

Abonnementkonzert VIII

Staatskapelle Berlin

Dirigent

Christian Thielemann

Sopran

Erin Morley

5. Juli 2025

19.00

Staatsoper Unter den Linden

6. Juli 2025

20.00

Philharmonie

**Staatskapelle
Berlin
1570**

Programm

Franz Liszt (1811–1886)

Ce qu'on entend sur la montagne S 95

(Was man auf dem Berge hört – Berg-Symphonie)

Symphonische Dichtung Nr. 1

Pause

Richard Strauss (1864–1949)

Orchesterlieder

Ständchen op. 17/2 (Orchestrierung von Felix Mottl)

Meinem Kinde op. 37/3

Mein Auge op. 37/4

Das Bächlein op. 88/1

Freundliche Vision op. 48/1

Amor op. 68/5

Zueignung op. 10/1

Franz Liszt

Tasso, Lamento e Trionfo S 96

Symphonische Dichtung Nr. 2

„Nur dem Dichter
unter den Komponisten
ist es gegeben, diese
den freien Aufschwung
seines Gedankens
hemmenden Fesseln
zu zerbrechen und die
Grenzen seiner Kunst
zu erweitern.“

Franz Liszt

Liszt und Strauss – Symphonische Dichtungen und Orchesterlieder

von
Detlef Giese

Ein Auftakt zu zwei Serien

Schon oft haben sich die Staatskapelle Berlin und ihre Generalmusikdirektoren größeren zyklischen Projekten gewidmet. Richard Strauss etwa, der das Orchester in Oper und Konzert mehr als 1.200 Mal dirigiert hat, brachte in den späten Jahren des Kaiserreiches, zwischen 1908 und 1918, nahezu alljährlich einen Zyklus der Beethoven-Symphonien mit der damaligen Königlich Preußischen Hofkapelle zur Aufführung. Otmar Suitner begann gemeinsam mit der Staatskapelle mit der systematischen Aufnahme großer symphonischer Zyklen – in den 1970er und 1980er Jahren wurden sämtliche Symphonien von Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms und Dvořák eingespielt, Klangdokumente großer künstlerischer Bedeutung und bleibenden Werts. In den drei Jahrzehnten der Tätigkeit von Daniel Barenboim als Generalmusikdirektor von Staatsoper und Staatskapelle schließlich wurde gleich auf mehreren Ebenen ein zyklisches Denken und Verwirklichen besonders ambitionierter Vorhaben in Gang gesetzt. Unmittelbar nach seinem Amtsantritt initiierte er einen Beethoven-Zyklus (der neben den Symphonien auch die Klavierkonzerte umfasste) sowie die Aufführung aller zehn zentralen Bühnenwerke Wagners in Neuproduktionen in der Regie von Harry Kupfer, in umgekehrter Reihenfolge mit dem *Parsifal* 1992 beginnend und mit dem *Fliegenden Holländer* 2001 endend. Dieses Unternehmen gipfelte in einer doppelten Gesamtaufführung aller dieser Werke innerhalb einer kurzen Zeitspanne von lediglich fünf Wochen im Frühjahr 2002. Parallel dazu hatten er und die Staatskapelle wiederholt die Beethoven-Symphonien und -Klavierkonzerte präsentiert, in Berlin sowie auf Gastspielreisen in Tokio, Wien und New York. Ebenfalls parallel waren

die drei Da-Ponte-Opern Mozarts erarbeitet und gespielt worden, mit einer zyklischen Aufführung im Mai 2002. Innerhalb von Berliner Konzerten sowie auf Tourneen, die Daniel Barenboim und die Staatskapelle in die großen Musikzentren Europas und der Welt führten, kam es in den Folgejahren zu weiteren zyklischen Projekten, etwa zu Aufführungen aller Symphonien von Schumann, Brahms und Bruckner (gleich den Beethoven-Symphonien auch durch Einspielungen dokumentiert), im damals noch ganz neuen Pierre Boulez Saal wurden zudem sämtliche Schubert-Symphonien geboten. Ein besonderes Unternehmen war gewiss die Aufführung aller Mahler-Symphonien und einer Auswahl von dessen Orchesterliedern zu den Festtagen 2007 in der Berliner Philharmonie sowie nachfolgend auf Gastspiel im Wiener Musikverein und in der New Yorker Carnegie Hall, mit Daniel Barenboim und Pierre Boulez als den paritätisch agierenden Dirigenten. Hinzuweisen ist ebenfalls auf einen Alban-Berg-Zyklus 2015, der die Aufführungen seiner beiden Opern *Wozzeck* und *Lulu* sowie aller seiner Orchesterwerke vereinte. Bis in die letzten Jahre seiner Zeit als Generalmusikdirektor hat Daniel Barenboim die Arbeit an zyklischen Projekten fortgesetzt, in der Realisierung der Aufführung aller Beethoven-Symphonien zum Jubiläumsjahr 2020 sowie einer nochmaligen Mozart-Da-Ponte-Trilogie 2021/22, unter den bekannt schwierigen Bedingungen der Corona-Pandemie.

Nun wird der Auftakt zu zwei weiteren großen zyklischen Vorhaben gegeben, auf Initiative des neuen Generalmusikdirektors Christian Thielemann, ein Auftakt zur Aufführung zweier Werkkomplexe, die bislang weniger im Fokus des Orchesters und seiner Dirigenten gestanden haben. Zwar sind die Symphonischen Dichtungen Franz Liszts, Werke von eminenter musikgeschichtlicher Bedeutung und bemerkenswert neuer künstlerischer Konzeption und Qualität, wiederholt in den Konzerten der Berliner Hof- und Staatskapelle erklingen, beginnend im späten 19. Jahrhundert unter der Leitung Felix von Weingartners, eine konsequent serielle Darbietung aller dieser Kompositionen hat jedoch bis jetzt nicht stattgefunden. Nicht allein, dass damit eine Repertoirelücke geschlossen wird, es ist auch ein ästhetisch interessantes Vorhaben, da das gute Dutzend der Symphonischen Dichtungen Liszts die „Idee“ und die Ausformungen eines neu entwickelten, seinerzeit sehr avancierten Genres auf unterschiedliche Art und Weise durchspielt, mit dem Effekt einer zweifellos spürbar

werdenden Horizonterweiterung des Orchesters wie des Publikums. Ein hoher spieltechnischer Anspruch geht mit innovativen klanglichen Wirkungen einher, der musikalischen Expressivität werden neue Dimensionen eröffnet, ein aktives Musizieren und Hören nach sich ziehend.

In den kommenden Spielzeiten werden sich Christian Thielemann und die Staatskapelle Berlin noch einem weiteren, rein quantitativ noch größeren Zyklus widmen, den Orchesterliedern von Richard Strauss. Mehr als 40 Einzelstücke umfasst diese Werkgruppe, die über einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten entstanden ist und welche die kompositorische Entwicklung Strauss' wie in einem Brennspeigel nachverfolgen und mitvollziehen lässt. Von den frühen Liedkompositionen der mittleren 1880er Jahre bis zu den *Vier letzten Liedern* der späten 1940er Jahre spannt sich der Bogen, in immenser Fülle und Vielfalt der musikalischen Ausgestaltungen. Jedes dieser Lieder ist anders instrumentiert und von anderer atmosphärischer Tönung bestimmt, von feingesponnener kammermusikalischer Textur bis hin zu eindrucksvollen klanglichen Entfaltungen des großen, farbenreichen spätromantischen Orchesters. Es liegt gewiss eine Herausforderung darin, den richtigen Ton zu treffen, um die individuelle Ausdruckswelt jedes einzelnen Liedes zu erschließen und zu vermitteln, im organischen Zusammenspiel von Wort und Klang. Den Anforderungen der Kompositionen gemäß wird eine ganze Reihe von Sängerinnen und Sängern an diesem Projekt beteiligt sein, das wie kaum ein anderes eine Reise durch die Zeit und verschiedenste Formen kreativen Arbeitens darstellt. Eine essentielle, bislang keineswegs vollständig in den Blick genommene Facette des Komponisten Richard Strauss, dessen Opern und Tondichtungen seit seiner eigenen Tätigkeit beim Orchester zum Kernrepertoire der Staatskapelle Berlin zählen, wird damit beleuchtet, in all ihrem Reichtum an Formen und Farben. Alle Teilhabenden an den Konzerten, die Musikerinnen und Musiker, die Sängerinnen und Sänger, auch der Dirigent, vor allem aber das Publikum, dürfen gespannt sein auf diese sicher inspirierenden Entdeckungsreisen zu Strauss und Liszt, zu den Orchesterliedern und zu den Symphonischen Dichtungen, zu anregenden Verbindungen von Poesie und Musik.

