

HausRheinsberg Hotel am See | Donnersmarckweg 1 | D - 16831 Rheinsberg  
Tel. +49 (0)3 39 31 344 0 | Fax +49 (0)3 39 31 344 555  
[post@hausrheinsberg.de](mailto:post@hausrheinsberg.de)

 BARRIEREFREIE ERHOLUNG

EIN UNTERNEHMEN DER FÜRST DONNERSMARCK-STIFTUNG

1989 stand Michael Gielen am Pult der Berliner Philharmoniker, 1994 kehrte er mit Debussys *Pelléas et Mélisande* an die Berliner Staatsoper zurück. Im darauffolgenden Jahr dirigierte er eine Neuproduktion von Bergs *Lulu* bei den Salzburger Festspielen, später leitete er dieses Werk auch an der Staatsoper Unter den Linden. 1996 folgte eine gefeierte Aufführung von Beethovens *Fidelio* in Salzburg, im Jahre 2000 dirigierte er eine Neuinszenierung von Mozarts *Idomeneo* an der Oper Genf. Im August 1993 gab Michael Gielen zusammen mit dem SWF-Sinfonieorchester vielbeachtete Konzerte bei den Festspielen in Salzburg und Edinburgh. Im April 1996 gastierten sie in der Londoner Royal Festival Hall. Nachdem Michael Gielen 1971 erstmals in den USA das New York Philharmonic Orchestra dirigiert hatte, wurde er mehrfach von amerikanischen Orchestern eingeladen: nach Detroit, Houston, Seattle und Cincinnati. Ebenso war er beim Cleveland Orchestra, beim Pittsburgh Symphony Orchestra, beim Los Angeles Philharmonic Orchestra und beim Chicago Symphony Orchestra zu Gast. Darüber hinaus dirigierte er Konzerte mit dem London Symphony Orchestra im Festspielhaus Baden-Baden sowie mit dem Orchestre de Paris. In den letzten Jahren leitete er Aufführungen von Verdis *La forza del destino* an der Berliner Staatsoper und Janáčeks *Aus einem Totenhaus* an der Staatsoper in Stuttgart.

Wie Mahler, Maderna oder Boulez betätigt sich Michael Gielen gleichermaßen als Dirigent wie als Komponist. Seine eigenen kompositorischen Erfahrungen erlauben ihm vertiefende Einblicke in die Musik zeitgenössischer Komponisten. Mehrfach leitete er Uraufführungen bedeutender Werke des 20. Jahrhunderts wie etwa Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten* oder György Ligetis *Requiem*.

Von den zahlreichen Einspielungen, die unter der Leitung Michael Gielens entstanden, ist eine Produktion von Schönbergs *Moses und Aron* hervorzuheben. Eine Michael Gielen Edition wurde mit den Aufnahmen aller neun Beethoven-Sinfonien von EMI begonnen und von Hänssler fortgesetzt.

Für seine Leistungen als Dirigent wurde Michael Gielen 2002 mit dem Cannes MIDEM Classical Lifetime Achievement Award ausgezeichnet. 2005 erschien seine Autobiographie mit dem Titel *Unbedingt Musik*. 2010 erhielt er den Ernst von Siemens Musikpreis.



### CHRISTIAN TETZLAFF

Eine Tournee durch Südamerika mit der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen bildete für Christian Tetzlaff den Auftakt zur Saison 2011/12. Im Sommer 2011 war er mit Brahms' Violinkonzert, einem Recital mit Lars Vogt und mit der Europäischen Erstaufführung des Birtwistle Violinkonzertes mit dem BBC Symphony Orchestra unter David Robertson bei den BBC Proms in London zu hören.

Christian Tetzlaff ist in dieser Saison außerdem mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra unter Andris Nelsons in Frankreich und Spanien unterwegs und reist sowohl mit dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Daniel Harding als auch mit dem NDR Sinfonieorchester unter Thomas Hengelbrock nach Fernost.

Er ist Residenzkünstler der Elbphilharmonie Hamburg und präsentiert sich in der Laeishalle mit einem Kammermusikabend rund um das Thema Brahms, einem Bach-Soloabend und Orchesterkonzerten.

