

ORCHESTER ZU GAST

Berliner Philharmoniker

Marlis Petersen · Elisabeth Kulman

Benjamin Bruns · Kwangchul Youn

Rundfunkchor Berlin

Patricia Kopatchinskaja

Kirill Petrenko



SALZBURGER FESTSPIELE 2019

ORCHESTER ZU GAST

Berliner Philharmoniker

Marlis Petersen · Elisabeth Kulman
Benjamin Bruns · Kwangchul Youn
Rundfunkchor Berlin

Patricia Kopatchinskaja

Kirill Petrenko

ROY LICHTENSTEIN
THE LOADED BRUSH

SALZBURG, MIRABELLPLATZ 2
AUGUST 2019
MO-SA, 10-18

GALERIE THADDAEUS ROPAC
LONDON PARIS SALZBURG

ROY LICHTENSTEIN, ARTEMIS AND ACTEON (DETAIL), 1987
© ESTATE OF ROY LICHTENSTEIN / BILDRECHT WIEN, 2019

Berliner Philharmoniker 1
Sonntag, 25. August, 20:30 Uhr · Großes Festspielhaus

Seite 6

Berliner Philharmoniker 2
Montag, 26. August, 21:00 Uhr · Großes Festspielhaus

Seite 24



OSTERFESTSPIELE SALZBURG 2020

CHRISTIAN THIELEMANN
SÄCHSISCHE STAATSKAPELLE DRESDEN

4.–13. April

Orchester- und Chorkonzerte

SO • 5. | SO • 12. April • 19:00 • Großes Festspielhaus

GUSTAV MAHLER

Symphonie Nr. 10 Fis-Dur (Fassung von Deryck Cooke)

Daniel Harding Dirigent

MO • 6. | SA • 11. April • 19:00 • Großes Festspielhaus

SOFIA GUBAIDULINA

Der Zorn Gottes für Orchester
Auftragswerk, Uraufführung

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Violinkonzert D-Dur op. 61
Symphonie Nr. 5 c-Moll op. 67

Janine Jansen Violine

Christian Thielemann Dirigent

DI • 7. | FR • 10. April • 18:00 • Großes Festspielhaus

ARNOLD SCHÖNBERG

Gurre-Lieder für Soli, Chor und Orchester

Camilla Nylund Tove • Christa Mayer Waldtaube
Stephen Gould Waldemar • Wolfgang Ablinger-
Sperrhacker Klaus-Narr • Kwangchul Youn Bauer
Franz Grundheber Sprecher

Chor des Bayerischen Rundfunks

Einstudierung: Howard Arman

Prager Philharmonischer Chor

Einstudierung: Lukáš Vasilek

Christian Thielemann Dirigent

Karten:

T. +43/662/80 45-361 • karten@ofs-sbg.at

Konzert für Salzburg

DO • 9. April • 19:00 • Großes Festspielhaus

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Klavierkonzert Nr. 1 C-Dur op. 15
Klavierkonzert Nr. 6 D-Dur (Fragment, 1. Satz)
Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur op. 73

Rudolf Buchbinder Klavier und musikalische Leitung

Kammerkonzerte

DI • 7. April • 11:00 • Stiftung Mozarteum, Großer Saal

JOSEPH HAYDN

Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze
Hob. XX/1:B

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Streichquartett Nr. 9 C-Dur op. 59/3 „Rasumovsky“

Arabella-Quartett

SO • 12. April • 15:00 • Stiftung Mozarteum, Großer Saal

HANS WERNER HENZE

Konzertmusik [1943] • Uraufführung

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Streichquartett C-Dur KV 465 „Dissonanzen-Quartett“

ARIBERT REIMANN

Adagio – zum Gedenken an Robert Schumann
Metamorphosen über ein Menuett von Franz Schubert

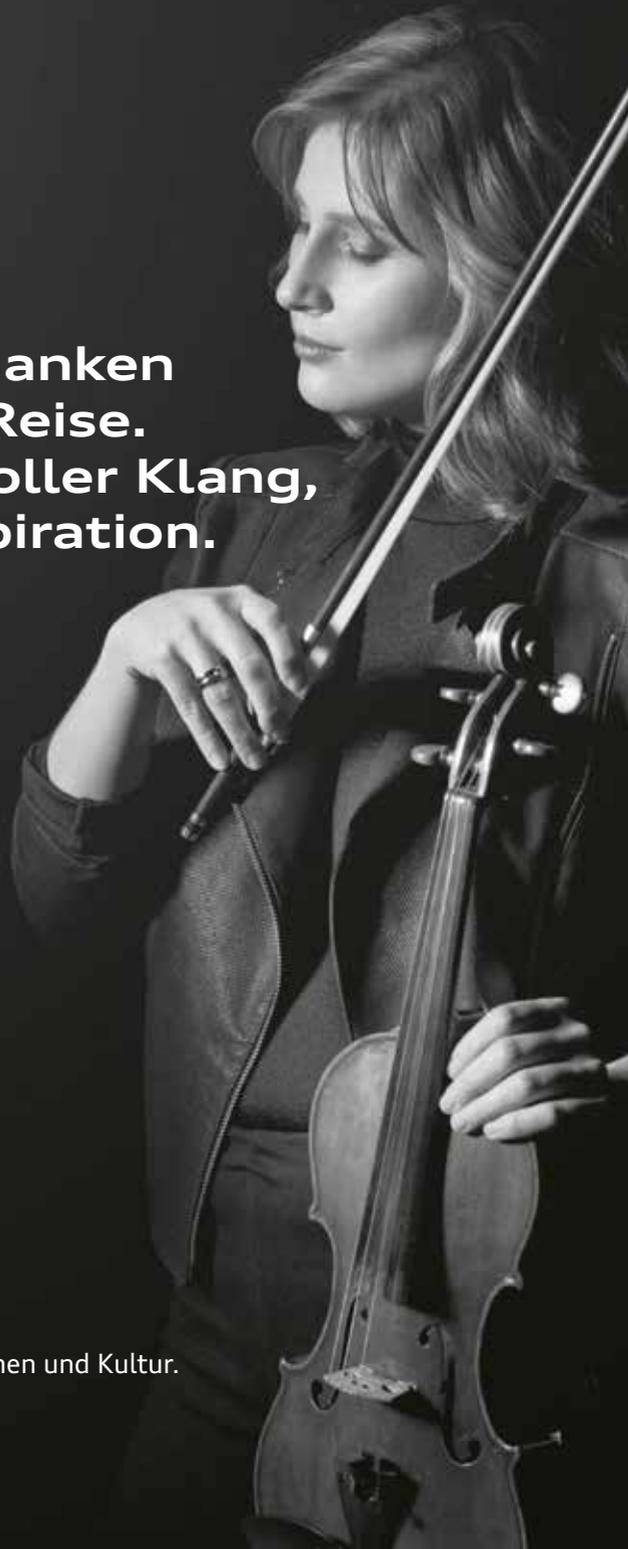
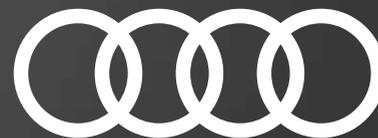
HANS WERNER HENZE

Kammerkonzert 05 • Fassung der 1. Sinfonie für 15 Spieler

Matthias Wollong Violine

Musiker der Sächsischen Staatskapelle Dresden

osterfestspiele-salzburg.at



Mit einem Gedanken
beginnt Lisas Reise.
In eine Welt voller Klang,
Farbe und Inspiration.

Lisa Batiashvili, Geigerin
und künstlerische Leiterin der
Audi Sommerkonzerte

Audi schafft Freiraum. Für Menschen und Kultur.
www.audi-art-experience.de

Audi ArtExperience

SALZBURGER FESTSPIELE PFINGSTEN
29. MAI – 1. JUNI 2020



La couleur du temps Die Farbe der Zeit

Pauline Viardot-Garcia (1821–1910)

*Das Erscheinen von Mlle Garcia
wird als ein Meilenstein
in die Geschichte der Kunst,
von Frauen ausgeübt, eingehen.*

George Sand, 1840

Künstlerische Leitung
Cecilia Bartoli



OPERA
**Donizetti
DON PASQUALE**

BALLETTOPERA
**Gluck/Berlioz
ORPHÉE**

ARIENKONZERT
ÉCOLE CLASSIQUE

GEISTLICHES KONZERT
FAURÉ-REQUIEM

LIEDERMATINEE
JEUX D'ESPRIT

FESTKONZERT
UNE AFFAIRE DE FAMILLE

www.salzburgfestival.at



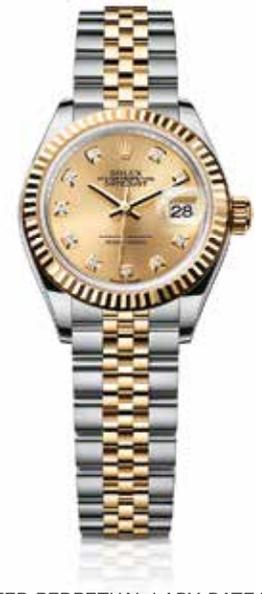
SALZBURG FESTIVAL

The world of Rolex is filled with stories of perpetual excellence. For nearly a century, the Salzburg Festival has been the world's premier classical event. During six magical summer weeks, the birthplace of Mozart serves as the stage for world-class performances featuring the best and brightest stars in music and theatre, always advancing the enduring legacy of the arts. This is a story of perpetual excellence, the story of Rolex.

#Perpetual



SALZBURG FESTIVAL
20 JULY TO 31 AUGUST 2019



OYSTER PERPETUAL LADY-DATEJUST



BERLINER PHILHARMONIKER 1

Sonntag, 25. August, 20:30 Uhr

Alban Berg (1885–1935)

Lulu-SuiteSymphonische Stücke aus der Oper *Lulu*
für Koloratursopran und Orchester

Uraufgeführt am 30. November 1934 in Berlin

Rondo: Andante (Introduzione) – Hymne: Sostenuto

Ostinato: Allegro

Lied der Lulu: Comodo

Variationen: Moderato – I. Var.: Grandioso – II. Var.: Grazioso –

III. Var.: Funèbre – IV. Var.: Affettuoso – Thema: Subito a tempo moderato

Adagio: Sostenuto – Grave – Lento – Grave

P A U S E

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Symphonie Nr. 9 d-Moll op. 125mit Schlusschor über Schillers Ode *An die Freude*
für vier Solo-Stimmen, Chor und großes Orchester

Uraufgeführt am 7. Mai 1824 in Wien

Allegro ma non troppo e un poco maestoso

Molto vivace – Presto – Molto vivace – Presto

Adagio molto e cantabile – Andante moderato

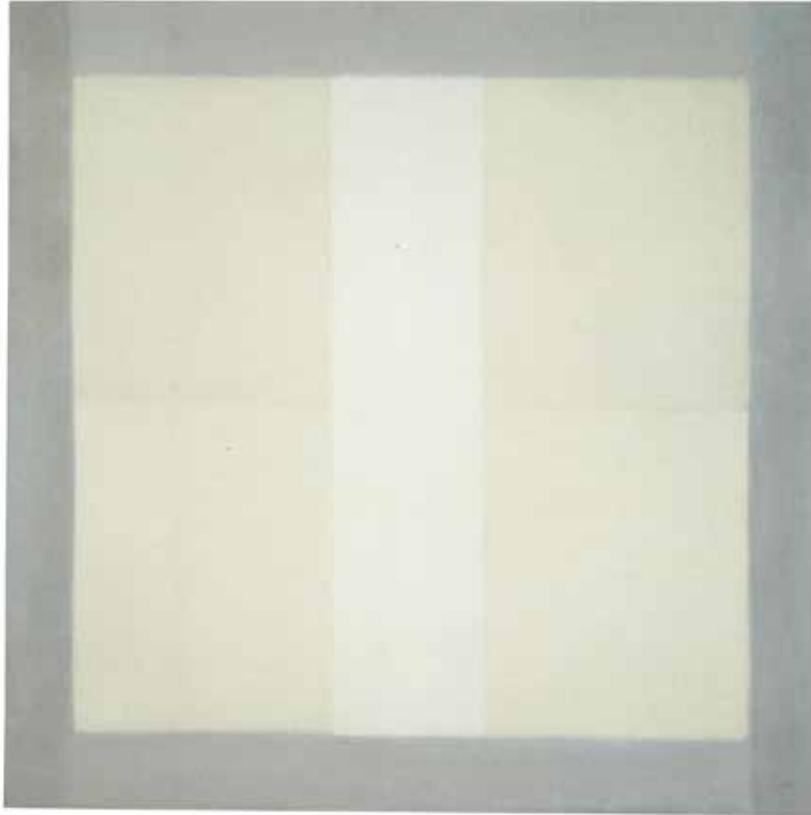
Finale: Presto – Allegro assai – Allegro assai vivace (*alla Marcia*) –

Andante maestoso – Adagio ma non troppo ma divoto –

Allegro energico e sempre ben marcato – Allegro ma non tanto –

Presto – Maestoso – Prestissimo

Marlis Petersen Sopran**Elisabeth Kulman** Alt**Benjamin Bruns** Tenor**Kwangchul Youn** Bass**Rundfunkchor Berlin****Gijs Leenaars** Einstudierung**Berliner Philharmoniker****Kirill Petrenko** Dirigent



Agnes Martin, *Wheat*, 1957, Öl auf Leinwand

Mit seiner Neunten Symphonie hat Ludwig van Beethoven 1824 durch die Verwendung von Singstimmen im Finale zu den Worten von Friedrich Schillers Ode *An die Freude* nicht nur seinen alten Plan verwirklicht, diese Utopie auf mitreißende Weise Musik werden zu lassen, sondern auch die Grenzen der instrumentalen Gattung gesprengt: zunächst allein durch die Dauer, dann auch durch die vokalen Kräfte. Kulminiert dieses Werk in einem Hohelied des Humanismus und einer freudenvollen, friedlich geeinten Menschheit, so geben Alban Bergs Symphonische Stücke aus der Oper *Lulu* 1934 eine Art von negativem Spiegelbild und expressivem Kontrapunkt dazu ab. Der weltumspannenden Utopie steht hier ein tragisches weibliches Einzelschicksal der Gegenwart gegenüber: In einer männlich dominierten, von Scheinmoral geprägten Gesellschaft endet Lulu als Mordopfer. Berg setzt ihr ein schillerndes, mitfühlendes Denkmal – mit einer sensualistischen Musik, die zu ihrer Entstehungszeit bereits von den Nazis als „entartet“ gebrandmarkt war.