Franz Liszt und die Symphonische Dichtung

Der Name Franz Liszt ist mit einer ganzen Reihe von maßgeblichen Entwicklungen verbunden, mit einem immensen, kaum zu überschätzenden Einfluss auf den Gang der Musikgeschichte im 19. Jahrhundert und darüber hinaus. Zum einen war er „der“ Klaviervirtuose seiner Zeit, der die Technik des Spiels, aber auch die Art und Weise ihrer Präsentation, ja den gesamten Habitus des Künstlerseins gleichsam revolutionierte. Er überschritt Grenzen, ließ das scheinbar Unmögliche Wirklichkeit werden, faszinierte sein Publikum mit seinem Charisma samt bislang unbekannter Intensität und wurde durch seine zahlreichen Konzerte, die ihn durch ganz Europa bis an die Peripherie des Kontinents führten, zum ersten wirklichen „Star“ eines zunehmend kommerzialisierten Musikbetriebs. Die ins schier Maßlose gesteigerte Begeisterung, gar Hysterie, die sein Erscheinen und sein Spiel an vielen Orten auslöste, und die nicht von ungefähr als „Lisztomanie“ bezeichnet wurde, gehört zu seiner Biographie wesentlich dazu, desgleichen seine vor allem in den „Virtuosenjahren“ zwischen 1839 und 1847 praktizierte Art des Musizierens auf der Grundlage eines exorbitanten spieltechnischen Vermögens das eigene Selbst, die einmalige, unverwechselbare Individualität in den Fokus zu rücken, die Musik als Mittel zum Zweck von Selbstdarstellung und Attraktion zu nutzen.

Zum anderen, und das ist eine durchaus kontrastierende Seite der Person und des Künstlers Franz Liszt, gewann sein Denken und Handeln mit fortschreitender Zeit eine enorme Ernsthaftigkeit und Tiefe, die ihn von den flüchtigen Tageserfolgen zu jener Gestalt von historischer Bedeutung machte, als die er unbedingt anzuerkennen ist. Liszt gehört zu den großen Visionären der Musik, ohne Zweifel, und zwar weit über seine offenkundig zutage tretenden und effektiv zelebrierten virtuellen Fähigkeiten als Pianist hinaus. Die Tätigkeit des Dirigierens hat er gleichsam neu definiert, in ihrem Wesen wie in ihrer Technik: „Wir sind Steuermänner und keine Ruderknechte“, so sein Credo als Orchesterleiter, der in entscheidender Weise dafür zu sorgen hat, als wirklicher „Dirigent“ den zum Ensemble vereinigten Musikern einen einheitlichen Ausdruckswillen zu vermitteln. Neben das Moment der bloßen Koordination aller Stimmen trat dasjenige der Expression, ebenso die erkannte Notwendigkeit, ein genau

abgestimmtes, gleichschwingendes Verständnis der erklingenden Musik herzustellen, auf dass sich eine überzeugende und berührende Aufführung ergebe.

In der praktischen Arbeit mit dem Orchester hat Liszt diese Idee des „modernen“ Dirigierens nach und nach verwirklichen können. Voraussetzung dafür war die Möglichkeit, konzentriert sich auf dieses neue Tätigkeitsfeld begeben zu können und sich die entsprechenden Kenntnisse und Fertigkeiten anzueignen. Entscheidend wurde dabei der Schritt, seine aufreibende und spürbar unstete Virtuosenlaufbahn aufzugeben und sich buchstäblich zu „sammeln“, in produktiver Ruhe und ohne die Sensationsgier einer größeren Öffentlichkeit.

Diese Möglichkeit bot sich Liszt in Weimar, jener kleinen, aber kunstsinnigen thüringischen Residenz mit großer Geschichte. Johann Sebastian Bach hatte hier gewirkt, vor allem aber natürlich Goethe und Schiller, welche die „Weimarer Klassik“ so wirkungsmächtig repräsentiert hatten. Als Liszt sich dazu entschied, auf Initiative der Großherzogin Maria Pawlowna (einer Schwester des russischen Zaren Nikolaus I.) und ihres Sohnes, des regierenden Großherzogs Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach, 1847 als „Außerordentlicher Kapellmeister“ in Diensten des Hofes in das Städtchen an der Ilm zu ziehen, lag das Ableben des „Dichtersfürsten“ Goethe gerade einmal 15 Jahre zurück, die Erinnerung an ihn war allgegenwärtig.

Für Liszt, der gemeinsam mit seiner Lebenspartnerin Fürstin Carolyne von Sayn-Wittgenstein, einer reichen polnischen Aristokratin, die er während einer Konzerttournee in Kiew kennengelernt hatte, auf der Altenburg am Rande Weimars Quartier bezog, eröffnete sich erstmals in seinem Leben die Chance auf ein geregeltes Arbeiten. In dem sogenannten „Blauen Zimmer“ des Vorstadtpalais entstand in den kommenden Jahren bis 1861, als Liszt Weimar wieder verließ, ein Großteil der Werke, denen er seinen Ruhm als Komponist verdankt – von der Fürstin dazu animiert, mit äußerster Konzentration auf das Wesentliche seine kreativen Kräfte zu bündeln, um sich der Erschaffung seines kompositorischen Œuvres zu widmen.

Bislang bestand dieses vornehmlich aus Klaviermusik, häufig eher in Gestalt von aufgezeichneten Improvisationen als wirklich elaborierten und detailliert fixierten Kompositionen. Nun wurde dieses Material vielfach in eine endgültige Gestalt gebracht, häufig

im Zuge umfangreicher Transformationen, so dass sich regelrecht „neue“ Werke herauskristallisierten: aus dem lose konzipierten *Album d'un voyageur* entwickelten sich die beiden Bände der *Années de pèlerinage* (Pilgerjahre) mit den beiden Teilen *Suisse* und *Italie*, die halsbrecherisch schwierigen *Grandes études de Paganini* wurden in finale Gestalt gebracht, ebenso die nicht minder herausfordernden *Études d'exécution transcendante*. In die Weimarer Zeit fällt auch die wohl bedeutendste und ambitionierteste Klavierkomposition Liszts, die Sonate in h-Moll, desgleichen die Endfassungen der beiden Klavierkonzerte sowie eine Reihe größerer Orgelwerke. Besonders nachhaltig aber wirkte die Kreation eines neuen Genres der Orchestermusik, der Symphonischen Dichtungen, mit denen Liszt in gleich mehrerlei Hinsicht Neuland betrat, mit denen er Traditionsstränge vergangener Jahrzehnte auffing und zugleich eine vielbeschworene „Zukunftsmusik“ verwirklichte.