Des Weiteren ist Christian Tetzlaff zu Gast beim Tonhalle - Orchester Zürich, wo er mit Ton Koopman das Mendelssohn Violinkonzert und die Sonaten für Violine und Cembalo von Bach zur Aufführung brachte. Er folgt erneut Einladungen zum Helsinki Philharmonic Orchestra, zum Swedish Radio Symphony Orchestra, zum Philharmonia Orchestra London, Orchestre Philharmonique de Radio France, zur San Francisco Symphony, zur Cincinnati Symphony, zum London Symphony Orchestra sowie zum Metropolitan Orchestra.

Mit dem Pianisten Lars Vogt wird es eine umfangreiche Recitaltournee in den USA geben mit Konzerten in Atlanta, New York, Philadelphia und Baltimore. Christian Tetzlaff und sein Streichquartett spielen außerdem in der Luxemburger Philharmonie und in Lissabon.

Aufnahmen von Christian Tetzlaff schließen unter anderem folgende Werke ein: die Violinkonzerte von Beethoven, Brahms, Dvořák, Joachim, Lalo, Schumann, Mendelssohn Bartholdy, Szymanowski und Tschaiikowski, alle Werke für Violine und Orchester von Sibelius, eine Gesamtaufnahme aller Violinkonzerte von Mozart mit der Deutschen Kammerphilharmonie, die Bartók Violinsonaten mit Leif Ove Andsnes und die Solosonate sowie die drei Violinsonaten von Johannes Brahms mit Lars Vogt. Christian Tetzlaff erhielt für seine Aufnahmen zweimal den Diapason d'Or, den Edison Preis, den Midem Classical Award, den ECHO Klassik und war für den Grammy Award nominiert. Seine neueste Aufnahme der Schumann Klaviertrios mit Leif Ove Andsnes und Tanja Tetzlaff bekam den Preis der deutschen Schallplattenkritik, Bestenliste 3/2011 im Bereich Kammermusik.

Christian Tetzlaff spielt eine Geige des deutschen Geigenbauers Peter Greiner und unterrichtet regelmäßig an der Kronberg Academy.

Mit der Staatskapelle Berlin gestaltet er zusammen mit Tanja Tetzlaff unter der Leitung von Michael Gielen das dritte Abonnementkonzert mit Werken von Brahms, Schubert und von Webern.



### TANJA TETZLAFF

Die Cellistin Tanja Tetzlaff verfügt über ein weit gefächertes Repertoire, das sowohl Standardwerke der klassischen Solo- und Kammermusikliteratur als auch Kompositionen des 20. und 21. Jahrhunderts umfasst.

Tanja Tetzlaff studierte an der Musikhochschule Hamburg bei Professor Bernhard Gmelin und am Mozarteum Salzburg bei Professor Heinrich Schiff.

Nach der erfolgreichen Teilnahme an vielen internationalen Wettbewerben spielte sie mit zahlreichen renommierten Orchestern, unter anderem mit den Orchestern der Tonhalle Zürich, des Bayerischen Rundfunks und des Konzerthauses Berlin, dem Royal Flandern Orchestra und dem Orquesta Nacional de España, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, sowie dem Orchestre Philharmonique de Radio France und dem Orchestre de Paris. Dabei arbeitete sie mit namhaften Dirigenten wie Lorin Maazel, Daniel Harding, Sir Roger Norrington, Philippe Herreweghe, Vladimir Ashkenazy, Dimitri Kitajenko, Paavo Järvi, Michael Gielen, Heinz Holliger und vielen anderen zusammen. Einspielungen der Cellokonzerte von

Haydn mit dem Wiener Kammerorchester und eine Portrait-CD mit Solowerken und Konzerten mit der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen wurden bereits veröffentlicht - eine CD mit den Cellokonzerten von Wolfgang Rihm und Ernst Toch ist neu erschienen.