Walter Weidringer

Menschheitsjubiläum und Menschenschicksal

Symphonien mit Gesang von Berg und Beethoven

Nach Beethovens Neunter Symphonie mit ihrem Schlusschor über Schillers Ode *An die Freude* sei „kein Fortschritt möglich, denn auf sie unmittelbar kann nur das vollendete Kunstwerk der Zukunft: das allgemeine Drama, folgen“, stellte Richard Wagner in seiner 1850 veröffentlichten Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* fest – und meinte damit selbstverständlich sein eigenes Konzept der Oper als Gesamtkunstwerk aus Musik, Dichtung, Schauspiel usw. „Wo Wagner gesprochen hat, hält man den Mund“, erklärte noch vier Jahrzehnte danach einmal der knapp 30-jährige Gustav Mahler. Freilich dürfte er das mehr auf den Komponisten als auf den Theoretiker Wagner bezogen haben, denn Mahler selbst sah sich nämlich bald dazu gezwungen, sein apodiktisches Urteil anlässlich seiner eigenen Zweiten Symphonie aufzuweichen: „Wenn ich ein großes musikalisches Gebilde konzipiere, so komme ich immer an den Punkt, wo ich mir das ‚Wort‘ als Träger meiner musikalischen Idee heranziehen muß“, schrieb er 1897 im Rückblick an den Kritiker Arthur Seidl. „Ich trug mich damals lange Zeit schon mit dem Gedanken, zum letzten Satz den Chor herbeizuziehen und nur die Sorge, man möchte dies als äußerliche Nachahmung Beethovens empfinden, ließ mich immer und immer wieder zögern!“

Zwei Symphonien mit Gesang

Die Gründe für die Verweise auf Beethovens Neunte liegen auf der Hand – aber warum ist in diesem Text so prominent von Gustav Mahler die Rede, wo doch Kirill Petrenko und die Berliner

Philharmoniker vor die Symphonie Musik von Alban Berg stellen? Weil indirekt auch Wagner, vor allem aber Mahler die stummen Bindeglieder zwischen den beiden Werken des heutigen Programms darstellen. Berief sich Wagner für sein Musikdrama auf Beethovens Symphonie, die mit ihrer weltumspannenden Freudenbotschaft die Gattungsgrenzen emphatisch sprengt, so ging Alban Berg in seinen kurz *Lulu-Suite* genannten Symphonischen Stücken aus der Oper *Lulu* den umgekehrten Weg: Er löste im Sommer 1934 aus dem unvollendeten Musiktheaterwerk einzelne Abschnitte heraus und stellte sie zu einer Art Symphonie mit Singstimme zusammen – und zwar in einem Formschema, das jenem einer Mahler'schen Symphonie ähnelt, wenn auch komprimiert auf die relativ kurze Spieldauer von etwa 35 Minuten. Gerade diese Suite aus Opernauszügen sollte das einzige Werk im Schaffen Bergs bleiben, das der Komponist mit dem Wort „symphonisch“ bezeichnet hat: ein besonderer Hinweis auf Größe und Tiefe der Musik.

Dunkles Spiegelbild

Bergs Ziel war es, mit seiner Oper nach Frank Wedekind der selbstbestimmten, freien erotischen Entfaltung Lulus ein Denkmal zu setzen, wobei die von allen Umschwärmte allerdings in einer männlich dominierten, auf Besitz abgestellten Welt der bürgerlichen Scheinmoral zugrunde gehen muss. Mit seiner auf Schönbergs Zwölftonmethode basierenden und zugleich raffiniert-sensualistischen Vertonung, für die er eine minuziöse Bogenform entwarf, kanalisierte er wohl auch die eigenen erotomanischen Tendenzen. Der erste Satz bringt die Musik der beiden Szenen zwischen Lulu und dem Komponisten Alwa (Bergs Alter Ego in der Oper) ohne die rezitativischen Einschübe und mit Alwas „Hymne“ als Höhepunkt. Der zweite Satz ist ein Palindrom, das heißt, die Musik erreicht einen Achsenakkord mit Fermate in der Mitte, worauf die bisherigen Töne in der Gegenrichtung ablaufen. In der Oper ist es der Soundtrack zu jenem Stummfilm, der Lulus Haft und Befreiung schildert. Der dritte Satz besteht im „Lied der Lulu“ aus der großen, tödlich endenden Konfrontation mit Dr. Schön in der ersten Szene des zweiten Aktes. Die beiden letzten Sätze entstammen dem ansonsten nur im Particell vorliegenden dritten Akt, die Berg extra für die Suite instrumentiert hat: Die Variationen sind das Zwischenspiel, das die Pariser Spielhölle mit der realen Hölle der Londoner Dachkammer verbindet, wo sich Lulu als Dirne verdingen muss. Das Adagio schließlich kulminiert im markerschütternden zwölftönigen Todesakkord

der Lulu, worauf die Singstimme die Abschiedsworte der Gräfin Geschwitz intoniert: Sie war die Einzige, die Lulu selbstlos geliebt hat.

In einigen Punkten lässt sich die *Lulu-Suite* als Negativ, als ein verkehrtes Spiegelbild von Beethovens *Neunter* begreifen: Bei Berg ist der Kopfsatz der umfangreichste – und das Finale wird nicht von transzendentelem Jubel bestimmt, sondern von Tod und Zerfall. Die Singstimme hingegen, ein Koloratur-sopran wie für die Titelrolle der Oper, beschränkt sich auf den Mittelsatz und den Schluss. „Nirgends“, so hat Theodor W. Adorno festgestellt, „ist die Beziehung zum späten Mahler deutlicher als hier. Fünf Sätze: die außen stehenden, durchaus symphonischer Art wie etwa in Mahlers *Neunter*, schließen drei kurze Mittelsätze von bestimmten ‚Charakteren‘ – vielleicht ähnlich der Siebten – zusammen.“ Als Erich Kleiber am 30. November 1934 in Berlin die umstrittene Uraufführung der *Lulu-Suite* dirigierte, war Bergs Musik offiziell bereits als „entartet“ verboten. „Heil Mozart!“, rief ein erboster Zuhörer, worauf Kleiber konterte: „Sie irren sich, das Stück ist von Alban Berg!“ Wenige Tage später trat der Dirigent von seinen Funktionen an der Staatsoper Unter den Linden zurück und ging mit seiner Familie ins Exil. Alban Berg starb zu Weihnachten 1935 mit 50 Jahren an einer Blutvergiftung.

Beethovens Neunte: Überwindung der Gattungsgrenzen

„Anders als meine übrigen“ sollte sie werden, Ludwig van Beethovens große Symphonie, die 1824 in Wien uraufgeführt wurde und die seine letzte bleiben sollte. Der selbstgestellte Anspruch wird trotz der Wiederaufnahme des „Per aspera ad astra“-Schemas der Fünften, also der musikalischen Entwicklung aus Nacht zum Licht, in allen wesentlichen Komponenten deutlich: in der eminenten Dauer, der großen Besetzung (neben Solisten und Chor ein aufgestocktes Orchester mit Piccoloflöte, Kontrafagott, drei Posaunen und die nach ihrer Herkunft „türkisch“ genannten Instrumente Triangel, Becken und große Trommel) und in der Satzfolge mit dem Scherzo an zweiter Stelle. Hinzu kommt eine interne Dramaturgie, nach der im Finale die musikalische Ausdruckswelt der vorangegangenen Sätze dezidiert verworfen und der Weg in völlig neue Gefilde frei wird – eben das im Text genannte „Elysium“. Somit trägt diese Symphonie, die sich gleichsam ihrer selbst bewusst wird und kühn zur Kantate weitet, eine Legitimation für ihre eigene Gestalt in sich.

Erst spät im Schaffensprozess, als er bereits mit dem Gedanken spielte, die Gattungsgrenzen zu ignorieren und im Finale Singstimmen hinzutreten zu lassen,

brachte Beethoven das neue Werk in Zusammenhang mit einem alten Plan, der bis ins Jahr 1793 zurückgeht: nämlich der Vertonung von Friedrich Schillers Ode *An die Freude*. 30 Jahre lang hatte er dafür keine befriedigende Form gefunden – nun war es endlich so weit.

„Denn sehen Sie, seit einiger Zeit bring’ ich mich nicht mehr leicht zum Schreiben. Ich sitze und sinne und sinne; ich hab’s lange: aber es will nicht auf’s Papier. Es grauet mir vor’m Anfang so großer Werke. Bin ich drin: da geht’s wohl.“ So soll Beethoven 1822 dem Leipziger Musikkritiker und Komponisten Friedrich Rochlitz gestanden haben. In der Neunten scheint er dieses Grauen mitkomponiert zu haben: Sie beginnt nicht etwa mit dem Anfang, sondern mit der Entstehung eines Anfangs. Das geheimnisvolle Raunen der leeren Dominant-Quint a–e durchzucken Auftaktmotive der Streicher, die sich erst nach bedrohlichem Crescendo zum Hauptthema verdichten. Nach 16 Takten stürzt es mit erhabener Fortissimo-Gewalt im ganzen Orchester über zwei Oktaven in d-Moll nieder. Überraschend wiederholt sich diese Themengeburt dann auf der Tonika, mündet aber in einen zweiten Auftritt des Hauptthemas, nun im terzverwandten B-Dur. In dieser Tonart steht sodann nicht nur das zweite Thema des Kopfsatzes, das in den Bläsern erklingt, sondern sie kehrt auch für so unterschiedliche Passagen des Werks wieder wie die friedvollen Hauptteile des Adagios und den energiegeladenen „türkischen Marsch“ im Finale (Tenorsolo mit Männerchor „Froh, wie seine Sonnen fliegen“). Doch nicht nur durch diese und weitere Tonartbeziehungen sind die Sätze des Werks verknüpft: Sogar das Freudenthema des Finales deutet sich mehrfach als Verheißung an – im ersten Satz im Umkreis des zweiten Themas in bukolischem Charakter, im Trio des Scherzos rastlos und hektisch, im Adagio sanft. So wüst und dramatisch schaukeln sich die widerstreitenden Kräfte des Kopfsatzes auf, dass nach einer Durchführung voller zerklüfteter Fugatopassagen und wehmutsvoll klagender Episoden am Beginn der Reprise das Hauptthema mit donnernder, brausender Gewalt geradezu explodiert. Die Coda schließlich gerät zum düsteren Trauermarsch, an deren Ende sich das Hauptthema ein letztes Mal aufbäumt.

Unrast und Ruhepol

Einem Vorbild bei Haydn entsprechend, aber zum ersten und letzten Mal in einer seiner Symphonien, lässt Beethoven auf einen Kopfsatz wegen dessen relativ gemessenen Tempos aus Kontrastgründen gleich das Scherzo folgen – und was für eines! Die elektrisierenden Eröffnungstakte greifen das Prinzip des fallenden

Dreiklangs auf, wie es schon das Hauptthema des ersten Satzes geprägt hatte, doch nun werden die Dreiklangstöne von einem punktierten Oktavmotiv markiert, von Pausen durchtrennt – und die in Oktaven gestimmten Pauken haben ihren ersten, schockartigen Solo-Auftritt. Ins Riesenhafte gesteigert, folgen die Rahmenteile mit ihren gleich darauf loseilenden fugierten Abschnitten einer elaborierten Sonatensatzform. Das davon eingeschlossene Trio wiederholt, wenn auch reizvoll abgewandelt, auf geradezu manische Weise ein einziges, noch dazu in sich kreisendes Thema, das den späteren Freudenhymnus bereits erahnen lässt. Zusammen ergibt das die enorme Länge von 954 Takten – die verlangten Wiederholungen nicht mitgezählt. Doch Beethoven weiß die Aufmerksamkeit der Hörer zu fesseln: durch die kleingliedrige Rasanz der fugierten Teile, durch huschende oder auch tosende Motive, durch metrische Differenzierungen (im Mittelteil formen plötzlich jeweils drei Takte zusammengenommen einen übergeordneten, tänzerischen Neunvierteltakt) und auch durch Paukensoli, die sich polternd in den Vordergrund drängen. Dabei wird immer wieder auch die gestaltgebende, ja motivische Kraft der gleich zu Beginn mitexponierten Generalpausen erprobt. Einen ausgedehnten Ruhepol bildet sodann der langsame Satz, der zwei Themen in stetem Wechsel variiert: eine weihevollen Adagio-Melodie in B-Dur (Viervierteltakt), deren Quart- und Quintfall auf die Thematik der vorangegangenen Sätze anspielt, und einen sanft im Dreivierteltakt sich windenden, heiteren Gedanken in D-Dur (Andante moderato), der mit seinem diatonischen Anstieg erneut die spätere Freude erahnen lässt. Doch bis dahin wird sich noch viel ereignen: Dramatisch sich steigernde Fanfaren scheinen gegen Ende zum Kampf zu rufen. Bange Seufzervorhalte überschatten die Coda.