Zunächst einmal sind die Symphonischen Dichtungen – der später so prominente Begriff taucht erstmals 1853 bei Liszt auf – das Ergebnis einer intensiv betriebenen Arbeit mit der Weimarer Hofkapelle. Knapp 40 Musiker nur zählte das Ensemble, das Liszt im Laufe seiner Arbeit zu einem Orchester von hoher Leistungsfähigkeit und künstlerischem Rang formte, in spieltechnischer wie klanglicher Hinsicht. In der Oper wie im Konzert hat er große, verdienstvolle Projekte initiiert und realisiert, man denke nur an die Uraufführung von Wagners *Lohengrin* 1850. Fast vier Dutzend von Liszt einstudierte und dirigierte Musiktheaterwerke kamen bis 1861 auf die Bühne des Weimarer Hoftheaters, darunter nicht wenige Raritäten. Bei den Hofkonzerten zeigt sich ebenso ein Bild enormer Entdeckungsfreude und beständiger Neugier, eigene wie fremde Kompositionen umfassend. Ein deutlich wahrnehmbarer Experimentiergeist ist den Weimarer Jahren und Liszts Tätigkeit mit dem Orchester eigen, mit den Symphonischen Dichtungen als den gewiss gedankentiefsten und prestigereichsten Vorhaben.

Entwickelt hat Liszt diese neue Gattung aus der Ouvertüre heraus, sowohl aus derjenigen der Oper als auch der konzertanten Darbietung. Im Gegensatz zur Symphonie – mit den maßstabsetzenden Werken der Wiener Klassiker an der Spitze – wollte Liszt eine einsätzig Form etablieren, ein durchgängiges, nicht durch allzu stark zäsurgebende Sätze zergliedertes Ganzes. Die Ouvertüre bot hierbei das Vorbild

(Liszt hat im Übrigen seine nachmals mit „Symphonische Dichtung“ bzw. „Poème symphonique“ benannten Werke zunächst als „Ouvertüren“ bezeichnet), da auf begrenztem Raum eine „Erzählung“ rein mit den Mitteln des Klanges möglich war. Beethovens *Coriolan* oder *Egmont* standen ihm hier vor Augen, auch Mendelssohns beim Publikum beliebte Konzertouvertüren wie etwa *Meeresstille und Glückliche Fahrt* oder *Die Hebriden*. Im Bereich der Oper war es die Ouvertüre zu Webers *Freischütz*, auch Wagners instrumentale Einleitungen zu seinen romantischen Opern, zuzüglich seiner ein wenig im Schatten seiner anderen Werke stehenden *Faust-Ouvertüre*.

Dennoch zeigt sich in der Konzeption der Symphonischen Dichtung, so wie sie Liszt anstrebte, ein spürbar innovatives Moment, die Realisierung „eines großen Gedankens“, wie er es selbst ausgedrückt hat. Nichts anderes als „die Erneuerung der Musik durch die innigste Verbindung mit der Dichtkunst“ hatte er im Blick, ein wirkliches Durchdrungensein von Poesie und Klang. War es beim Lied, bei der Oper, beim Oratorium oder der Kantate das Wort, das vertont wurde und durch den Konnex mit der Musik neue Sinn- und Bedeutungsschichten gewann, so sollte es in der Symphonischen Dichtung die Musik allein sein, die etwas Geistiges aufschloss und einen genuinen künstlerischen Ausdruck generierte. Kein bloßes Abschildern von außermusikalischen Vorgängen, etwa die Imagination von Phänomenen der Natur nach den Prinzipien der älteren Programmmusik war Ziel und Zweck, sondern die Herstellung einer allumfassenden Einheit von poetischen und musikalischen Dimensionen. Zwar ist offensichtlich, dass sich Liszt durch herausragende symphonische Werke der vergangenen Jahrzehnte, vornehmlich durch Beethovens *Pastorale* und Berlioz' *Symphonie fantastique*, anregen ließ, die Symphonische Dichtung im eigentlichen Sinne ist dann doch wesentlich seine Schöpfung.

Eine Schlüsselstellung nimmt gleich das erste Werk ein, das er 1847, noch vor seiner Übersiedlung nach Weimar, in seinen Grundzügen entwarf. Die sogenannte *Berg-Symphonie*, wie sie Liszt selbst nannte, und die einem rund zehnjährigen Entstehungsprozess unterworfen war, basiert auf einer Ode von Victor Hugo, die Liszt bereits seit 1830 kannte und die ihn sehr fasziniert hatte: *Ce qu'on entend sur la montagne* (Was man auf dem Berge hört). Die philosophische Gedankenwelt des Dichters spiegelt sich in diesem Stück Literatur,

EIN STRAUSS WIE EINE ARIE – VOLLER GEFÜHL, VOLLER SCHÖNHEIT.

Lokal in Handarbeit gebunden und persönlich überreicht.



Franz Liszt: *Ce qu'on entend sur la montagne* S 95

Entstehung: 1847 bis 1857

Uraufführung der Erstfassung: Ende Februar 1850 in Weimar, Weimarer Hofkapelle, Dirigent: Franz Liszt

Uraufführung der finalen (vierten) Fassung: 7. Januar 1857 in Weimar, Weimarer Hofkapelle, Dirigent: Franz Liszt

Besetzung: Piccolo-Flöte, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Basstuba, Pauken, Schlagwerk (Tamtam, Becken, große Trommel), Harfe, Streicher

wohl auch persönliches Erleben – in jedem Falle schien Liszt darin eine Art von „Wahlverwandtschaft“ zu entdecken. Der Komponist hat die sich ihm vermittelnden Intentionen von Hugos Gedicht und seine Haltung dazu in eigene Worte gefasst: „Der Dichter vernimmt zwei Stimmen; die eine unermesslich, prächtig und ordnungsvoll, dem Herrn seinen jubelnden Lobgesang entgegenbrausend – die andere dumpf, voll Schmerzenslaut, von Weinen, Lästern und Fluchen angeschwellt. Die eine sprach: Natur!, die andere: Menschheit! Die beiden Stimmen ringen sich einander näher, durchkreuzen und verschmelzen sich, bis sie endlich in geweihter Betrachtung aufgehen und verhallen.“

Liszt hat zu diesem Inhalt, den er als maßgebend für seine Musik erachtete, Klänge von großem Kontrastreichtum gefunden. Die beiden Themenkreise von „Natur“ und „Menschheit“ werden mit plastischen musikalischen Gestalten vergegenwärtigt, mit einer beeindruckenden Spannbreite von instrumentalen Farben und Schattierungen. Die Palette reicht von den sordinierten Klängen des Beginns, „misterioso e tranquillo“ von den Streichern zu spielen, bis zu markanten Entfaltungen und Hochsteigerungen des großen Orchesters, einschließlich der Blechbläser und des Schlagwerks mit ihrer offensiv eingebrachten Schallstärke. Im Gegensatz dazu wirkt so manche Passage mit ihrem choralartigen Gestus würdevoll und feierlich, hinzu kommen melosbetonte solistische Partien einzelner Holzbläser

und der Violine – und das alles in vielen verschiedenen Abstufungen von Tempo und Dynamik.