Tanja Tetzlaffs besondere Liebe gilt der Kammermusik. Regelmäßig spielt sie in renommierten Konzertreihen und bei Festivals wie zum Beispiel dem Heimbach Festival, dem Heidelberger Frühling und den Festivals in Bergen und Edinburgh. Ihre Kammermusikpartner sind hierbei unter anderem Lars Vogt, Leif Ove Andsnes, Alexander Lonquich, Antje Weithaas, Florian Donderer, Baiba und Lauma Skride und ihr Bruder Christian Tetzlaff, mit dem sie das Tetzlaff Quartett gegründet hat. Eine CD des Tetzlaff Quartetts mit Werken von Sibelius und Schönberg erschien bei CAVi, eine weitere CD mit den Klaviertrios von Schumann, eingespielt mit Christian Tetzlaff und Leif Ove Andsnes bei EMI. Beide CDs stehen auf der Bestenliste der Deutschen Schallplattenkritik 2011. In Trio- und Quartettbesetzung konzertiert Tanja Tetzlaff in ganz Europa und in den USA, mit ihrer Duopartnerin, der Pianistin Gunilla Süssmann, regelmäßig in den großen Konzertreihen in Deutschland und Skandinavien. Werke von Sibelius, Grieg und Rachmaninow hat das Duo bei CAVi-music eingespielt - eine Aufnahme mit den Brahmssonaten erscheint 2012.

In der Saison 2011/12 spielt Tanja Tetzlaff als Solistin u. a. mit der Staatskapelle Berlin, der Sinfonia ViVA Derby/ England und der Nordwestdeutschen Philharmonie Herford.

Tanja Tetzlaff spielt ein Cello von Giovanni Baptista Guaragnini aus dem Jahre 1776.



## STAATSKAPELLE BERLIN

Die Staatskapelle Berlin gehört mit ihrer seit dem 16. Jahrhundert bestehenden Tradition zu den ältesten Orchestern der Welt. Von Kurfürst Joachim II. von Brandenburg als Hofkapelle gegründet, wird sie in einer Kapellordnung von 1570 erstmals urkundlich erwähnt. Zunächst als kurbrandenburgische Hofkapelle ausschließlich dem musikalischen Dienst bei Hof verpflichtet, erhielt das Ensemble mit der Gründung der Königlichen Hofoper 1742 durch Friedrich den Großen einen erweiterten Wirkungskreis. Seit dieser Zeit ist sie dem Opernhaus Unter den Linden fest verbunden.

Bedeutende Musikerpersönlichkeiten leiteten den Opernbetrieb sowie die seit 1842 regulär stattfindenden Konzertreihen des Orchesters: Mit Gaspare Spontini, Felix Mendelssohn Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, Felix von Weingartner, Richard Strauss, Erich Kleiber, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Franz Konwitschny und Otmar Suitner sind nur einige Dirigenten genannt, welche die instrumentale und interpretatorische Kultur der Staatskapelle Berlin entscheidend prägten.

Die Werke Richard Wagners, der die »Königlich Preußische Hofkapelle« 1844 bei der Erstaufführung seines *Fliegenden Holländers* und 1876 bei der Vorbereitung der Berliner Premiere von *Tristan und Isolde* selbst leitete, bilden seit dieser Zeit eine der Säulen des Repertoires der Lindenoper und ihrem Orchester.

Seit 1992 steht Daniel Barenboim als Generalmusikdirektor an der Spitze des Klangkörpers. Im Jahre 2000 wurde er vom Orchester zum Dirigenten auf Lebenszeit gewählt. In jährlich acht Abonnementkonzerten in der Philharmonie und im Konzerthaus sowie mit einer Reihe von weiteren Sinfoniekonzerten nimmt die Staatskapelle einen zentralen Platz im Berliner Musikleben ein.

Bei zahlreichen Gastspielen, welche die Staatskapelle in die großen europäischen Musikzentren, nach Israel, Japan und China sowie nach Nord- und Südamerika führten, hat sich die internationale Spitzenstellung des Ensembles wiederholt bewiesen. Die Darbietung sämtlicher Sinfonien und