Die Grenzen fallen

Mit einer „Schreckensfanfare“, wie Richard Wagner es genannt hat, brechen die Stürme des Finales los, denen ein erregtes Rezitativ der Streicherbässe Einhalt zu gebieten versucht: Wie um Worte ringend, die Beethoven erfunden und teilweise in seinen Skizzen eingetragen hat („O nein, dieses nicht [...] etwas schönere u. besseres“ etc.), in der Partitur aber verschweigt, kommentiert und verwirft diese instrumentale Stimme auch alle Reminiszenzen der vorangegangenen Sätze, die nacheinander auftauchen, bis endlich in den Bläsern die Idee der Freudenmelodie gefasst wird und der Übergang zu ihrer sanft auf- und abfließenden Diatonik gelingt. Die Streicherbässe beginnen sie in zartem Piano zu singen, das Fagott

steuert einen zauberhaften Kontrapunkt bei, die Violinen übernehmen, und schließlich erstrahlt sie im vollen Orchester mit glänzendem Blech. Doch erst ein neuerliches, verschärftes Toben der Schreckensfanfare stößt die letzte, entscheidende Entwicklung an: den Eintritt der Singstimme. Die Empörung über die Klänge der Angst verkörpert sich nun im Baritonsolisten, der mit den von Beethoven selbst stammenden Worten „O Freunde, nicht diese Töne! Sondern laßt uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere!“ das Orchester beschwichtigt und den Chor auf den Plan ruft. Nach diesem Vorbild entspinnen sich im Wechsel von Chor und Solisten erste, teils fein ziselierter, teils imposante Variationen über das Freudenthema.

Mit den überwältigenden Worten „Und der Cherub steht vor Gott“ wird das harmonische Tor nach B-Dur aufgestoßen: Der folgende „türkische Marsch“ mit Piccolo, Kontrafagott, Triangel, Becken und großer Trommel ist eine neuerliche Variation in den Bläsern, zu der Tenorsolo und Männerchor frei hinzutreten. Ein kriegerisches Fugato schließt sich an, das neuerlich in Erinnerung ruft, dass das Elysium nicht ohne Weiteres zu erringen ist. Desto strahlender ist nach ängstlichem Stocken der folgende, von Trompetenfanfaren begleitete Ausbruch des Freudenhymnus im Chor. Ihm stellt Beethoven dann ein zweites Thema in der gewichtigen Breite eines Andante maestoso gegenüber: „Seid umschlungen Millionen!“ intoniert zunächst der Männerchor unisono, bevor der feierliche Gesang vom ganzen Chor aufgegriffen und vom Orchester umwogen wird. Klarinetten, Fagotte und tiefe Streicher imitieren andächtige Orgelklänge zur Ahnung des Schöpfers überm Sternenzelt. In einer Doppelfuge (Allegro energico e sempre ben marcato) werden sodann beide Themen, der Freudenhymnus und das „Seid umschlungen“, in Chor und Orchester kontrapunktisch miteinander verknüpft: der kunstvolle Höhepunkt des Satzes. Es folgen die mehrfachen Steigerungswellen einer ausgedehnten Coda, die durch retardierende Momente, wie etwa eine auskomponierte Kadenz der Solisten, immer wieder spannungsreich unterbrochen werden. Der ekstatische Schluss bündelt nochmals alle Kräfte.

Walter Weidinger studierte in Wien Musikwissenschaft, Philosophie, Theaterwissenschaft und Geschichte. Er ist seit 1999 Musikkritiker der Tageszeitung Die Presse. Als freier Musikpublizist gestaltet er u. a. Radio-sendungen, hält Einführungen und verfasst Programmhefttexte für zahlreiche Konzertveranstalter, Festivals sowie Plattenlabels. Daneben ist er auch wissenschaftlich (etwa für die Neue MGG) sowie als Dramaturg und Programmberater tätig. Außerdem absolviert er gelegentlich künstlerische Auftritte (2006 Debüt im Wiener Musikverein).

Alban Berg

Lied der Lulu*Alban Berg (1885–1935),
nach Frank Wedekind (1864–1918)*

Wenn sich die Menschen um meinewillen
umgebracht haben,
so setzt das meinen Wert nicht herab.
Du hast so gut gewußt,
weswegen Du mich zur Frau nahmst,
wie ich gewußt habe,
weswegen ich Dich zum Mann nahm.
Du hattest Deine besten Freunde mit mir
betrogen,
Du konntest nicht gut auch noch Dich
selber mit mir betrügen.
Wenn Du mir Deinen Lebensabend zum
Opfer bringst,
so hast Du meine ganze Jugend dafür
gehabt.
Ich habe nie in der Welt etwas anderes
scheinen wollen,
als wofür man mich genommen hat;
und man hat mich nie in der Welt für etwas
anderes genommen,
als was ich bin.

[GRÄFIN GESCHWITZ]

Lulu! – Mein Engel! – Laß dich noch
einmal sehn! –
Ich bin dir nah! – Bleibe dir nah! –
In Ewigkeit.

Lulu's song

Even though men have killed themselves
because of who I am,
That does not diminish my worth.
You knew very well
The reason why you married me,
Just as I knew why
I married you.
You betrayed all your closest friends
because of me,
You could scarcely use me now for your
own betrayal.
If you have sacrificed your last years for
me,
At least you had all my youth in exchange.

I have not once in my life ever tried to be
something other
Than what I have been taken for.
And I have not once ever been taken for
something other
Than what I am.

[COUNTESS GESCHWITZ]

Lulu! – My angel! – Let me see you just
once more! –
I am by your side! – Shall stay by your
side – for evermore!

*Translations © Richard Stokes,
from The Book of Lieder (Faber, 2005)*

Ludwig van Beethoven

Ode An die Freude*nach Friedrich Schiller (1759–1805)*

O Freunde, nicht diese Töne!
Sondern laßt uns angenehmere
anstimmen, und freudenvollere!

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum.
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Wem der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund!

Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur;
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.
Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod;
Wollust ward dem Wurm gegeben,
Und der Cherub steht vor Gott.

Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig wie ein Held zum Siegen.

Seid umschlungen Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder! überm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen.

Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn überm Sternenzelt!
Über Sternen muß er wohnen.

Ode to Joy

O friends, not these notes!
Let us rather strike up more pleasantly
and more joyfully.

Joy, fair divine spark,
Daughter of Elysium,
We enter your sanctuary,
Heavenly one, drunk with ardour.
Your magic powers reunite
What harsh custom has set apart;
All men become brothers,
Where your gentle wings hover.

He who's had the great good fortune
To be a friend's friend,
He who's won a loving wife,
Let him join in and rejoice!
Yes – even he who on earth
Calls but one soul his own!
And he who never could – let him steal
Weeping from this brotherhood!

All creatures drink joy
From nature's breasts,
All good men, all bad men
Follow her rosy trail.
She gave us kisses and grapes,
And a friend, tried in death;
The worm was endowed with lust,
And the Cherub stands before God.

Happy as the firmament's suns
Flying through Heaven's glorious space,
Run, O brothers, your course,
Joyfully like heroes to victory.

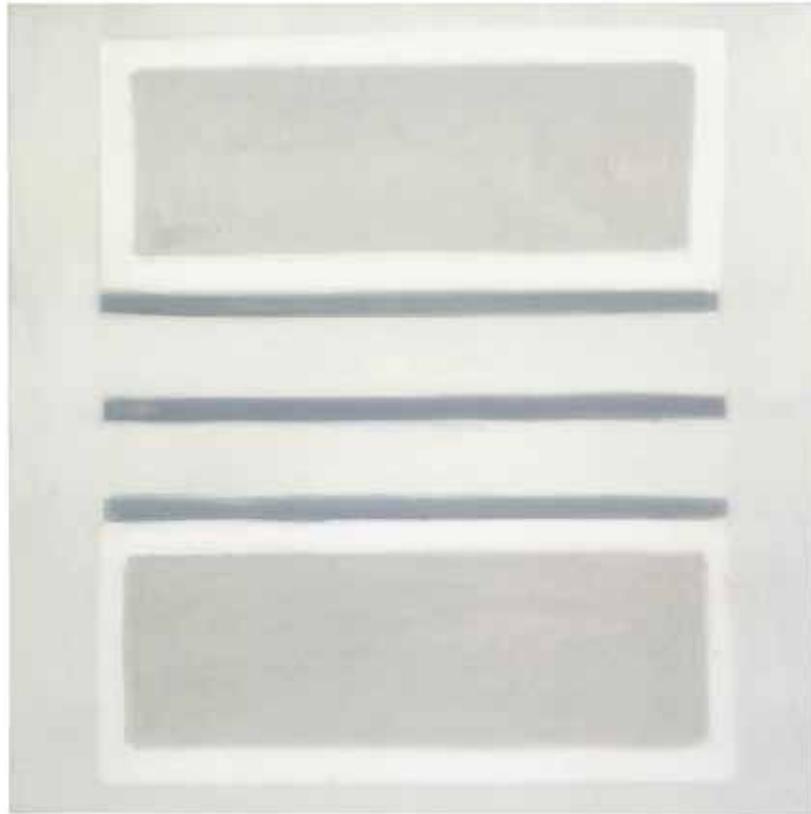
Accept this embrace, you millions!
This kiss is for all the world!
Brothers, a loving father must dwell
Above the starry firmament.

Do you fall to your knees, O millions?
Do you sense, O world, the Creator?
Seek him above the firmament!
He must dwell above the stars.

Translation: Richard Stokes

Gavin Plumley

Conflicting Worlds



Agnes Martin, *The Spring*, 1958, Öl auf Leinwand

The Kiss of Death

Berg's *Lulu* was written in a dystopian world. First conceived around the time of the Wall Street Crash, it was left unfinished in 1935, the year Berg died and by which time the vicissitudes of the interwar years had resulted in the establishment of fascist regimes, both in Germany and in Berg's native Austria. The comfortable, bourgeois domain he had known as a child had fallen apart and the better world imagined by Berg's turn-of-the-century *Hausgötter*, including Gustav Mahler, Arnold Schoenberg, Peter Altenberg, Karl Kraus and Adolf Loos, had never materialized.

Berg had already realized this during the second decade of the 20th century, with the collapse of the Austro-Hungarian Empire and the events of World War I, which he reflected in his socially acute first opera *Wozzeck*. When it finally reached the stage, in Berlin in December 1925, the piece not only recalled the horrors of 1914 to 1918 (as well as original playwright Georg Büchner's era) but also reflected the equally turbulent world of the Weimar Republic. The first atonal opera, it may have had no hope of competing with the works of Strauss, Korngold and Schreker, to say nothing of those of Lehár and Kálmán, that were dominating the repertoire, but *Wozzeck* was certainly a *succès d'estime*, enjoying a number of notable productions.

Berg therefore felt he had to write another opera, for his own sake and for that of his bank account. At first, he thought of adapting *Und Pippa tanzt* by Gerhart Hauptmann, which Schoenberg had also considered as a subject. But when Hauptmann's

publishers demanded a sizeable cut of the royalties, Berg changed his mind and chose instead to adapt Wedekind's 'Lulu' plays: *Erdgeist* and *Die Büchse der Pandora*. Although he had known and admired the dramas since his teenage years, and there is evidence of plans for the opera as early as 1927, Berg may well have been encouraged to re-examine the subject thanks to the appearance of G.W. Pabst's 1929 film adaptation of the second of the plays.

Wedekind's creation offered Berg a huge cast of characters, allowing him to play to operatic stereotype: with quasi-heroic tenors, voluptuous mezzo-sopranos, gruff basses and villainous baritones. Each is invested with a distinctive idiom, with the doubling of roles enhancing the fatalistic connotations of Wedekind's drama, most chillingly in the mirroring of Lulu's husband Dr Schön and her murderer, Jack the Ripper. For his anti-heroine, Berg created a particularly seductive soundworld, with a saxophone indicative of the Jazz Age and a mechanical vibraphone reminding us of the hollowness of Lulu.