Letztlich arbeitet Liszt in diesem gut halbstündigen Werk mit einer überschaubaren Anzahl von Themen und Motiven, welche „Natur“ und „Menschheit“ in ihren verschiedenen Erscheinungen, Aspekten und Facetten klanglich repräsentieren. Mal sind es Töne von friedlicher, versöhnlicher Art, mal zeigt sich so etwas wie Größe und Majestät, dann wiederum von Schrecken und Schmerz. Eine ganze Welt wird ausgeschritten, mündend in einen beruhigenden Gesang fast kammermusikalischer Art, der nicht umsonst mit „Andante religioso“ überschrieben ist. In der reichhaltigen Verlaufsform, deren einzelne Teile nicht willkürlich aneinandergereiht sind, sondern sich wechselseitig beleuchten, hat Liszt rasche Umschwünge von Stimmung und Atmosphäre einkomponiert, die sowohl durch ihren melodischen Reiz und ihre rhythmische Prägnanz, vor allem aber durch ihre harmonische Avanciertheit bestechen. Gleich zu Beginn seiner Beschäftigung mit dem neuen Genre hat er mit der *Berg-Symphonie* die Maßstäbe gesetzt, an denen sich die folgenden Werke orientieren konnten.

Das nächste Opus, das Liszt in Angriff nahm, das jedoch schon früher zur Aufführung gelangte (*Ce qu'on entend sur la montagne* erklang erstmals 1850, in der definitiven Fassung gar erst 1857), war *Tasso, Lamento e Trionfo*, ein Werk, das ursprünglich als Ouvertüre zu Goethes *Torquato Tasso* für eine Schauspielaufführung am Weimarer Hoftheater bestimmt, zum 100. Geburtstag des Dichters im Sommer 1849 uraufgeführt wurde. So wie die *Berg-Symphonie* ist auch der *Tasso* mehrfach umgearbeitet worden, die finale Version ist hier wie da die vierte. Goethe war dabei gewiss eine Referenz für Liszt, stärker indes war die Wirkung, die von einem Gedicht Lord Byrons ausging. In Anknüpfung an Byron ging es Liszt wesentlich darum, eine umfassende Darstellung des Künstlerdasein des eigensinnigen Renaissancedichters Torquato Tasso (1544–1595), dessen Epos *Das befreite Jerusalem* zu den zentralen Dichtungen der Zeit zählt, in seiner Musik zu thematisieren – der Untertitel „Lamento e Trionfo“ deutet darauf hin. Die Leidenszeit in Ferrara sollte ebenso eine Rolle spielen wie die Rehabilitierung, die Tasso in Rom erfuhr, weshalb er durch die Verknüpfung von Klage und triumphaler Apotheose eine effektvolle Dramaturgie in der Form „Per aspera ad astra“ (sinngemäß

Franz Liszt: *Tasso, Lamento e Trionfo* S 96

Entstehung: 1849 bis 1854

Uraufführung der Erstfassung: 28. August 1849 in Weimar, Weimarer Hofkapelle, Dirigent: Franz Liszt

Uraufführung der finalen (vierten) Fassung: 19. April 1854 in Weimar, Weimarer Hofkapelle, Dirigent: Franz Liszt

Besetzung: Piccolo-Flöte, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 2 Fagotte, 4 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, Basstuba, Pauken, Schlagwerk (Triangel, Militärtrommel, Becken, große Trommel), Harfe, Streicher

„durch das Dunkel zum Licht“) initiieren konnte, ähnlich wie etwa Beethoven in seiner 5. Symphonie.

Gleich ist sogar der Tonartenplan: vom dunkel getönten c-Moll führt das musikalische Geschehen in ein helles, spürbar leuchtkräftiges C-Dur hinein. Ein einziger grundlegender Gedanke zieht sich durch diese Komposition – die mit einer Spieldauer von ca. 20 Minuten nicht sonderlich ausgedehnt, aber durchaus substanzvoll ist –, eine Melodie, die offenbar einem venezianischen Gondellied nachempfunden ist, so wie es Liszt auf seinen Italienreisen in authentischer Form hören konnte. Verschiedene Episoden aus dem Leben des Dichters lassen sich in der Musik auffinden: der traurige Aufenthalt am Hofe zu Ferrara etwa, der von Melancholie und Depression überschattet ist, ebenso ein Liebeserlebnis, das allzusehnell vorübergeht, schließlich der Glorienschein, der den Dichter am Ende seines Lebens umstrahlt – alles das wird mit großer Wirkungssicherheit musikalisch in Szene gesetzt.

Wirkungsvoll ist vor allem der Glanz und die Strahlkraft des Orchesters, dem auffällig viele Farben abgewonnen werden. Man tut Liszts Leistung keinen Abbruch, wenn anerkannt wird, dass er in den ersten Jahren seiner Weimarer Tätigkeit sich in Bezug auf die Praxis und Kunst der Instrumentation auf die Unterstützung zweier Mitarbeiter setzte, auf den Berliner Komponisten und Kapellmeister August

Conradi sowie auf den Frankfurter Musiker Joachim Raff, der als Pädagoge und Komponist im 19. Jahrhundert hohe Wertschätzung erfuhr. Zumindest die Ursprungsfassungen der ersten vier Symphonischen Dichtungen haben Liszts orchestererfahrene Kollegen erstellt, bevor Liszt selbst immer stärker auch die Ebene der Instrumentierung – mithin die Umsetzung des komponierten Tonsatzes in Partiturform – für sich entdeckte und besorgte. Die Tatsache, dass er allein es war, der die finalen Versionen zum Druck freigab und damit unmissverständlich als „seine Werke“ kennzeichnete, spricht für das Bewusstsein seiner Autorschaft.

Von Liszts ästhetisch und klanglich neuartigen Symphonischen Dichtungen ausgehend entwickelte sich eine eigenständige Linie der Orchestermusik. Zahlreiche Komponisten aus allen Teilen Europas folgten seinem Ansatz, dichterischen und musikalischen Geist miteinander zu verbinden: Smetana und Tschaikowsky, Dvořák und Sibelius, ganz wesentlich auch Richard Strauss mit seinen ab den 1880er Jahren entstehenden „Tondichtungen“ stehen in dieser Tradition. Der klassischen Symphonie war eine Herausforderung erwachsen – und in der Tat wurde sie eine Zeitlang in den Hintergrund gedrängt, bevor mit herausragenden Beiträgen von Johannes Brahms, Anton Bruckner und Gustav Mahler (und darüber hinaus auch mit Künstlern wie Dvořák und Tschaikowsky, die auf beiden Feldern des symphonischen Komponierens aktiv waren) ab den 1870er Jahren ein „Zweites Zeitalter der Symphonie“ eingeläutet wurde. Liszt aber hatte eine „Zukunftsmusik“ geschaffen, die neue Wegmarken in der Musikgeschichte setzte und vielfach produktiv aufgegriffen werden sollte.

Richard Strauss und das Lied Eine lebenslange Liaison

Eine besondere Affinität zur Singstimme besaß Richard Strauss ganz offensichtlich. 15 Opern hat er komponiert, dazu nicht wenige Chorwerke – und darüber hinaus mehr als 200 Lieder über einen Zeitraum von mehr als sechs Jahrzehnten, von den mittleren 1880er Jahren bis kurz vor seinem Tod. Die Geschichte des Kunstliedes hat er wesentlich mitgeschrieben und mitgestaltet, zunächst in der Tradition der romantischen Komponisten Schubert, Schumann und

Brahms, zunehmend aber eigenständig. Quantitativ wie qualitativ gehört sein Liedschaffen zu den zentralen Werkgruppen seines umfangreichen, staunenswerten Œuvres, das vollständig zu überschauen und zu erschließen ein herausforderndes Unterfangen ist und bleibt.