Klavierkonzerte von Beethoven u. a. in Wien, Paris, London, New York und Tokyo sowie die Zyklen der Sinfonien von Schumann und Brahms, der zehnteilige Zyklus mit allen großen Bühnenwerken Richard Wagners anlässlich der Staatsopern-FESTTAGE 2002 und die dreimalige Aufführung von Wagners *Ring des Nibelungen* in Japan 2002 gehörten hierbei zu den herausragenden Ereignissen. Im Rahmen der FESTTAGE 2007 erklangen in der Berliner Philharmonie Sinfonien und Orchesterlieder Gustav Mahlers unter der Stabführung von Daniel Barenboim und Pierre Boulez. Dieser zehnteilige Zyklus gelangte in der Spielzeit 2008/2009 auch im Musikverein Wien sowie in der New Yorker Carnegie Hall zur Aufführung. Im Jahr 2010 konzertierten die Staatskapelle Berlin und Daniel Barenboim vor ausverkauften Häusern in London, Birmingham, Paris, Essen, Düsseldorf, Madrid und Granada. Zu Beginn des Jahres 2011 gastierte die Staatskapelle in Abu Dhabi und gab als erstes ausländisches Orchester ein Konzert im neu eröffneten Opera House in Doha (Dirigent und Solist: Daniel Barenboim), gefolgt von Konzerten in Wien und Paris. Eine Vielzahl weiterer Konzerte führen die Staatskapelle und Daniel Barenboim 2011/2012 nach Essen, Baden-Baden, London, Bukarest, Luzern, München, Hamburg, Köln, Paris, Madrid, Barcelona und Genf. Den Abschluss bildet ein neunteiliger Bruckner-Zyklus im Wiener Musikverein im Juni 2012.

Die Staatskapelle Berlin wurde 2000, 2004, 2005, 2006 und 2008 von der Zeitschrift *Opernwelt* zum »Orchester des Jahres« gewählt, 2003 erhielt sie den Furtwängler-Preis. Eine ständig wachsende Zahl von Schallplatten- und CD-Aufnahmen, sowohl im Opern- als auch im sinfonischen Repertoire, dokumentiert die Arbeit des Orchesters. Dabei wurde die Einspielung sämtlicher Beethoven-Sinfonien 2002 mit dem Grand Prix du Disque ausgezeichnet, während die Produktion von Wagners *Tannhäuser* 2003 mit einem Grammy und die Live-Aufnahme von Mahlers 9. Sinfonie 2007 mit einem Echo-Preis bedacht wurden. Kürzlich erschien eine DVD-Produktion der fünf Klavierkonzerte Ludwig van Beethovens mit Daniel Barenboim als Solist und Dirigent.

In der 1997 gegründeten Orchesterakademie erhalten junge Instrumentalisten Gelegenheit, Berufserfahrungen in Oper und Konzert zu sammeln; Mitglieder der Staatskapelle sind hierbei als Mentoren aktiv. Darüber hinaus engagieren sich viele Musiker ehrenamtlich im 2005 auf Initiative Daniel Barenboims gegründeten Musikkindergarten Berlin. Neben ihrer Mitwirkung bei Operaufführungen und in den großen Sinfoniekonzerten widmen sich zahlreiche Instrumentalisten auch der Arbeit in Kammermusikformationen sowie im Ensemble »Preußens Hofmusik«, das sich in seinen Projekten vor allem der Berliner Musiktradition des 18. Jahrhunderts zuwendet. In mehreren Konzertreihen ist diese facettenreiche musikalische Tätigkeit an verschiedenen Spielstätten zu erleben.

**I. VIOLINE** Wolf-Dieter Batzdorf | Lothar Strauß | Wolfram Brandl

Thorsten Rosenbusch | Axel Wilczok | Juliane Winkler

Christian Trompler | Lothar Weltzien | Susanne Schergaut

Ulrike Eschenburg | Susanne Dabels | Michael Engel

Henny-Maria Rathmann | Titus Gottwald | André Witzmann

Eva Römisch | David Delgado | Andreas Jentzsch | Petra Schwieger

Tobias Sturm | Serge Verheylewegen | Rüdiger Thal

**II. VIOLINE** Knut Zimmermann | Klaus Peters | Mathis Fischer

Johannes Naumann | Sascha Riedel | Detlef Krüger

André Freudenberger | Beate Schubert | Franziska Uibel

Sarah Michler | Milan Ritsch | Barbara Weigle | Laura Volkwein

Ulrike Bassenge

**BRATSCH** Felix Schwartz | Yulia Deyneka | Volker Sprenger

Holger Espig | Boris Bardenhagen | Matthias Wilke | Katrin Schneider

Clemens Richter | Friedemann Mittenentzwei | Wolfgang Hinzpeter

Helene Wilke | Stanislava Stoykova

**VIOLONCELLO** Andreas Greger | Sennu Laine | Claudius Popp

Michael Nellessen | Nikolaus Hanjohr-Popa | Isa von Wedemeyer

Claire So Jung Henkel | Egbert Schimmelpfennig | Ute Weltzien

Tonio Henkel | Dorothee Gurski | Johanna Helm

**KONTRABASS** Mathias Winkler | Joachim Klier | Robert Seltrecht

Alf Moser | Harald Winkler | Martin Ulrich | Kaspar Loyal

**HARFE** Alexandra Clemenz | Stephen Fitzpatrick**FLÖTE** Thomas Beyer | Claudia Stein | Claudia Reuter | Christiane Hupka