Creating the opera, Berg employed his own ingenious version of the 12-tone system he had adopted from his former teacher Schoenberg. The score revolves around one leading 'row', which many commentators have associated with the 'world of Lulu' (though notably not with the character herself). This in turn triggers further rows, further motifs, which are associated with certain combinations of instruments and linked to various characters. Everything, however, orbits around Lulu, both musically and dramatically. And to these aurally subliminal codes, Berg added more self-evident structures, harking back to the 'number' opera approach of the 19th century. Ideas presented in the scenes are then developed within ensuing interludes (as in *Wozzeck*) that serve to accentuate the pathos or bathos of the drama.

It proved to be a huge undertaking, one that dominated Berg's thoughts until the end of his curtailed life. And although other projects intervened, including *Der Wein* and the Violin Concerto, Berg persisted with *Lulu*. That was even the case when it became clear that his 'degenerate' music, particularly an opera based on works by Wedekind (whose books had already been burned), would struggle to see the light of day. As with *Wozzeck*, Berg decided to create a concert suite, a prospectus of the complete opera, in the hope that it might, at least, receive a premiere outside fascist-controlled, German-speaking Europe.

The resulting *Symphonische Stücke aus der Oper 'Lulu'* consists of crucial moments from the complete score, the first sections that Berg orchestrated before returning – and failing – to complete the orchestration of the entire opera. The suite begins with the Rondo associated with the character of the composer Alwa,

effectively Berg's musical self-portrait, complete with his musical cryptogram. It is followed by the palindromic film interlude from the very centre of Act II (and the whole drama), which accompanies Lulu's arrest for her husband's murder. Then comes Lulu's sung self-portrait, her declaration that 'I have not once ever been taken for something other than what I am'. Finally, we move to Act III, with the Interlude that shifts the action from a spacious salon in Paris to a windowless garret in the East End of London. There, Lulu meets her death, in the form of Jack the Ripper, though the final, Mahlerian Adagio is clearly associated with Dr Schön. It is a cheerless ending to a profound personal and social tragedy, but it was nothing compared to what would unfold in the world in which the opera had been created. 'Again', diarist Victor Klemperer had noted in 1933, 'it is astonishing how easily everything collapses'.

The Kiss of Life

How different, then, from the message of Beethoven's Ninth Symphony. Where Berg, writing in the increasingly despotic 1930s, offers dystopia, Beethoven, composing in the 1820s – hardly an era without trouble – reaches out to the 'whole world'. While Berg was witnessing the end of the Enlightenment, Beethoven had first imagined setting Friedrich Schiller's 'An die Freude' when he was a young *sans-culotte*, steeped in the philosophy of Kant, the Masonic Craft and the hope that revolution would, indeed, bring about a better world. Beethoven's politics and philosophies certainly changed over the course of his life, but his wish to set Schiller's stirring words remained.

A lost solo setting was made in 1803, with another planned in around 1811. But it was not until 1815 that Beethoven began sketching what would become the Ninth Symphony. Three years later, he fixed on the idea of including voices, before composition began in 1822, following the Philharmonic Society of London's invitation to him to write a new work. And then, three and half decades after first pondering Schiller's poem, Beethoven's Ninth Symphony had its premiere at the Kärntnertheater in Vienna, on 7 May 1824.

For a work that had, at least philosophically, been so long in its gestation, the Ninth was perhaps destined to be a crucible of diverging thoughts and styles. And it is through its stylistic variety that the work defies the time in which was written, taking a proto-modernist even proto-postmodernist approach to a (now) Romantic form while setting an Enlightenment text. Writing such a work, *even* for

Beethoven, represented a serious challenge, though that too he wrote into the opening of the work. Acknowledging the challenge ahead, Beethoven referred to the tonality and tenor of his teacher Haydn's 'Vorstellung des Chaos' from the beginning of *Die Schöpfung*. But here, there is no all-loving father – at least, not yet. Neither is there Haydn's C major revelation and resolution of light. Instead, we witness a reprise of the kind of embattled narrative familiar from Beethoven's Fifth Symphony – the stasis of the opening of the Fourth having already been evoked in the Ninth's initial gestures. The rhythmic tattoo that made its way through Beethoven's Fifth, from darkness to light, is also present. And although it is nigh impossible to hear in this martial music, summoning material and forming it from the darkness, any presentiment of light, there is also some hint of the 'Joy' to come, not least in the B flat major music that emerges in the woodwind.

With its arrival, tension (or at least an element of surprise) abates, with equal four-bar phrases characterizing the start of the development. And although this section contains moments of shock, it could be considered rather formal, with its nigh-academic, contrapuntal investigation of motifs. Instead, it is for the recapitulation to break rank, which it does with a spectacular eruption of D major. Given the predominance of the minor key in the development, this constitutes an act of terrifying violence, more sardonic than celebratory. Indeed, the ferocity of this moment is also its undermining. It cannot possibly offer resolution, as is confirmed by the unmistakable stench of Mozart Requiem-style mortality in the extended coda.

The strident-cum-giggling Scherzo does little to resolve this tension. At times, we may perceive the peasants of Bruegel's paintings, pursuing their daily lives, heedless of the disaster around them, while at others, we may see the glint in the Devil's eye as he hammers away on the all-too-prominent timpani – Berlioz's *Symphonie fantastique* is but six years away. And just as the opening gestures of the second movement sweep us from the drama of the first, so too do the introductory bars of the third movement, which returns to the B flat major of the 'Joy'-hinting second theme in the opening Allegro. And there are premonitions of the Ode theme here too, though the breadth and nobility of this slow movement, like the Cavatina from the String Quartet in B flat major op. 130 or the Adagio cantabile of the 'Pathétique' Piano Sonata op. 13, offer another world in and of itself.

And it is a world, like those described in the first and second movements, that will be acknowledged and then soundly rejected in the Finale. 'O friends, not these notes!', the bass soloist will tell us. 'Let us rather strike up more pleasantly and more joyfully.' In this last movement, Beethoven tells us that it is not enough

simply to imagine paradise, as in the music of the Adagio: it has to be created, enacted. And that is what happens, musically at first – in the simplest of terms – and then verbally. Just as the orchestra teaches itself the theme, so too do the vocalists, the bass soloist marking out the words in hectoring fashion, before joy spreads its wings, no longer rejecting but embracing everything, as Mahler told Sibelius all symphonies should. In Beethoven's Ninth, that includes fugue, a military (notably 'Turkish') march and thrilling massed choral singing that both recalls and steps beyond the liberation at the end of his *Fidelio*.

'All creatures drink joy', we are told, 'all good men, all bad men'. And so fittingly, even if, at times, painfully, this music has been appropriated for different purposes. In Berg's Vienna, it was the rallying cry of a utopian exhibition at the Secession, with Klimt's *Beethovenfries* reflecting on Wagner's review of a pre-1848 Revolution performance of the Symphony in Dresden. At the other end of Berg's life, in the Third Reich that came to engulf the composer's world, it would be performed for Hitler's birthday celebrations, at the same time as the BBC was broadcasting the Symphony as an anti-Nazi anthem. Bolsheviks, the Chinese Cultural Revolution and, more recently, the Council of Europe, the European Union and Remainers within a Great Britain teetering on the brink of Brexit have all used the music for their own ends. But in its sheer heterogeneity, Beethoven's Ninth, particularly its Finale, defies any such links. Utopia has no border. Utopia has no division. The Symphony is apolitical and, as such, remains as counter-cultural now as it did when first heard. 'This kiss', after all, 'is for all the world'.

Gavin Plumley is a cultural historian who broadcasts, lectures and writes about Central Europe during the 19th and 20th centuries. He is currently the series advisor for the Philharmonia Orchestra's *Weimar Berlin: Bittersweet Metropolis*. Gavin's writing on music has been published by concert halls and opera houses around the world and he has been the commissioning editor of English-language programme notes for the Salzburg Festival since 2013.

English-language programme notes are made possible by a generous donation from Peggy Weber-McDowell and Jack McDowell, Salzburg Festival Society Members.

BERLINER PHILHARMONIKER 2

Montag, 26. August, 21:00 Uhr

Arnold Schönberg (1874–1951)

Konzert für Violine und Orchester op. 36

Uraufgeführt am 6. Dezember 1940 in Philadelphia

Poco allegro
Andante grazioso
Finale: Allegro

P A U S E

Peter Iljitsch Tschaikowski (1840–1893)

Symphonie Nr. 5 e-Moll op. 64

Uraufgeführt am 17. November 1888 in Sankt Petersburg

Andante – Allegro con anima
Andante cantabile, con alcuna licenza
Valse: Allegro moderato
Finale: Andante maestoso – Allegro vivace

Patricia Kopatchinskaja Violine

Berliner Philharmoniker

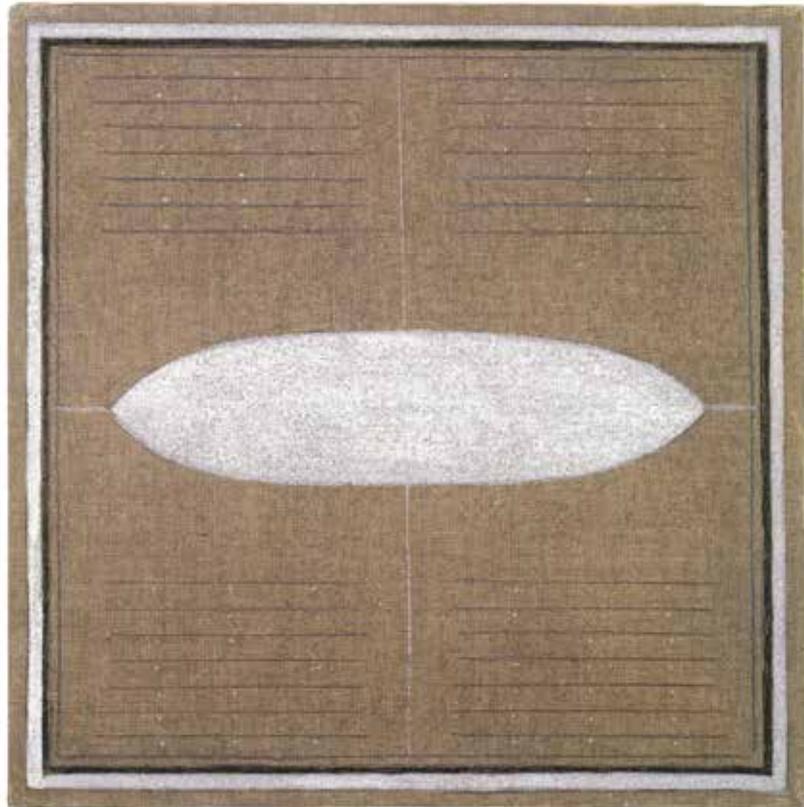
Kirill Petrenko Dirigent

Ein umfangreiches Solokonzert, eine große Symphonie:

Rein äußerlich ist nichts weiter ungewöhnlich am heutigen Programm. Gerade einmal 50 Jahre liegen zwischen den Entstehungszeiten der beiden Werke – und doch scheinen Welten sie zu trennen: Während in Peter Iljitsch Tschaikowskis Fünfter Symphonie noch die romantisch-tonale Harmonik regiert, hat Arnold Schönberg sein Violinkonzert nach der von ihm selbst entwickelten Zwölftonmethode komponiert. Trotzdem verbindet die beiden Stücke mehr, als man zunächst vermuten würde: vor allem der unbändige Wille, extreme Gefühle widerzuspiegeln, zu zeigen, wie das Individuum in Gefahr gerät, wie es auf diese Gefahr reagiert, ihr entkommt – und sich, wie Münchhausen, am eigenen Schopf aus der Misere zieht. Es klingt, als habe Schönberg in diesem ersten im Exil entstandenen Werk auch sein Emigrantenschicksal mitverarbeitet, indem er es unter Aufbietung aller Anstrengung zugleich abzuschütteln versucht. Und Tschaikowski zwingt sich angesichts seines persönlichen Schicksalsglaubens und des von ihm erlebten Außenseitertums zu einer Fassade der Fröhlichkeit, die zuletzt mit allem Pomp gefeiert wird. Beide Werke enden gleichsam in trotziger Selbstbehauptung.

Walter Weidringer

Die wahren Gefühle hinter der Fassade



Agnes Martin, *Islands No. 4*, ca. 1961, Öl auf Leinwand

Als Tschaikowski-Bewunderer könnte man Arnold Schönberg nicht bezeichnen. Mag sein, dass sein Verhältnis zum Schaffen des berühmten Russen noch unbefangen, gar naiv war, als dieser mit nur 53 Jahren in Sankt Petersburg überraschend starb: Damals war Schönberg, der in Wien geborene Sohn einer Pragerin und eines aus Ungarn zugewanderten Schuhverkäufers, ein 19-jähriger Bankangestellter, der sich seit seiner Kindheit mit Musik beschäftigte. Erst als Mitglied eines Dilettantenorchesters lernte er dann den Dirigenten Alexander Zemlinsky kennen, der Schönbergs einziger musikalisch grundlegend ausgebildeter Lehrer werden sollte – sowie auch sein Freund und Schwager. Peter Iljitsch Tschaikowski dagegen, geboren in einem Ural-Städtchen als Sohn eines Bergbauingenieurs, erhielt bereits mit fünf Jahren regulären Klavierunterricht und konnte, sobald er sich vom familiären Diktat einer gesicherten Beamtenlaufbahn losgesagt hatte, ein reguläres akademisches Musikstudium in Sankt Petersburg absolvieren.