Vielen Autoren hat sich Strauss in der Komposition seiner Lieder zugewandt, viele von ihnen sind direkte Zeitgenossen (und auch nicht durchgehend die bekanntesten Dichter), weit seltener hat er zu den „Klassikern“ gegriffen, die er gleichwohl kannte und schätzte. Viele der Lieder, zumal jene für Singstimme und Klavierbegleitung, sind sicher Gelegenheitswerke, zwischen den Hauptwerken entstanden, in den früheren Jahren wesentlich für seine Gattin Pauline (geborene de Ahna), eine respektable Sängerin, komponiert. Vom Lied her hat er essentielle Teile seiner Ästhetik und seines Stils heraus entfaltet: „Vieles, wenn nicht alles kommt bei ihm aus dem Liedgesang – das Textgefühl, die Sprachbehandlung, das Gespür für Tempi, seine ungeheure melodische Erfindungsgabe. [...] Die Lieder spiegeln sein Œuvre wider, seine ganze Entwicklung“, so Christian Thielemann in seinem kürzlich erschienenen Buch *Richard Strauss. Ein Zeitgenosse*. Seine eminenten Fähigkeiten in Sachen Instrumentation konnte Strauss hier eindrucksvoll ausspielen, basierend auf dem schier unendlichen Farbreichtum und der klanglichen Differenzierungskunst des großen Orchesters. Etwas über 40 Stücke umfasst dieser Werkkorpus, lediglich 15 Kompositionen sind aber von vornherein als Orchesterlieder konzipiert worden, der deutlich größere Teil besteht aus nachträglich instrumentierten Klavierliedern, darunter auch einige der besonders prominenten.

Was im Blick auf die kompositorische Gestalt und klangliche Wirkung der Orchesterlieder besonders auffällt, ist ihre bemerkenswerte Vielfalt. Kein Lied gleicht dem anderen (obwohl natürlich so manche Parallele zwischen einzelnen Stücken erkennbar ist), jede Partitur besitzt ihren individuellen Charakter. Ausladend und opulent erscheinen einige Lieder, in denen das sprichwörtlich „große“ Orchester zum Einsatz gelangt, von kammermusikalischer Raffinesse sind hingegen weitere, mit markanten instrumentalen Solopartien ausgestattet wiederum andere. Immer aber strömt das Melos, kommt die Singstimme, ob nun tiefer oder höher gelagert, ob koloraturenreich oder in längeren Notenwerten ruhig sich entfaltend, zu ihrem Recht. Sicher

„Ein Musikwerk,
das mir keinen wahrhaft
poetischen Inhalt
mitzuteilen hat –
natürlich einen, der sich
eben nur in Tönen
wahrhaft darstellen,
in Worten allenfalls
andeuten, aber nur
andeuten lässt,
ist für mich
alles andere
als Musik.“

Richard Strauss

ist dies ein zentrales Kennzeichen von Strauss' Liedstil, der über ein hohes Maß an Individualität und Wiedererkennbarkeit verfügt. Das orchesterbegleitete Sololied, so wie es Strauss gepflegt hat, ist gegenüber dem Klavierlied im Konzertleben weniger präsent. Die lyrische Expression einer einzelnen Stimme mit der Ausdruckskraft des Orchesters, zumal eines größer und vielfältiger besetzten, zusammen zu bringen, ist ein keineswegs einfaches Vorhaben. Ein prinzipieller Gegensatz ist auszugleichen, künstlerisch überzeugend und klanglich angemessen. Ungeachtet aller nicht zu verkennenden ästhetischen Schwierigkeiten gibt eine ganze Reihe von Werken dieses Genres, auch vor und neben Strauss, in denen diese Herausforderung gemeistert wurde. Hector Berlioz' *Les nuits d'été* (Sommernächte) aus der Mitte des 19. Jahrhunderts sind wohl der erste bedeutende Beitrag zur Gattung des Orchesterliedes: Klangliche Farbigkeit, lyrische Fülle und unmittelbare Expressivität finden hier zu einer Synthese, die beispielgebend für die Zukunft werden sollte. Die Höhenlage dieses Werkes erreichte wohl erst Gustav Mahler wieder, in dessen Werk die orchesterbegleiteten Lieder die geheime Mitte des ganzen Schaffens bilden und die gewaltige Symphonik erst ermöglichen und tragen. Besonders die *Kindertotenlieder* und die *Wunderhorn-Lieder* Mahlers gelangen zu einer Synthese von lyrisch-tragischem Gestus der Singstimme und oft kammermusikalisch abgetöntem Klang des Orchesters, in der die Problematik des Genres souverän bewältigt erscheint. Nach Mahler – und oft durch ihn inspiriert – haben sich mehrere bedeutende Komponisten des 20. Jahrhunderts dem Orchesterlied zugewandt, etwa Alban Berg, Arnold Schönberg, Hans Pfitzner, Dmitri Schostakowitsch, Olivier Messiaen oder Hans Werner Henze.

Am breitenwirksamsten jedoch – nicht zuletzt auch bei den Sängerinnen und Sängern – sind wohl die Orchesterlieder von Strauss geworden, zumindest einigen von ihnen begegnet man oft und gerne in Konzerten. Sie verlangen sehr unterschiedliche Stimmtypen und -farben, weshalb sehr sensibel eine Auswahl getroffen werden muss, wenn es gilt, den individuellen Timbres und stimmlichen Fähigkeiten der Interpreten zu entsprechen. Am heutigen Abend erklingen Lieder, die einer eher „leichten“, beweglichen, hellglänzenden Sopranstimme zugeordnet sind und die trotzdem eine große gestalterische Spannweite eröffnen, sei es an den verschiedenen Erscheinungsformen

der Verbindung von Wort und Ton, sei es angesichts der je speziellen Stimmung und Atmosphäre, von denen ein Lied durchwebt ist, sei es schließlich im Blick auf Nuancen und Kontraste hinsichtlich von Tempo und Dynamik.

Ständchen op. 17/2 zählt gewiss zu den populärsten Liedern Strauss', Ende 1886 als Teil einer sechsteiligen Sammlung von Liedern auf Texten des aus Mecklenburg stammenden Dichters, Wissenschaftlers und Diplomaten Adolf Friedrich von Schack entstanden. Dem Hörer und der Hörerin begegnet eine Musik von silbrigem Glanz, leichtem Ton und hoher Poesie, die Verse, welche um das große Thema Liebe kreisen, um die ideale wie die sinnliche, mit subtiler Eleganz und gleichsam elfenhaftem Wesen unterstützend. Die besondere Resonanz, auf die das Lied bereits bei seiner von Strauss selbst am Klavier begleiteten Uraufführung 1889 stieß – auf Verlangen des Publikums musste es noch einmal wiederholt werden –, brachte beizeiten den Wunsch hervor, es auch in einer Orchesterfassung spielen zu können. Felix Mottl, prominenter Dirigent des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Karlsruhe, München und bei den Bayreuther Festspielen, arrangierte es für eine mittelgroße Besetzung (aber mit zwei Harfen) – durch die zarten, aber ausdifferenzierten Klangfarben vermittelt sich der Zauber des Liedes auf elementare Weise.

Aus den *Sechs Liedern für eine Singstimme mit Klavierbegleitung* op. 37 von 1897/98 stammen zwei heute zu erlebende Vertonungen. In *Meinem Kinde* auf einen Text des Lübecker (später Hamburger) Schriftstellers Gustav Falke schwingt die Vorfreude auf den eigenen Nachwuchs mit – sein Sohn Franz wird im April 1897 geboren, das Lied komponierte er zwei Monate zuvor. Eine musikalische Idylle hat der werdende Vater hier geschaffen, mit ausgefeilter Melodik und einer ganz und gar durchsichtigen Orchestrierung, mit lediglich je zwei Flöten und Fagotten, Harfe und Streichern. Das Lied *Mein Auge* verfügt ebenfalls über jenes frei schwingende, gleichsam magische Melos, das viele Liedkompositionen Strauss' auszeichnet. Ein wenig kräftiger im Ton gehalten – bedingt auch durch den Einsatz einer größeren Bläserbesetzung sowie eines spürbar aufgefächerten Tonsatzes in den Streichern –, entfaltet sich in ruhigem, getragenem Tempo eine lyrische Szene von großer Expressivität.