Christiane Weise | Simone van der Velde

**OBOE** Volkmar Besser | Gregor Witt | Fabian Schäfer | Tatjana Winkler

Gerd-Albrecht Kleinfeld

**KLARINETTE** Matthias Glander | Tibor Reman | Tillmann Straube

Unolf Wäntig | Hartmut Schuldt | Sylvia Schmückle-Wagner

**FAGOTT** Holger Straube | Mathias Baier | Ingo Reuter | Sabine Müller

Frank Heintze | Robert Dräger

**HORN** Ignacio García | Hans-Jürgen Krumstroh | Markus Bruggaier

Thomas Jordans | Sebastian Posch | Axel Grüner | Christian Wagner

Frank Mende | Frank Demmler

**TROMPETE** Christian Batzdorf | Peter Schubert | Rainer Auerbach

Dietrich Schmuhl | Felix Wilde

**POSAUNE** Curt Lommatzsch | Joachim Elser | Peter Schmidt | Ralf Zank

Martin Reinhardt | Csaba Wagner

**TUBA** Gerald Kulinna | Thomas Keller**PAUKEN** Torsten Schönfeld | Ernst-Wilhelm Hilgers**SCHLAGZEUG** Andreas Haase | Matthias Petsch | Matthias Marckardt

Dominic Oelze

**ORCHESTERAKADEMIE BEI DER STAATSKAPELLE BERLIN****I. VIOLINE** Katharina Overbeck | Elsa Claveria | Agata Policinska

Alexandra Maria Schuck | Kinneret Sieradzki

**II. VIOLINE** Yunna Shevchenko | Ansgard Srugies | Krzysztof Specjal**BRATSCH** Josephine Range | Pavel Verba**VIOLONCELLO** Stella-Lucia Dahlhoff | Noa Chorin | Beatriz Linares**KONTRABASS** Michael Naebert | Ulrich Zeller**FLÖTE** Stephanie Wilbert**OBOE** Cristina Gómez**KLARINETTE** Franziska Hofmann**FAGOTT** Florencia Fogliati**HORN** Irene Lopez**TROMPETE** Johannes Bartmann**POSAUNE** Dominic Hauer**SCHLAGZEUG** Sebastian Hahn**HARFE** Rosa Diaz Cótan

**HERAUSGEBER** Staatsoper Unter den Linden  
Bismarckstraße 110 | 10625 Berlin

**INTENDANT** Jürgen Flimm


**GENERALMUSIKDIREKTOR** Daniel Barenboim

**GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR** Ronny Unganz

**REDAKTION** Yuri Isabella Preiter | Mitarbeit: Luise Schroedter, Caroline Schulz

Die Texte von Yuri Isabella Kato und Detlef Giese sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. Der Text von Michael Gielen erschien bei hänssler CLASSIC.

**LAYOUT** Dieter Thomas

**HERSTELLUNG** Druckerei   
www.druckerei-conrad.de

**ABBILDUNGEN** Christiane Jacobsen: *Johannes Brahms Leben und Werk*, Hamburg 1983;  
Kathryn Bailey: *The Life of Webern*, Cambridge 1998.

**FOTOS DER MITWIRKENDEN** Pablo Castagnola (Michael Gielen), Karl Forster (Hintergrundbild Michael Gielen), Matthias Baus (Staatskapelle Berlin), Alexandra Vosding (Tanja und Christian Tetzlaff), Agentur (Tanja Tetzlaff)

Die Blumensträuße für die Sinfoniekonzerte spendet

**DER BLUMENKORB.**

An dieser Stelle bedanken wir uns herzlich dafür.

**DER BLUMENKORB**

Villeroy und Boch – Blumen und Tischkultur  
Charlottenstraße 35/36 – 10117 Berlin-Mitte – Telefon: 20 45 44 75