Kurz: Schönbergs musikalische „Geburt war unordentlich, darum liebte er leidenschaftlich Ordnung, das Unverbrüchliche, Gebot und Verbot“, ließe sich mit Thomas Mann feststellen, der mit diesen Worten seine Moses-Erzählung *Das Gesetz* beginnen lässt. Und ein solches Gesetz sollte Schönberg dann ja auch als eine Art neuer Moses der Tonkunst formulieren: Seinem Schüler Josef Rufer gegenüber stellte Schönberg im Sommer 1921 fest, er habe „eine Entdeckung gemacht, durch welche die Vorherrschaft der deutschen Musik für die nächsten hundert Jahre gesichert ist“. Was für ein grässlicher Treppenwitz der Musikgeschichte, dass die „Patent-

deutschen“, wie Schönberg schon damals die „völkisch“-antisemitischen Vorläufer und Wegbereiter der Nazis sarkastisch nannte, die „Entdeckung“ des begnadeten Lehrers und innovativen Künstlers schlicht nicht wollten, ihn als „entartet“ brandmarkten und 1933 aus Berlin vertrieben, wo er seit 1925 an der Akademie der Künste unterrichtet hatte.

Musik für und mit Herz wie Hirn

Schönbergs „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ sollte eine neue Planmäßigkeit in die Musik bringen und jene scheinbare Anarchie überwinden, die nach dem historischen Ende der Tonalität und ihrer formbildenden Kräfte geherrscht hatte, wie er und die Seinen das empfanden. Der in der freien Atonalität bereits erfolgten Emanzipation der Dissonanz trat also die in ähnlicher Weise als demokratisch begreifbare Gleichberechtigung aller Tonstufen der Oktave an die Seite. Selbstbewusst berief sich Schönberg auf die deutsch-österreichische Komponiertradition von Johann Sebastian Bach bis Johannes Brahms, an deren Werken er das Arbeiten mit Keimzellen bewunderte, das Herleiten komplexer Strukturen aus kleinsten musikalischen Bausteinen. Die dem jeweiligen Werk zugrunde liegende Zwölftonreihe und ihre kunstvollen melodischen und harmonischen Ableitungen und Konsequenzen garantierten nun automatisch einen solchen inneren Zusammenhalt.

Tschaikowski stand für ihn deutlich außerhalb dieser Tradition – zumal Schönberg die Wiederholung verabscheute, die wörtliche Wiederkehr des bereits Bekannten, und im Schaffen des Russen Paradebeispiele für diese flache Komponierweise vernahm. Im Sinne einer Brahms abgelauchten „entwickelnden Variation“ sollte bei ihm stattdessen nichts in einem Zustand verharren, sondern ständigen, aber logischen Wandlungen unterworfen bleiben, ganz wie ein lebendiger Organismus. Ein solcher besitzt freilich Verstand und Gefühl gleichermaßen. „Es ist nicht das Herz allein, das alles Schöne, Gefühlvolle, Pathetische, Zärtliche und Bezaubernde schafft“, lehrte der Emigrant Schönberg 1946 in einem Vortrag an der University of Chicago:

[E]benso wenig ist es allein das Hirn, das das gut Konstruierte, das klar Organisierte, das Logische und das Komplizierte hervorzubringen vermag. Erstens muß alles, was in der Kunst von höchstem Wert ist, sowohl Gefühl als auch Verstand zeigen. Zweitens ist es für das wirklich schöpferische Genie nicht schwierig, seine Gefühle mit dem Verstand zu kontrollieren;

auch darf der Verstand, während er sich auf Richtigkeit und Logik konzentriert, nicht nur Trockenes und Reizloses hervorbringen.

Schönberg, der bessere Tschaikowski?

Im Jahr darauf sollte Schönberg dennoch auf den eher belächelten Tschaikowski zurückkommen. In einem maschingschriebenen, durchaus selbstironisch gefärbten und zugleich doch stolzen Brief an den Dirigenten Hans Rosbaud vom 12. Mai 1947 heißt es, von Tippfehlern bereinigt:

[...] denn das Verständnis für meine Musik leidet noch *immer* darunter, dass mich die Musiker nicht als einen normalen, ungewöhnlichen Komponisten ansehen, der seine mehr oder weniger guten und neuen Themen und Melodien in einer nicht allzu unzureichenden musikalischen Sprache darstellt, – sondern als einen modernen dissonanten Zwölftonexperimentierer.

Ich aber wünsche nichts sehnlicher (wenn überhaupt), als dass man mich für eine bessere Art von Tschaikowski hält – um Gotteswillen: ein bisschen besser, aber das ist auch alles ... Höchstens noch dass man meine Melodien kennt und nachpfeift.

Dabei erlebten die beiden ungleichen Kollegen ähnliche Enttäuschungen. 1874, just im Geburtsjahr Schönbergs, musste sich Tschaikowski vom Pianisten Nikolai Rubinstein sagen lassen, das ihm vorgelegte b-Moll-Klavierkonzert sei unspielbar, „bruchstückhaft, unzusammenhängend und armselig komponiert“. Heute zählt es zu seinen beliebtesten Stücken – genau wie das Violinkonzert, mit dem es Tschaikowski wenige Jahre später zunächst nicht besser ergehen sollte. Und auch Schönberg hatte Probleme, für das im September 1936 abgeschlossene Violinkonzert op. 36, sein erstes im Exil komponiertes Werk, einen unerschrockenen Geiger zu finden. Denn der größte Virtuose dieser Zeit, Jascha Heifetz, winkte ab – und Rudolf Kolisch, Schönbergs Schwager und Experte für seine Musik, war wohl ganz froh, als Primarius des Kolisch-Quartetts einen vollen Terminkalender vorschützen zu können, der ihn von der Einstudierung abhielt. Schließlich biss Louis Krasner an, der erst im April 1936 in Barcelona Alban Bergs Violinkonzert uraufgeführt hatte, knapp vier Monate nach dem frühen Tod des Komponisten. Ist es Zufall, dass Schönbergs Zwölftonreihe mit den Tönen a–b beginnt, den Initialen des Schülers und Freundes? Durch das unmittelbar wiederholte b könnte

man dem Beginn sogar die Namenssilben „Al-ban Berg“ als Gesangstext unterlegen. Oder sind die ersten drei Töne (a–b–es) ein verdrehtes Symbol für seinen eigenen Namen? Jedenfalls wird der solistische Beginn der Violine, leise beantwortet durch Bratschen und Violoncelli, vom Intervall der kleinen Sekund beherrscht und drückt entsprechende Schwermut aus. Bezeichnend, dass diese forschen Seufzer leitmotivisch wiederkehren – besonders markant am Ende des ersten und letzten Satzes in der für Schönberg typischen, formal konservativen Anlage des Konzerts: Auf einen kunstvollen Sonatensatz folgen ein Andante grazioso in dreiteiliger Liedform und ein marschartiges Finale, alle mit hochvirtuosen Kadenz. Neben den erwähnten Halbtonschritten ist es der Tritonus, der die Reihe prägt und auch entsprechende klangliche Härten zur Folge hat. Und als wären darin Herz und Hirn symbolisiert, tritt an die Seite der Grundreihe auch deren um eine Quint nach unten transponierte Umkehrung wie ein komplementärer Zwilling: Die beiden ersten und zweiten Reihenhälften ergänzen einander jeweils zu kompletten Zwölftonfolgen. Das schafft noch engere Bezüge.

Exorbitante Schwierigkeiten im Solopart auf der einen Seite, eine als rücksichtslos sperrig geltende Tonsprache auf der anderen: Es verwundert nicht, dass das Werk bei seiner Uraufführung mit Krasner und dem Philadelphia Orchestra unter Leopold Stokowski am 6. Dezember 1940 auf unverhohlene Verständnislosigkeit stieß und bald geradezu berüchtigt war. Deshalb beherrschten lange Zeit unermüdete Einzelkämpfer die gerade im Vergleich zu Bergs Violinkonzert relativ spärliche Aufführungshistorie. Erst in neuerer Zeit weiß eine wachsende Zahl von Geigerinnen und Geigern Schönbergs technische Hürden aus Pizzicati und Doppelgriffen, Glissandi, Flageolets und Rankenwerk mit musikantischem Elan zu nehmen und darüber den herben Grundcharakter nicht zu vernachlässigen, sondern in puren Ausdruck zu verwandeln: Es ist, als bedeute die „Unspielbarkeit“ der Partitur die Herausforderung, in einer feindseligen Welt zu bestehen, die schlimmsten Hindernisse zu überwinden und dabei noch mit einem Lächeln akrobatische Kunststücke aufzuführen. Im 1942 entstandenen Klavierkonzert op. 42 hat Schönberg, wie die Skizzen verraten, ein autobiografisches Programm in Musik gesetzt. Vom Violinkonzert wissen wir nichts dergleichen, aber der Gedanke an eine ähnliche Umsetzung seines Emigrantenschicksals drängt sich auf. Zieht sich da der Komponist wie Münchhausen am eigenen Schopf aus dem Sumpf? Sind hinter der mal ernsten, mal feixenden Fassade die wahren, tiefen Gefühle verborgen? Wenn, dann ist das Ende ein knapper Triumph, mit vorgerecktem Kinn errungen. – Das rückt das Violinkonzert näher an Tschaikowskis Fünfte, als es Schönberg wohl lieb gewesen wäre.

Tschaikowskis Schöpferkraft versiegt?

„Nach Hause. Packen. Es steht eine Reise nach Russland bevor. Schreiben für wen? Weiterschreiben? Lohnt kaum. Wahrscheinlich schließe ich damit für immer mein Tagebuch ab. Das Alter klopft an, vielleicht ist auch der Tod nicht mehr fern. Lohnt sich denn dann alles noch?“ Am 27. März 1888 vertraute Peter Iljitsch Tschaikowski diese tristen Gedanken seinem Tagebuch an. Der 48-jährige Komponist hatte gerade eine große Konzerttournee durch die Musikzentren Europas absolviert: In Leipzig, Hamburg, Berlin, Prag, Paris und London waren seine Werke auf großen Widerhall gestoßen; und er hatte dabei große Kollegen wieder getroffen oder überhaupt erst kennengelernt: Brahms, Gustav Mahler, Antonín Dvořák, Charles Gounod, Jules Massenet, Gabriel Fauré, Edvard Grieg und Richard Strauss. Und doch war Tschaikowski unglücklich – ein scheuer, zurückhaltender Mann, der sich durch seine Homosexualität als Außenseiter empfand und Vorwürfe aller Art machte.

Zurück in Russland, zog er sich aus der Großstadt in die Abgeschiedenheit des Landlebens zurück. In einem Brief an seine Freundin und Mäzenin Nadeschda von Meck, die er bekanntlich nie persönlich kennengelernt hat, heißt es:

Ich will jetzt tüchtig arbeiten, um mir selbst, aber auch den anderen zu beweisen, dass ich mich noch nicht ausgeschrieben habe. Oft überkommen mich Zweifel, und ich stelle mir die Frage: Ist es nicht an der Zeit, aufzuhören? Habe ich meine Fantasie nicht überanstrengt? Ist die Quelle vielleicht schon versiegt?

Sie war es nicht: In der ländlichen Ruhe konnte er neuen Mut und Kraft schöpfen. Im Mai 1888 begann er mit der Arbeit an einer neuen Symphonie, die bereits drei Monate später fertiggestellt war. Elf Jahre nach der Vierten und zwei Jahre nach der Uraufführung der programmatischen *Manfred-Symphonie* stellte er sich also wieder dieser bedeutendsten Gattung der Instrumentalmusik, die damals aber schon problematisch geworden war und sich selbst stets neu erfinden musste. In Tschaikowskis großen Symphonien, also von der Vierten bis zur Sechsten, gibt es allerdings eine enge Verwandtschaft: Sie sind allesamt Schicksalssymphonien. Er war davon überzeugt, dem eigenen Los nicht entfliehen zu können – und hat dieser fatalistischen Haltung gleich mehrere musikalische Denkmäler gesetzt.

Ergebung in das Schicksal

Dabei entwickelt er in der Fünften zudem konsequent ein Prinzip weiter, das er in der Vierten schon erprobt hatte, ja er übertreibt es beinahe: Er lässt ein charakteristisches Motiv als „Schicksalsthema“ durch alle Sätze geistern, eine „idée fixe“ oder ein Leitmotiv, das dem Werk stärkeren inneren Zusammenhang verleiht. In der Vierten erfüllte eine bedrohlich schmetternde Fanfare diese Funktion, in der Fünften ist es ein düsterer, schleppender Marsch. Dieser wird gleich am Anfang des ersten Satzes in einer langsamen Einleitung von den Klarinetten über Akkorden der tiefen Streicher vorgestellt: „Introduktion. Völlige Ergebung in das Schicksal oder, was dasselbe ist, in den unergründlichen Ratschluss der Vor-sehung“, hat Tschaikowski dazu geschrieben. Das eigentliche Hauptthema des Satzes ist zwar gleichfalls düster, drängt aber teils energisch vorwärts. Wiederum erinnert der Duktus an einen Marsch: Über schreitenden Streicherakkorden stimmen Klarinette und Fagott das Thema an, mit dem Tschaikowski „Murren, Zweifel, Klagen, Vorwürfe“ ausdrückt. Freundliche Heiterkeit steuert ein wiederholtes, schaukelndes Quintmotiv bei, zu dem noch ein sehr gesangliches zweites Thema tritt. Dennoch behält in der herb-stolzen Resignation, die der Satz trotz seiner vehementen Steigerungen vor allem ausstrahlt, gerade dieses murrende, zweifelnde, klagende Thema das letzte Wort.