Mein Auge hatte Strauss 1933 instrumentiert – aus demselben Jahr stammt auch die Liedvertonung *Das Bächlein* op. 88/1, ein kur-

zes, hell timbriertes Stück von fließender Beweglichkeit. Längere Zeit wurde angenommen, dass es sich bei der Textvorlage um ein Goethe-Gedicht handelt (auch die erste Partiturausgabe von 1951 gibt noch diesen Autor an), mit einiger Wahrscheinlichkeit sind die Verse jedoch von Caroline Rudolphi verfasst, einer dichtenden Zeitgenossin Goethes, zudem eine bekannte Pädagogin. Strauss arbeitet hier mit tonmalerischen Elementen, um die Naturerscheinung des Bächleins möglichst prägnant zu kennzeichnen, mit Skalenwerk, Trillerfiguren und in sich verändernden Klangflächen, alles wiederum sehr zart und transparent instrumentiert. Zur Wahrheit gehört indes auch, dass Strauss dieses Lied Ende 1933, nachdem er zum Präsidenten der Reichsmusikkammer ernannt worden war, dem für die Kulturpolitik und alle kulturellen Belange des Dritten Reiches zuständigen Propagandaminister Joseph Goebbels zugeeignet hat – eine Annäherung an das Regime, von der Strauss zunächst zu profitieren schien, bevor er im Zuge der Affäre um die Uraufführung seiner Oper *Die schweigsame Frau*, deren Libretto der jüdische Autor Stefan Zweig geschrieben hatte, von diesem Präsidentenamt zurücktrat.

Mit der *Freundlichen Vision* op. 48/1 wird nochmals die Schönheit der Natur und der Liebe beschworen. Im Jahre 1900 für Singstimme und Klavier komponiert, 1918 dann für eine durchaus eigentümliche Besetzung von jeweils zwei Flöten, Fagotten, Trompeten, Posaunen sowie vier Hörnern und den obligatorischen Streichern orchestriert, ist es wiederum ein sanftes, lyrisches, traumverlorenes Lied, das Strauss geschrieben hat, in entspannter Ruhe sich entfaltend, ohne den Einbezug jeglicher Kontraste, dafür aber mit harmonischer Raffinesse und klanglichem Zauber.

In eine andere Ausdruckswelt entführt uns der Komponist indes mit seinem Lied *Amor* op. 68/5, allein für Holzbläser und Streicher – diese zudem ohne Kontrabässe – komponiert (die Klavierfassung ist von 1918, die Orchesterversion von 1940). Diesseitig und heiter im Gestus, angereichert mit virtuoson Koloraturen, wird die kapriziöse, ungestüme, bisweilen auch freche und verführerische Gestalt des Amor vor Augen und vor Ohren geführt. Strauss griff hier zu einem Gedicht des genuinen Romantikers Clemens Brentano, das auf spielerische Weise den Liebesgott, das „schlaue Kind“, das „böse und blind ist“, sprachlich imaginiert – und Strauss nimmt diese Impulse in seiner Vertonung auf intelligente Weise auf.

WIE ES EUCH GEFÄLLT.

NEUES PROGRAMM.
NEUE PERSPEKTIVEN.
NEUER MORGEN.

radio **3** rbb

RADIODREI.DE

1885 komponierte der 21-jährige Strauss eine Folge von acht Gedichten aus der Sammlung *Die letzten Blätter* von Hermann von Gilm zu Rosenegg, einem österreichischen Dichter und Juristen. Insbesondere das Eröffnungsstück aus diesem Zyklus, mit dem Strauss sich erstmals als Liedkomponist einer größeren Öffentlichkeit vorstellte, hat große Popularität gewonnen: *Zueignung* op. 10/1 dürfte zu den am meisten gesungenen Strauss-Liedern überhaupt gehören. Eine Musik voller Überschwang hat er hier geschaffen, von einprägsamer Melodik und mit einem wirkungssicheren Spitzenton kurz vor Schluss. Im Juni 1940, mehr als ein halbes Jahrhundert nach seiner Entstehung, hat Strauss das knapp gefasste, aber punktgenau gesetzte Lied dann instrumentiert, mit einer leichten Textänderung, einem finalen Fortissimo-Aufschwung und einem aufrichtigen „Habe Dank!“

Gesangstexte

Ständchen op. 17/2

Text: Adolf Friedrich von Schack (1815–1894)

Mach auf, mach auf, doch leise mein Kind,
Um keinen vom Schlummer zu wecken.
Kaum murmelt der Bach, kaum zittert im Wind
Ein Blatt an den Büschen und Hecken.
Drum leise, mein Mädchen, dass nichts sich regt,
Nur leise die Hand auf die Klinke gelegt.
Mit Tritten, wie Tritte der Elfen so sacht,
Um über die Blumen zu hüpfen,
Flieg leicht hinaus in die Mondscheinnacht,
Zu mir in den Garten zu schlüpfen.
Rings schlummern die Blüten am rieselnden Bach
Und duften im Schlaf, nur die Liebe ist wach.
Sitz nieder, hier dämmert's geheimnisvoll
Unter den Lindenbäumen,
Die Nachtigall uns zu Häupten soll
Von unseren Küssen träumen,
Und die Rose, wenn sie am Morgen erwacht,
Hoch glühn von den Wonnenschauern der Nacht.

Meinem Kinde op. 37/3

Text: Gustav Falke (1853–1916)

Du schläfst und sachte neig' ich mich
Über dein Bettchen und segne dich.
Jeder behutsame Atemzug
Ist ein schweifender Himmelsflug,
Ist ein Suchen weit umher,
Ob nicht doch ein Sternlein wär',
Wo aus eitel Glanz und Licht
Liebe sich ein Glückskraut bricht,
Das sie geflügelt herniederträgt
Und dir aufs weiße Deckchen legt.

Mein Auge op. 37/4

Text: Richard Dehmel (1863–1920)

Du bist mein Auge! – Du durchdringst mich ganz,
Mein ganzes Wesen hast du mir erhellt,
Mein ganzes Leben Du erfüllt mit Glanz,
Mich Strauchelnden auf sichern Pfad gestellt!
Mein Auge du! – Wie war ich doch so blind
An Herz und Sinn, eh' Du dich mir gesellt,
Und wie durchströmt mich jetzt so licht, so lind
Verklärt der Abglanz dieser ganzen Welt!

Das Bächlein op. 88/1

Autor unbekannt, wahrscheinlich Caroline Rudolphi (1753–1811)
(fälschlicherweise Johann Wolfgang von Goethe zugeschrieben)

Du Bächlein, silberhell und klar,
Du eilst vorüber immerdar,
Am Ufer steh' ich, sinn' und sinn',
Wo kommst du her? Wo gehst du hin?
Ich komm' aus dunkler Felsen Schoß,
Mein Lauf geht über Blum' und Moos;
Auf meinem Spiegel schwebt so mild
Des blauen Himmels freundlich Bild.
Drum hab' ich frohen Kindersinn;
Es treibt mich fort, weiß nicht wohin.
Der mich gerufen aus dem Stein,
Der, denk ich, wird mein Führer sein.

Freundliche Vision op. 48/1

Text: Otto Julius Bierbaum (1865–1910)

Nicht im Schlafe hab' ich das geträumt,
Hell am Tage sah ich's schön vor mir:
Eine Wiese voller Margeritten;
Tief ein weißes Haus in grünen Büschen;
Götterbilder leuchten aus dem Laube.
Und ich geh' mit Einer, die mich lieb hat,
Ruhigen Gemütes in die Kühle
Dieses weißen Hauses, in den Frieden,
Der voll Schönheit wartet, dass wir kommen.