Das folgende Andante mit dem Sehnsuchts-gesang des Horns muss oft als Paradebeispiel für Tschaikowskis angebliche Sentimentalität herhalten. Doch die Oberflächlichkeit mancher Interpreten verleugnet die Tiefe dieser Musik, ganz zu schweigen von ihrer kommerziellen Nutzung in verzuckerten Arrangements. Zweimal bricht auch hier, in diese mit bewegteren weiteren Themen zu Leidenschaft sich aufschaukelnde Idylle, das schmetternde Blech mit dem Schicksalsthema herein, wobei gerade das zweite Mal besonders brutal wirkt. Die offensichtlich schwelenden Konflikte kann auch der zarte Epilog nicht vergessen machen. Als dritter Satz folgt überraschenderweise ein anmutiger Walzer mit einem elfenspukartigen Trio – doch auch hier meldet sich kurz vor Schluss das Schicksal wieder zu Wort, erneut in die dunklen Farben von Klarinette und Fagott in tiefer Lage getaucht.

Im Finale taucht das Schicksalsthema nicht nur erneut auf, sondern spielt sogar die Hauptrolle – allerdings kühn umgedeutet zu einer Art Freudenmelodie. Es gibt auch ernstere Abschnitte, aber im Wesentlichen wird das Schicksalsthema in mehreren Steigerungswellen immer strahlender und immer pathetischer herausgestellt – und kurz vor Schluss erscheint sogar das rastlose Hauptthema des

ersten Satzes wieder: „Murren, Zweifel, Klagen, Vorwürfe“ werden jetzt im Blech als Triumph vorgeführt. Nicht zuletzt wegen dieses gleißenden Finales ist die Symphonie besonders populär geworden und musste zugleich von kritischen Stimmen herben Widerspruch ertragen. Tschaikowski selbst reagierte letztlich abschätzig: „Nach jeder Aufführung empfinde ich immer stärker, dass dieses Werk mir misslungen ist. Die Symphonie erscheint mir zu bunt, zu massiv, zu künstlich, zu lang, überhaupt unsympathisch.“

Aber wer das Werk mit heutigem Wissen hört, sich mit offenen Ohren auf die Musik einlässt und wem klar ist, dass später auch Tschaikowskis Landsmann Dmitri Schostakowitsch ähnlich pompöse Schlüsse komponiert hat, die keineswegs seiner inneren Empfindung entsprachen, bewusst äußerlich lärmende Schlüsse, zufällig gleichfalls in seiner Fünften Symphonie – wer also all das beherrzt, der kann erahnen, was eigentlich hinter dieser Musik steht, was all dieser Pomp zum Vorschein bringt, obwohl er es eigentlich verhüllen und übertünchen soll: der Zwang.

Schostakowitsch musste zur Zeit der Sowjetdiktatur aus politischen Gründen eine Maske tragen, Tschaikowski im Zarenreich auch, allerdings aus gesellschaftlichen Gründen: Hinter der öffentlichen Anerkennung litt eine verwundete Seele. Vor diesem Hintergrund versteht man auch die einfühlsamen Zeilen aus Klaus Manns biografischem Tschaikowski-Roman *Symphonie Pathétique* (1935):

Die Fünfte Symphonie wurde geschrieben, zum Trotz jener schlimmen Angst, die den Alternden lähmen wollte mit ihrem Flüstern: Du bist ausge-sungen, vertrocknet, von dir kommt nichts mehr. Und siehe da: Die Symphonie wurde groß und sie wurde gut. Sie hatte Schwermut und Glanz, und dazwischen eine ganz entrückte Leichtigkeit, und am Ende den stolzen und heftigen Überschwang dessen, der sich höchst tapfer gewehrt hat.

Diese letzten Worte dürfen auch für Schönbergs Violinkonzert gelten.

Walter Weidringer studierte in Wien Musikwissenschaft, Philosophie, Theaterwissenschaft und Geschichte. Er ist seit 1999 Musikkritiker der Tageszeitung Die Presse. Als freier Musikpublizist gestaltet er u. a. Radio-sendungen, hält Einführungen und verfasst Programmhefttexte für zahlreiche Konzertveranstalter, Festivals sowie Plattenlabels. Daneben ist er auch wissenschaftlich (etwa für die Neue MGG) sowie als Dramaturg und Programmberater tätig. Außerdem absolviert er gelegentlich künstlerische Auftritte (2006 Debüt im Wiener Musikverein).

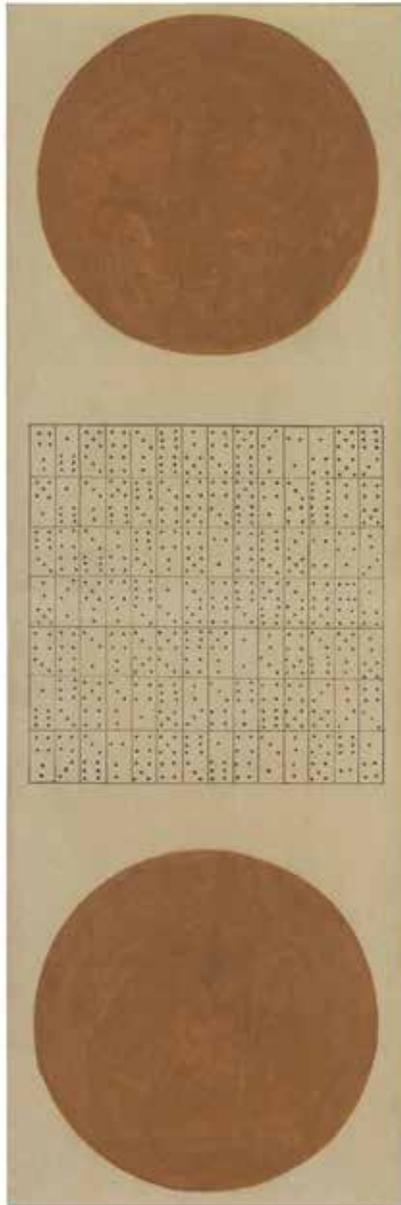
Gavin Plumley

Heart and Brain

In his 1946 essay **'Heart and Brain in Music'**, Schoenberg challenged what he called the 'misconception', prevalent in musical criticism, 'that the constituent qualities of music belong to two categories as regards their origin: to the heart or to the brain'. And it is particularly easy thus to pigeon-hole the composers in tonight's concert. Even Schoenberg was unable to resist, writing to a friend in 1947 that 'there is nothing I long for more intensely (if for anything) than to be taken for a better sort of Tchaikovsky – for heaven's sake: a bit better. But really that's all. Or if anything more, then that people should know my tunes and whistle them.' With that in mind, tonight's programme might help us to think again. For beneath the manifestly cerebral (12-tone) technique of Schoenberg's Violin Concerto we can find the composer's unique brand of lyricism (even if not quite ready for whistling). And, similarly, beyond the brazenly lyrical style of Tchaikovsky's Fifth Symphony we discover just how finely wrought and motivically driven his music is. But in both works, it is not a case of either/or, for 'everything of supreme value in art', as Schoenberg continued in his 1946 essay, 'must show heart as well as brain'.

A Battle of Wills

It was while exiled from Europe, living in Los Angeles, that Schoenberg wrote his Violin Concerto, between 1934 and 1936. To that point, although his high-modernist work had often been characterized by the musical structures of the Classical and Romantic periods, he had largely eschewed specific generic tags, such as symphony or concerto – the *Kammersymphonie*, the string



Agnes Martin, *Dominoes*, 1960, Öl auf Papier auf Leinwand

quartets and, to some extent, the *Variationen für Orchester* being exceptions. The dichotomy of praxis and structure in Schoenberg's music made for *sui generis* works. And even when he seemed to play by what we might loosely define as 'the rules', as in the string quartets, Schoenberg was hardly an obedient imitator.

It was, instead, for his students, including Berg and Webern, to write in Classical and Romantic forms, so convinced was Schoenberg of their intrinsic value. But while he continued to create smaller structures, within the piano works in particular, Schoenberg harboured a desire to write a violin concerto. Sketches for such a work were produced in 1922, just as he was beginning his serial technique, and again in 1927, by which time the 12-tone system was firmly established. It would not be until 1934, however, that he began work on the Violin Concerto in earnest – by which point previous sketches had been discarded.

One question that dominates discussions of Schoenberg's work is whether his developing variation technique, as apparent in – indeed intrinsic to – his serial works as it was in his pre-serial works, can be reconciled with the procedures usually categorized as 'sonata form'. After all, when a motif is in flux from its very first utterance, can the listener experience the kind of recognition that had previously been part and parcel of such structures? Having evaded stability, specifically tonal stability – itself one of the hallmarks of earlier sonata forms – was Schoenberg now seeking that very thing? Perhaps, rather than symphonism, a concertante texture could provide clarity, witnessed in the solo cello line of the Thema in the *Variationen für Orchester*, spelling out the work's row in prime and retrograde inversion forms.

Such lucidity is equally apparent at the beginning of the first movement of the Violin Concerto, completed at speed during the summer of 1936. Like the *Variationen für Orchester*, the Concerto opens with a statement of the row, begun by the violinist and then passed into the 'accompaniment', before returning to the soloist. Its inversion is then presented in the same manner, initial rising appeals turning to something more resigned. But there is nothing resigned about the dialogue that unfolds, its contrapuntal textures at turns lachrymose – Schoenberg really lets the violin sing – and at others corrosively violent. But there is playfulness too, as the material is tossed around, with rhythm being as important as melody. The latter is, however, particularly crucial in the movement's dolorous coda.

Interplay proves less charged at the beginning of the second movement, which revisits the reflective mood of the coda and, like the Poco allegro, presents two opposing iterations of the row. Yet for all its marking of 'grazioso', there are many barbed passages, as well as a continuation of the work's uniquely intense

lyricism. Schoenberg may have done away with the soloistic sequences that were the seal of Romantic (string) concertos, but he upheld their songful nature, at least until the Finale.

Here, martial music takes over, launched by the soloist and then seized by the orchestra. Rhythmic and motivic concentration – percussive too – brings the caged violence of previous movements to the surface. What had been interplay is now outright competition, driving inexorably forwards. Occasionally, motifs are delivered with an almost Mendelssohnian lightness of touch, though these moments only serve to emphasize the general insidiousness of the Finale's tone. And then comes an odd moment of pause, with lyricism returning to the soloist's utterances and the orchestra forced to put on the breaks. Attention duly seized, the violinist launches into the most extended of the work's infamously tricky cadenzas, using this to set a new, more focussed but no less thrilling agenda.

Embracing Fate

Tchaikovsky's Fifth Symphony of 1888 sits at the midpoint of several crucial works, each concerning the same theme – fate – and linked by a network of tonalities. These are, chiefly, E minor and E major, the home keys of the Fifth Symphony; as well as the related tonality of B minor; its relative, D major; and its dominant, F sharp major. Such tonal areas are prevalent throughout the 'Manfred' Symphony (1885), the ballet *The Sleeping Beauty* (1888–9), where E minor represents the evil Carabosse and E major the beneficent Lilac Fairy, and *The Queen of Spades* (1890). And the connections would recur during the last years of Tchaikovsky's life, not least in the 'Pathétique' Symphony (1893). Passing references within the Finale of the Fifth Symphony to the 'Manfred' and within Act II of *The Sleeping Beauty* to the Fifth's Andante cantabile likewise support the case for an overriding theme.

But what is that narrative? The composer described his Fifth Symphony as representing 'a complete resignation before fate, which is the same as the inscrutable predestination of fate', but it can be hard to reconcile that account with the music. Perhaps, the links between the Fifth Symphony and the fairytale ballet score for choreographer Marius Petipa are more relevant here. Both are, ultimately, imbued with a happiness that is rarely found elsewhere in the composer's output. In the Fifth Symphony – and in *The Sleeping Beauty* – fate is seemingly held at bay.

Musicologist Roland John Wiley has suggested that the recurrent motto in Tchaikovsky's Fifth Symphony – providing a link to the repetitive four-note 'fate'

motif in Beethoven's Fifth – reveals another possible programme. Not only does it re-intone the sounds of the *bilina*, the Russian folk epic, complete with a folksy juxtaposition of tonic and subdominant, but it also suggests the rhythm of the words of the Paschal Troparion: 'Christ is risen'. The Fifth Symphony could, like *The Sleeping Beauty*, therefore represent a story of rebirth, reawakening, resurrection, 'the gateway', as Wiley puts it, 'to his late period'.

Yet for all the hopes that the opening motto might contain, it is imparted with the same antique simplicity, harmonically and instrumentally, as the theme that heralds the *Romeo and Juliet Fantasy Overture* (1869, revised 1870 and 1880). Tragedy is implicit. But this motto then says its piece, concludes in the dominant and is supplanted, as the Allegro con anima bounces into life, by a new clarinet and bassoon theme – 'murmurs, doubts, laments, reproaches against... XXX', Tchaikovsky called it – whose contours, nonetheless, echo the motto, as does its swaying between tonic and subdominant. A more sophisticated harmonic language then emerges in the second, yearning thematic group. This the composer wrote on the initial sketch asked a significant question: 'shall I cast myself into the embrace of faith???' Such issues left unanswered – we are only in the first movement, after all – the theme spawns a sighing inversion, though any sense of romance is ultimately snuffed out, despite the ecstatic peaks of this sonata-form drama.

It is from the waste of the first movement's E minor conclusion that the Andante cantabile begins, first in B minor, Tchaikovsky's 'Pathétique' key, and then in D major. The quietly hopeful horn theme could well derive its shape from the sighing suspensions of the inverted second subject in the opening movement, though the mood is entirely different – 'consolation' was Tchaikovsky's marking in his sketch. Particularly optimistic, despite some chromatic distortion, is the oboe melody that follows and which was to provide the basis for Princess Aurora's visionary *pas d'action* in Act II of *The Sleeping Beauty*. The first inkling Tchaikovsky had of the directorate of the Russian imperial theatres' plan to create a ballet on Charles Perrault's famous fairytale was in May 1888, just as he was beginning his Fifth Symphony, so rather than a simple borrowing there may be a direct relation between the two works, underlined by the direction 'con desiderio' (with desire) that follows at the Poco più mosso – Aurora's Prince was to be called Désiré. With the interweaving of various solos to create duets, a love scene is described, though one in which fate eventually intrudes.

Undimmed and unthreatened, the amorous atmosphere resumes in the Valse – once more, a balletic mood is suggested – though the outline of the

melody may well trigger memories of Tatyana's hopeless Letter Scene in *Eugene Onegin* (1877–8). Restive semiquavers, with an eye to Berlioz's Queen Mab music or Mendelssohn's similarly Shakespearean fairies, hint at unease, before the skittering is incorporated into the principal dancing subject. And even the 'fate' theme has been transformed, in a gesture that looks ahead to the last movement.

As in the 'Manfred', the Finale of the Fifth Symphony provides a mirror image of its opening movement. Now, however, the motto appears in a more hopeful guise. While the Allegro vivace that follows may occasionally threaten such sanguine joy, it eventually reveals itself as celebration and paves the way to the E major coda, all doubt apparently vanquished. And yet, unlike the triumphant conclusion to Brahms's First Symphony, the form and shape of which, like Tchaikovsky's Fifth, looks back to Beethoven's *per aspera ad astra* models, there is no rush to the finish line. The double bar that precedes the Moderato assai e molto maestoso might, indeed, give us, the audience, a comparable moment of pause. Is the Fifth Symphony, after all, just the eye of the storm, a brief happy moment, before Tchaikovsky's fatalistic meta-symphony concluded in the nihilism of his 'Pathétique'?

Gavin Plumley is a cultural historian who broadcasts, lectures and writes about Central Europe during the 19th and 20th centuries. He is currently the series advisor for the Philharmonia Orchestra's *Weimar Berlin: Bittersweet Metropolis*. Gavin's writing on music has been published by concert halls and opera houses around the world and he has been the commissioning editor of English-language programme notes for the Salzburg Festival since 2013.

English-language programme notes are made possible by a generous donation from Peggy Weber-McDowell and Jack McDowell, Salzburg Festival Society Members.



KIRILL PETRENKO

Kirill Petrenko, seit August 2019 Chefdirigent der Berliner Philharmoniker, wurde 1972 im sibirischen Omsk geboren, wo er an der Musikfachschule Klavier studierte. Als 18-Jähriger übersiedelte er mit seiner Familie nach Vorarlberg in Österreich. Nach seiner Dirigentenausbildung an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien war er ab 1997 Assistent und Kapellmeister an der Wiener Volksoper. Anschließend ging er von 1999 bis 2002 als Generalmusikdirektor ans Meininger Staatstheater, wo er 2001 mit seinem Dirigat von Wagners *Der Ring des Nibelungen* in der Inszenierung von Christine Mielitz und in der Ausstattung von Alfred Hrdlicka internationales Aufsehen erregte.

Von 2002 bis 2007 stand Kirill Petrenko als Generalmusikdirektor an der Spitze der Komischen Oper Berlin. Zudem gastierte er an den Staatsopern von München und Wien, an der Semperoper Dresden, der Oper Frankfurt, am Royal Opera House, Covent Garden, an der Metropolitan Opera New York, an der Pariser Opéra Bastille sowie beim Maggio Musicale Fiorentino Florenz und bei den Salzburger Festspielen. Von 2013 bis 2015 dirigierte er bei den Bayreuther Festspielen den *Ring des Nibelungen*. Im Herbst 2013 trat Kirill Petrenko sein Amt als Generalmusikdirektor der Bayerischen Staatsoper an, das er bis Ende der Spielzeit 2019/20 innehat.

Auf dem Konzertpodium dirigierte er u. a. die Wiener Philharmoniker, die Staatskapellen Berlin und Dresden, das Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,

das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das Koninklijk Concertgebouworkest, das Cleveland Orchestra, das Chicago Symphony Orchestra, das London Philharmonic Orchestra, das Los Angeles Philharmonic und das Israel Philharmonic Orchestra.

Bei den Berliner Philharmonikern, die ihn im Juni 2015 zum zukünftigen Chefdirigenten wählten, gab Kirill Petrenko sein Debüt im Februar 2006 mit Werken von Bartók und Rachmaninow.

Kirill Petrenko, chief conductor of the Berliner Philharmoniker since August 2019, was born in the Siberian city of Omsk in 1972, where he studied the piano at the College of Music. Aged 18, he and his family moved to Vorarlberg in Austria. His training as a conductor at the University of Music and Performing Arts in Vienna was followed by a period as assistant and Kapellmeister at the Volksoper. He was general music director in Meiningen from 1999 to 2002, where in 2001 he achieved international acclaim conducting *Der Ring des Nibelungen* in a production by Christine Mielitz and Alfred Hrdlicka.

From 2002 to 2007 Kirill Petrenko was general music director of the Komische Oper in Berlin. He has also appeared at the state opera houses in Munich and Vienna, the Semperoper Dresden, the Oper Frankfurt, the Royal Opera House, Covent Garden, London, the Metropolitan Opera New York, the Opéra Bastille in Paris, and the Maggio Musicale Florenz and the Salzburg Festival. Between 2013 and 2015 he conducted the *Ring* at the Bayreuth Festival. In the autumn of 2013, Kirill Petrenko took up his post as general music director of the Bavarian State Opera, which he will hold until the end of the 2019/20 season.

In the concert hall, Kirill Petrenko has conducted major orchestras worldwide, including the Vienna Philharmonic, the Staatskapelle Berlin, the Staatskapelle Dresden, the Orchestra dell'Accademia Nazionale di

Santa Cecilia in Rome, the Bavarian Radio Symphony Orchestra, the Royal Concertgebouw Orchestra, the Cleveland Orchestra, the Chicago Symphony Orchestra and the London, Los Angeles and Israel Philharmonic Orchestras.

In June 2015 Kirill Petrenko was elected future chief conductor of the Berliner Philharmoniker. He made his debut with the orchestra in February 2006, conducting works by Bartók and Rachmaninoff.



MARLIS PETERSEN

Der Schwerpunkt von Marlis Petersens Repertoire liegt im klassischen Koloraturfach, doch hat sie sich auch als Interpretin zeitgenössischer Musik einen Namen gemacht. Nach dem Studium an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart und bei Sylvia Geszty ergänzte sie ihre Ausbildung in den Spezialgebieten Oper, Neue Musik und Tanz. Sie begann ihre Laufbahn als Ensemblemitglied der Städtischen Bühnen Nürnberg und war danach von 1998 bis 2003 an der Deutschen Oper am Rhein engagiert.

Marlis Petersen gastiert regelmäßig an renommierten Opernhäusern wie der Pariser Opéra, dem Théâtre de la Monnaie in Brüssel, der Staatsoper Unter den Linden in Berlin, der Staatsoper Hamburg, der Bayerischen Staatsoper in München, der Wiener Staatsoper, dem Theater an der Wien, der Metropolitan Opera in New York, der LA Opera, der Lyric Opera of Chicago sowie bei Festivals wie den Salzburger Festspielen

und dem Festival d'Aix-en-Provence. Zu ihren wichtigsten Rollen zählen u. a. Lulu, Susanna (*Le nozze di Figaro*), Pamina (*Die Zauberflöte*), Adele und Rosalinde (*Die Fledermaus*), Marguerite (*Les Huguenots*), Manon, Thais und Elettra (*Idomeneo*).

Als Konzertsängerin gastiert Marlis Petersen in Europa und den USA und arbeitete mit Dirigenten wie Zubin Mehta, Lorin Maazel, Christoph Eschenbach, Antonio Pappano, Kirill Petrenko, Jeffrey Tate, Daniel Harding, Ingo Metzmacher, Thomas Hengelbrock und Louis Langrée zusammen.

Zu den bedeutenden Uraufführungen, an denen Marlis Petersen mitwirkte, zählen Hans Werner Henzes *Phaedra* in Berlin und Brüssel, Manfred Trojahn's *La grande magia* an der Semperoper Dresden und Aribert Reimanns *Medea* an der Wiener Staatsoper.

Die kommende Saison 2019/20 beginnt für sie mit der Wiederaufnahme von Richard Strauss' *Salome* an der Bayerischen Staatsoper in München, gefolgt von einer Neuproduktion von Korngolds *Die tote Stadt* unter der Leitung von Kirill Petrenko. Weiters wird sie u. a. als Leonore in einer Neuproduktion von Beethovens *Fidelio* im Festspielhaus Baden-Baden zu hören sein. Außerdem ist die Sängerin in dieser Spielzeit Artist in Residence der Berliner Philharmoniker und legt ihren Fokus auf das Konzert- und Liedrepertoire.

Marlis Petersen wurde 2013 mit dem Österreichischen Musiktheaterpreis ausgezeichnet und 2015 von der Zeitschrift *Opernwelt* zum dritten Mal zur Sängerin des Jahres gekürt.

Marlis Petersen is known as a coloratura soprano, though she has also made a name for herself as an interpreter of contemporary music. After studying at the State University of Music and the Performing Arts in Stuttgart, as well as with Sylvia Geszty, she completed her specialist training in opera, new music and dance. She began her career as a member of the ensemble at the Municipal Theatre in Nuremberg before working at the Deutsche Oper am Rhein from 1998 to 2003.

Marlis Petersen performs regularly at renowned opera houses such as the Paris Opéra, La Monnaie, the Berlin, Hamburg, Bavarian and Vienna State Operas, the Theater an der Wien, the Metropolitan Opera, New York, Los Angeles Opera and the Lyric Opera of Chicago, as well as at festivals such as the Salzburg Festival and the Festival d'Aix-en-Provence. Her most important roles include Lulu, Susanna (*Le nozze di Figaro*), Pamina (*Die Zauberflöte*), Adele and Rosalinde (*Die Fledermaus*), Marguerite (*Les Huguenots*), Manon, Thaïs and Elettra (*Idomeneo*).

As a concert singer, Marlis Petersen performs in Europe and the USA and has worked with conductors such as Zubin Mehta, Lorin Maazel, Christoph Eschenbach, Antonio Pappano, Kirill Petrenko, Jeffrey Tate, Daniel Harding, Ingo Metz-macher, Thomas Hengelbrock and Louis Langrée.

Marlis Petersen has appeared in numerous important world premieres including Hans Werner Henze's *Phaedra* in Berlin and Brussels, Manfred Trojahn's *La grande magia* at the Semperoper in Dresden and Aribert Reimann's *Medea* at the Vienna State Opera.

She begins the 2019/20 season by appearing in the title role in *Salome* at the Bavarian State Opera in Munich, followed by a new production of *Die tote Stadt* under Kirill Petrenko. She also appears as Leonore in a new production of *Fidelio* in Baden-Baden. Throughout the season, she will be artist in residence with the Berliner Philharmoniker, appearing in concert and giving song recitals.

Marlis Petersen won the Austrian Music Theatre Prize in 2013 and was named singer of the year for the third time in 2015 by *Opernwelt* magazine.



ELISABETH KULMAN

Elisabeth Kulman zählt zu den weltweit gefragtesten Sängerinnen. Sie überzeugt Publikum und Kritik durch ihr außergewöhnliches und farbintensives Timbre sowie ihre charismatische Bühnenpersönlichkeit und musikalische Vielseitigkeit.