Amor op. 68/5

Text: Clemens von Brentano (1778–1842)

An dem Feuer saß das Kind
Amor, Amor
Und war blind;
Mit dem kleinen Flügel fächelt
In die Flammen er und lächelt,
Fächelt, lächelt schlaues Kind.
Ach, der Flügel brennt dem Kind!
Amor, Amor
Läuft geschwind!
„O wie ihn die Glut durchpeinet!“
Flügelschlagend laut er weinet;
In der Hirtin Schoß entrinnt
Hilfeschreiend das schlaue Kind.
Und die Hirtin hilft dem Kind,
Amor, Amor
Bös und blind.
Hirtin, sieh, dein Herz entbrennet,
Hast den Schelmen nicht gekennet.
Sieh, die Flamme wächst geschwinde.
Hüt' dich vor dem schlauen Kind!

Zueignung op. 10/1

Text: Hermann von Gilm zu Rosenegg (1812–1864)

Ja, du weißt es, teure Seele,
Dass ich fern von dir mich quäle,
Liebe macht die Herzen krank,
Habe Dank.
Einst hielt ich, der Freiheit Zecher,
Hoch den Amethisten-Becher
Und du segnetest den Trank,
Habe Dank.
Und beschworst darin die Bösen,
Bis ich, was ich nie gewesen,
Heilig, heilig an's Herz dir sank,
Du wunderbare Helena,
Habe Dank.



Christian Thielemann

Dirigent

Christian Thielemann ist seit der Saison 2024/25 Generalmusikdirektor der Staatsoper Unter den Linden. Von 2012 bis 2024 war er Chefdirigent der Sächsischen Staatskapelle Dresden. Über Stationen an der Deutschen Oper Berlin, in Gelsenkirchen, Karlsruhe, Hannover und Düsseldorf kam er 1988 als Generalmusikdirektor nach Nürnberg. 1997 kehrte der gebürtige Berliner in seine Heimatstadt als Generalmusikdirektor der Deutschen Oper Berlin zurück, bevor er das gleiche Amt von 2004 bis 2011 bei den Münchner Philharmonikern innehatte. Neben seiner Dresdner Chefposition war er von 2013 bis 2022 Künstlerischer Leiter der Osterfestspiele Salzburg sowie musikalischer Berater und Musikdirektor der Bayreuther Festspiele. Eine enge Zusammenarbeit verbindet Christian Thielemann mit den Berliner und Wiener Philharmonikern, deren Neujahrskonzert er 2019 und 2024 dirigierte. Zahlreiche Einladungen führen ihn zudem zu den bedeutendsten Orchestern und Theatern dieser Welt.

Christian Thielemann ist Ehrenmitglied der Royal Academy of Music in London, Honorarprofessor der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden sowie Ehrendoktor der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar und der Katholischen Universität Leuven in Belgien. 2003 wurde ihm das Bundesverdienstkreuz verliehen. Im Mai 2015 erhielt er den Richard-Wagner-Preis der Richard-Wagner-Stiftung Leipzig, sowie im Oktober 2016 den Preis der Stiftung zur Förderung der Semperoper. 2022 wurde er mit dem Ehrenzeichen des Landes Salzburg und mit der Wappenmedaille in Gold der Stadt Salzburg ausgezeichnet. 2023 erhielt er die Ehrenmitgliedschaft und den Ehrenring der Wiener Staatsoper. 2024 wurde er von den Wiener Philharmonikern zum Ehrenmitglied und von der Staatskapelle Dresden zum Ehrendirigenten ernannt. Der Freistaat Sachsen zeichnete ihn zudem mit der Sächsischen Verfassungsmedaille aus. Christian Thielemann ist Schirmherr der Richard-Wagner-Stätten Graupa. Für seine umfangreiche Diskographie erhielt er zahlreiche Auszeichnungen.



Erin Morley

Sopran

Die amerikanische Koloratursopranistin Erin Morley lernte früh das Violin- und Klavierspiel und musizierte zusammen mit ihrer Mutter, der Geigerin Elizabeth Palmer. Nach ihrem Studium an der Eastman School of Music erwarb sie ihren Master of Music in Gesang an der Juilliard School und ihr Artist Diploma am Juilliard Opera Center, wo sie den Florence & Paul DeRosa Prize erhielt. Im Anschluss nahm sie am Lindemann Young Artist Development Program der Metropolitan Opera in New York teil.

Einladungen führen sie regelmäßig an bedeutende Opernhäuser, darunter die Wiener Staatsoper, die Bayerische Staatsoper in München, die Opéra national de Paris, die Santa Fé Opera, die Los Angeles Opera, das Teatro alla Scala di Milano, das Gran Teatre del Liceu in Barcelona, zum Glyndebourne Festival sowie an die Metropolitan Opera New York, an der sie mittlerweile mehr als 100 Vorstellungen gesungen hat. Zu ihrem Repertoire gehören u. a. Königin der Nacht, Pamina und Papagena (*Die Zauberflöte*), Woglinde (*Das Rheingold*, *Götterdämmerung*), Gilda (*Rigoletto*), Mascha (*Pique Dame*), Frasquita (*Carmen*), Sophie (*Der Rosenkavalier*), Angelica (*Orlando*) sowie die Titelpartien in Donizettis *Lucia di Lammermoor* und Strawinskys *Le rossignol*. Des Weiteren ist sie als Konzertsängerin bekannt und sang bereits mit dem Boston Symphony Orchestra, dem Chicago Symphony Orchestra, dem Cleveland Orchestra, dem New York Philharmonic Orchestra sowie dem Philadelphia Orchestra. 2024 erschien Erin Morleys erste CD *Rose in Bloom*, bei der sie von Gerald Martin Moore am Klavier begleitet wird.



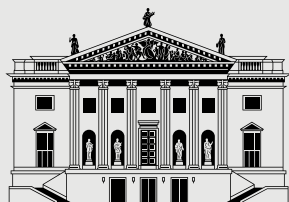
Symphoniekonzert I Staatskapelle Berlin

Dirigentin **Elim Chan**
Violine **Patricia Kopatchinskaja**

Béla Bartók: Violinkonzert Nr. 1

Antonín Dvořák: Symphonie Nr. 8 G-Dur op. 88

7. September 2025 19.00 Staatsoper Unter den Linden
8. September 2025 20.00 Philharmonie (Musikfest Berlin)



**Staatskapelle
Berlin
1570**

Staatskapelle Berlin

Mit einer Tradition von mehr als 450 Jahren zählt die Staatskapelle Berlin zu den ältesten Orchestern der Welt. Als Hofkapelle von Kurfürst Joachim II. von Brandenburg 1570 ins Leben gerufen, fand das Ensemble mit dem durch Friedrich II. von Preußen initiierten Bau der Königlichen Hofoper Unter den Linden 1742 seine künstlerische Heimat; seither ist es dem Opernhaus im Herzen Berlins fest verbunden. Bedeutende Musikerpersönlichkeiten leiteten den Opernbetrieb sowie die seit 1842 regulär stattfindenden Konzertreihen des Orchesters: Dirigenten wie Gaspare Spontini, Felix Mendelssohn Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, Felix von Weingartner, Richard Strauss, Erich Kleiber, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Franz Konwitschny und Otmar Suitner prägten im Laufe der Geschichte die Spiel- und Klangkultur der Staatskapelle Berlin.

Von Ende 1991 bis Anfang 2023 stand Daniel Barenboim als Generalmusikdirektor an der Spitze der Staatskapelle Berlin. Zahlreiche Gastspiele in Europa, Israel, Japan, China und Australien sowie in Nord- und Südamerika haben während dieser Zeit die herausragende Stellung der Staatskapelle Berlin beständig unter Beweis gestellt. Die Darbietung sämtlicher Symphonien und Klavierkonzerte von Beethoven in Wien, Paris, London, New York und Tokio sowie die Aufführung aller großen Bühnenwerken Richard Wagners anlässlich der Staatsopern-Festtage 2002 und die dreimalige Aufführung von Wagners *Der Ring des Nibelungen* in Japan gehörten hierbei zu den herausragenden Ereignissen. Zu den Festtagen 2007 folgte unter der Leitung von Daniel Barenboim und Pierre Boulez ein zehnteiliger Mahler-Zyklus in der Berliner Philharmonie, der auch im Musikverein Wien sowie in der New Yorker Carnegie Hall zur Aufführung gelangte. Zu den Höhepunkten der vergangenen Jahre zählten desgleichen ein neunteiliger Bruckner-Zyklus 2012 im Wiener Musikverein sowie 2016/17 in der Suntory Hall Tokio, in der Carnegie Hall New York sowie in der Philharmonie de Paris, sowie konzertante Aufführungen von Wagners *Ring* bei den Londoner Proms 2013. Ebenso haben Daniel Barenboim und die Staatskapelle Berlin die Brahms- und Schumann-Symphonien weltweit auf Tourneen präsentiert.

Zahlreiche CD- und DVD-Veröffentlichungen, gleichermaßen Oper wie Symphonik, dokumentieren die hohe künstlerische Qualität der Staatskapelle Berlin. Darunter befinden sich Gesamteinspielungen der Symphonien von Beethoven, Bruckner, Brahms und Schumann, darüber hinaus Aufnahmen der Klavierkonzerte von Beethoven, Chopin, Liszt und Brahms sowie symphonischer Werke, Instrumentalkonzerte und Orchesterlieder von Strauss, Sibelius, Tschaikowsky, Dvořák, Elgar und Debussy. Studioproduktionen von Wagners *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin*, Beethovens *Fidelio* und Strauss' *Elektra*, jeweils unter der musikalischen Leitung von Daniel Barenboim, wurden in jüngerer Zeit ebenso realisiert wie Aufzeichnungen szenischer Produktionen von Wagners *Tannhäuser*, *Parsifal* und *Tristan und Isolde*, Verdis *Il trovatore* und *Falstaff*, Bergs *Lulu*, Rimsky-Korsakows *Die Zarenbraut*, Schumanns *Szenen aus Goethes Faust*, Prokofjews *Der Spieler* und Tschaikowskys *Der Nussknacker* (alle unter Daniel Barenboim), Mozarts *Le nozze di Figaro* (unter Gustavo Dudamel), Strauss' *Der Rosenkavalier* (unter Zubin Mehta), Janáčeks *Jenůfa* (unter Simon Rattle) sowie Wagners *Der Ring des Nibelungen* (unter Christian Thielemann). Anlässlich des 450-jährigen Bestehens der Staatskapelle Berlin erschien 2020 eine CD-Edition mit historischen und aktuellen Aufnahmen, zudem wurde dieses außergewöhnliche Jubiläum durch eine Buchpublikation und eine Ausstellung begleitet.

In der Spielzeit 2022/23 gastierte die Staatskapelle Berlin mit Symphoniekonzerten in Japan und Südkorea sowie in Dänemark, Wien und Paris; die Tournee nach Asien stand unter der musikalischen Leitung von Christian Thielemann, der im Juni 2022 beim Orchester mit einem Symphoniekonzert debütierte und im Herbst des Jahres eine Neuproduktion von Wagners *Ring*-Tetralogie in der Staatsoper dirigierte. Ende 2023 war die Staatskapelle Berlin in vier bedeutenden Musikzentren in Kanada und den USA mit den Brahms-Symphonien zu erleben.

Im September 2023 wurde Christian Thielemann zum neuen Generalmusikdirektor der Staatskapelle Berlin berufen; mit Beginn der Saison 2024/25 hat er sein Amt angetreten. In seiner ersten Spielzeit dirigiert er drei Abonnementkonzerte sowie mehrere Sonderkonzerte des Orchesters, u. a. auch auf Gastspiel in Wien. Zudem war die Staatskapelle Berlin im Herbst 2024 in Luzern, Köln und Brno zu Gast.

Staatskapelle Berlin

1. Violine: Wolfram Brandl, Kyumin Park, Tobias Sturm, Susanne Schergaut, Ulrike Eschenburg, Michael Engel, Titus Gottwald, Andre Witzmann, Eva Römisch, Andreas Jentzsch, Rüdiger Thal, Darya Varlamava, Ildana Belgibayeva, Rachel Buquet, Naeun Yoo*, Tinatin Koberidze*

2. Violine: Knut Zimmermann, Lifan Zhu, Mathis Fischer, Sascha Riedel, Barbara Glücksmann, Beate Schubert, Franziska Dykta, Sarah Michler, Milan Ritsch, Ulrike Bassenge, Yunna Weber, Laura Perez, Nora Hapca, *Albina Khaibullina

Bratsche: Evgenia Vynogradska**, Felix Schwartz, Holger Espig, Joost Keizer, Katrin Schneider, Sophia Reuter, Boris Bardenhagen, Wolfgang Hinzpeter, Helene Wilke, Stanislava Stoykova, Maria Körner, Guilherme Marques Caldas*

Violoncello: Andreas Greger, Sennu Laine, Nikolaus Popa, Alexander Kovalev, Isa von Wedemeyer, Ute Fiebig, Tonio Henkel, Dorothee Gurski, Joan Bachs, Mahiro Kurokawa*

Kontrabass: Okhee Lee**, Otto Tolonen, Axel Scherka, Robert Seltrecht, Alf Moser, Harald Winkler, Martin Ulrich, Sarah Nielsen

Harfe: Alexandra Clemenz, Stephen Fitzpatrick

Flöte: Claudia Stein, Christiane Weise, Eva Schinnerl

Oboe: Cristina Gómez, Tatjana Winkler, Florian Hanspach-Torkildsen

Klarinette: Matthias Glander, Ulf Wäntig, Sylvia Schmückle-Wagner

Fagott: Holger Straube, Sabine Müller, Diana Rohnfelder

Horn: Hanno Westphal, Markus Bruggaier, Axel Grüner, Frank Demmler

Trompete: Mathias Müller, Peter Schubert, Felix Wilde, Noémi Makkos

Posaune: Filipe Alves, Pedro Olite Hernando, Jürgen Oswald

Tuba: Thomas Keller

Pauken: Torsten Schönfeld

Schlagzeug: Martin José Diaz Rodríguez*, Dominic Oelze, Martin Barth, Florian Borges

* Mitglied der Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin ** Gast

Impressum

Herausgeberin: Staatsoper Unter den Linden

Intendantin: Elisabeth Sobotka

Generalmusikdirektor: Christian Thielemann

Geschäftsführender Direktor: Ronny Unganz

Redaktion: Detlef Giese / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden

Der Einführungstext von Detlef Giese ist ein Originalbeitrag
für dieses Programmheft.

Anzeigenredaktion: Marlene Roth

Fotos: Stephan Rabold (Christian Thielemann, Staatskapelle Berlin),

Monarca Studios (Erin Morley)

Layout nach Herburg Weiland, München

Herstellung: Katalogdruck Berlin

Druck: Druckhaus Sportflieger, Berlin

Freunde & Förderer

Staatsoper Unter den Linden



HILTI
FOUNDATION

Staatsoper Unter den Linden