Ihre Ausbildung erhielt sie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien bei Helena Łazarska. 2001 debütierte sie als Pamina an der Volksoper Wien und feierte erste Erfolge als Sopranistin. Seit 2005 singt Elisabeth Kulman das große Mezzosopran- und Altfach, in dem sie rasch zum Publikumsliebling avancierte. Ihr Opernrepertoire, das sie u.a. im Ensemble der Wiener Staatsoper erarbeitete, umfasst Werke von Christoph Willibald Gluck über Richard Wagner und Giuseppe Verdi bis Kurt Weill. In Orchesterkonzerten reicht ihr Spektrum u.a. von den Bach-Passionen über Beethovens *Missa solemnis*, Wagners *Wesendonck-Lieder*, Dvořáks *Stabat Mater* und Mahlers Orchesterlieder bis zu Schnittkes Faust-Kantate *Seid nüchtern und wachet*.

Seit 2010 ist Elisabeth Kulman freischaffend tätig und begehrte Solistin in den großen Musikmetropolen Wien, Paris, London, München, Berlin, Tokio, Salzburg und Moskau. Sie singt regelmäßig mit den führenden Orchestern unter Dirigenten wie Zubin Mehta, Kirill Petrenko, Christian Thielemann, Philippe Jordan, Herbert Blomstedt, Mariss Jansons, Kent Nagano und Marek Janowski. Eine besonders enge Zusammenarbeit verband sie mit Nikolaus Harnoncourt.

Seit 2015 konzentriert Elisabeth Kulman ihre künstlerische Tätigkeit auf Liederabende

(gemeinsam mit ihrem langjährigen Klavierpartner Eduard Kutrowatz), Konzerte und konzertante Opernaufführungen. Ihre besondere Liebe gilt unkonventionellen Projekten: *Mussorgsky Dis-Covered* mit internationalem Jazzquartett, *Mahler Lieder* und *Wer wagt mich zu höhnen?* mit dem Ensemble Amarcord Wien sowie *Hungaro Tune* mit Symphonieorchester und Jazzsolisten. Ihr neues Soloprogramm *La Femme c'est moi* präsentiert Stücke verschiedenster Genres von *Carmen* bis zu den Beatles.

Zu ihren jüngsten Projekten und Engagements zählen u.a. Liederabende mit Werken von Schubert, Liszt und Eduard Kutrowatz bei der Schubertiade in Schwarzenberg und beim Liszt Festival Raiding, ein konzertanter Openerauftritt mit CD-Einspielung als Suzuki (*Madama Butterfly*) in der Gulbenkian Foundation Concert Hall in Lissabon und Tourneen mit dem Tonkünstler-Orchester Niederösterreich mit Mahlers Zweiter sowie mit den Berliner Philharmonikern unter Petrenko mit Beethovens Neunter Symphonie.

Elisabeth Kulman is one of the world's most sought-after singers. She inspires audiences and critics alike with her exquisite and colourful timbre, charismatic stage presence and musical versatility.

She studied at the University of Music and Performing Arts in Vienna with Helena Łazarska, making her debut in 2001 as Pamina at the Volksoper and becoming a successful soprano. Since 2005 Elisabeth Kulman has sung leading mezzo-soprano and contralto roles and quickly became popular with the public, as well as developing an extensive repertoire, both as a member of the ensemble at the Vienna State Opera and elsewhere. Her repertoire includes roles in a range of operas, from Gluck through Wagner and Verdi to Weill. Her orchestral repertoire includes the Bach Passions and Beethoven's *Missa solemnis*, Wagner's *Wesendonck Lieder*, Dvořák's *Stabat Mater* and Mahler's orchestral songs, as well as Schnittke's Faust cantata *Seid nüchtern und wachet*.

Since 2010 Elisabeth Kulman has been a freelance artist and is in much demand in major musical cities worldwide, including Vienna, Paris, London, Munich, Berlin, Tokyo, Salzburg and Moscow. She sings regularly with the world's leading orchestras and conductors, including Zubin Mehta, Kirill Petrenko, Christian Thielemann, Philippe Jordan, Herbert Blomstedt, Mariss Jansons, Kent Nagano and Marek Janowski. She also enjoyed a particularly close association with the late Nikolaus Harnoncourt.

Since 2015 Elisabeth Kulman has concentrated her artistic activity on recitals, working with her longstanding pianist Eduard Kutrowatz, as well as concert appearances and opera. She has a particular love for unconventional projects, such as *Mussorgsky Dis-Covered* with an international jazz quartet, *Mahler Lieder* and *Wer wagt mich zu höhnen?* with Ensemble Amarcord Wien and *Hungaro Tune* with a symphony orchestra and jazz soloists. Her new solo programme *La Femme c'est moi* presents music of various genres, from *Carmen* to The Beatles.

Other recent projects include Lieder recitals with works by Schubert, Liszt and Kutrowatz at the Schubertiade in Schwarzenberg and at the Liszt Festival in Raiding, Suzuki (*Madama Butterfly*) for a concert performance and CD recording at the Gulbenkian Foundation Concert Hall in Lisbon and a tour of Mahler's Second Symphony with the Tonkünstler Orchestra and of Beethoven's Ninth Symphony with the Berliner Philharmoniker under Kirill Petrenko.



BENJAMIN BRUNS

Benjamin Bruns begann seine Sängerei als Alt-Solist im Knabenchor seiner Heimatstadt Hannover. Nach einer vierjährigen privaten Gesangsausbildung bei Peter Sefcik studierte er an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg bei Kammer­sängerin Renate Behle.

Noch während des Studiums wurde ihm vom Theater Bremen ein erstes Festengagement angeboten, welches ihm früh den Aufbau eines breit gefächerten Repertoires ermöglichte und dem bald ein Ensemblevertrag an der Oper Köln folgte. Über die Sächsische Staatsoper Dresden führte ihn sein Weg zur Wiener Staatsoper, der er mit einem Residenzvertrag verbunden ist. Regelmäßig gastiert er an der Bayerischen Staatsoper, dem Teatro Real in Madrid und bei den Bayreuther Festspielen.

In der Spielzeit 2018/19 debütierte Benjamin Bruns am Teatro Municipal de Santiago in Chile als Alwa in Alban Bergs *Lulu*, an der Wiener Staatsoper als Stimme des Jünglings (*Die Frau ohne Schatten*) und Camille Desmoulins (*Dantons Tod*) sowie als Hylas in einer Neuproduktion von Berlioz' *Les Troyens*. Darüber hinaus war er u. a. als Wenzel (*Die verkaufte Braut*) an der Semperoper Dresden, als Tamino an der Bayerischen Staatsoper und als Don Ottavio (*Don Giovanni*) an der Wiener Staatsoper sowie am Théâtre des Champs-Élysées zu erleben.

Oratorium und Liedgesang sind für ihn wichtige Gegenpole zu seinem Bühnenschauspielen. Den Kern seines Konzertrepertoires bilden die großen sakralen Werke von Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich

Händel, Joseph Haydn, Wolfgang A. Mozart, Franz Schubert und Felix Mendelssohn. Diese hat er bereits mit renommierten Klangkörpern wie den Berliner Philharmonikern, der Sächsischen Staatskapelle Dresden, den Münchner Philharmonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Boston Symphony Orchestra, der Tschechischen Philharmonie, dem MDR Sinfonieorchester, den Bamberger Symphonikern, dem Thomanerchor Leipzig und dem RIAS Kammerchor wie auch dem Chor und dem Orchester der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom aufgeführt.

Benjamin Bruns ist Preisträger des Bundeswettbewerbs Gesang Berlin, des Hamburger Mozart-Wettbewerbs und des Internationalen Gesangswettbewerbs der Kammeroper Schloss Rheinsberg. Als besondere Auszeichnungen wurden ihm 2008 der Kurt-Hübner-Preis des Theaters Bremen und 2009 der Nachwuchsförderpreis des Schleswig-Holstein Musik Festivals verliehen.

Benjamin Bruns began his singing career as an alto soloist with the boys' choir in his hometown of Hanover. After four years of private singing lessons with Peter Sefcik, he studied at the Academy of Music and Theatre in Hamburg under Kammer­sängerin Renate Behle.

While still a student, he was offered a permanent contract by the Bremen Theatre, which allowed him to build a broad repertoire at an early stage. This was followed by a similar contract with the Cologne Opera, before working at the Semperoper Dresden and the Vienna State Opera, where he continues to hold a seasonal contract. He also appears regularly at the Bavarian State Opera, the Teatro Real, Madrid and the Bayreuth Festival.

During the 2018/19 season Benjamin Bruns made his debut at the Teatro Municipal de Santiago in Chile as Alwa (*Lulu*), at the Vienna State Opera as the Apparition of Youth (*Die Frau ohne Schatten*) and Camille Desmoulins (*Dantons Tod*), as well as Hylas

in a new production of Berlioz's *Les Troyens*. He has also appeared as Vašek (*The Bartered Bride*) at the Semperoper Dresden, Tamino at the Bavarian State Opera and Don Ottavio (*Don Giovanni*) at the Vienna State Opera and the Théâtre des Champs-Élysées.

Oratorio and song recitals are an important facet of Benjamin Bruns's work, including the great sacred works of Bach, Handel, Haydn, Mozart, Schubert and Mendelssohn. He has sung with renowned ensembles such as the Berliner Philharmoniker, the Staatskapelle Dresden, the Munich Philharmonic, the Leipzig Gewandhaus Orchestra, the Boston Symphony Orchestra, the Czech Philharmonic, the MDR Symphony Orchestra, the Bamberg Symphony Orchestra, the Leipzig Thomanerchor and the RIAS Chamber Choir, as well as the Choir and Orchestra of the Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome.

Benjamin Bruns has received numerous awards, including at the Federal Singing Competition in Berlin, the Hamburg Mozart Competition and the Schloss Rheinsberg Chamber Opera International Singing Competition. Other special honours include the 2008 Kurt Hübner Prize, awarded by the Bremen Theatre, and the 2009 Young Musicians' Prize, which was awarded by Schleswig-Holstein Music Festival.



KWANGCHUL YOUN

Der in Korea geborene und ausgebildete Sänger Kwangchul Youn war von 1993 bis

2004 Mitglied der Staatsoper Unter den Linden in Berlin, wo er viele Rollen seines breit gefächerten Repertoires erarbeitete. 2018 wurde ihm der Titel Berliner Kammer­sänger verliehen.

Zu seinen Verpflichtungen in der Saison 2018/19 zählten Ferrando (*Il trovatore*) an der Bayerischen Staatsoper in München, König Heinrich (*Lohengrin*) und Jacopo Fiesco (*Simon Boccanegra*) an der Wiener Staatsoper, Sarastro (*Die Zauberflöte*) und Veit Pogner (*Die Meistersinger von Nürnberg*) an der Staatsoper Unter den Linden sowie Gurnemanz (*Parsifal*) an der Staatsoper Hamburg. Unter der Leitung von Kirill Petrenko sang er außerdem in Mahlers 8. Symphonie in Bregenz.

In den letzten Jahren war der gefragte Bassist an allen renommierten Opernhäusern in Europa und Übersee zu hören, u. a. an der Wiener Staatsoper, der Staatsoper Unter den Linden in Berlin, der Mailänder Scala, an der Metropolitan Opera, der Bayerischen Staatsoper in München, der Semperoper Dresden, dem Royal Opera House in Covent Garden, dem Gran Teatre del Liceu in Barcelona, der Opéra national de Paris, der Oper Frankfurt, der Lyric Opera of Chicago und am Teatro Regio in Turin. Außerdem gastierte er bei den Bayreuther Festspielen, den Salzburger Festspielen, den Osterfestspielen Salzburg, dem Ravinia Festival in Chicago und dem Beethovenfest Bonn.

Neben seiner Operntätigkeit tritt Kwangchul Youn kontinuierlich als Konzertsänger mit Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, den Wiener Symphonikern, dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom, dem niederländischen Radio Symfonie Orkest, dem Orquestra Gulbenkian in Lissabon, der Filarmonica della Scala und dem NHK Symphony Orchestra Tokyo sowie bei den BBC Proms auf.

Zu seinen Aufnahmen gehören *Die Meistersinger von Nürnberg* unter Daniel Barenboim bei Teldec, *Croesus* mit René Jacobs bei Harmonia Mundi, *Fidelio* bei Teldec, *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni* und *Tiefland* unter Bertrand de Billy bei

Arte Nova sowie *Daphne* mit dem WDR Sinfonieorchester Köln unter Semyon Bychkov bei Decca, die für einen Grammy als beste Opernproduktion 2006 nominiert war.

Born and educated in Korea, Kwangchul Youn joined the ensemble of the Berlin State Opera in 1993. He remained a member of the ensemble until 2004, having presented a large selection of his wide-ranging repertoire. In 2018 he was named Berlin Kammer-sänger.

Kwangchul Youn's engagements during the 2018/19 season included Ferrando (*Il trovatore*) at the Bavarian State Opera, King Henry (*Lohengrin*) and Jacopo Fiesco (*Simon Boccanegra*) at the Vienna State Opera, Sarastro (*Die Zauberflöte*) and Veit Pogner (*Die Meistersinger von Nürnberg*) at the Berlin State Opera as well as Gurnemanz (*Parsifal*) at the Hamburg State Opera. He also sang Mahler's Eighth Symphony under Kirill Petrenko in Bregenz.

In recent years, Kwangchul Youn has been much in demand at all the major opera houses throughout Europe and overseas, including the Vienna State Opera, the Berlin State Opera, La Scala, Milan, the Metropolitan Opera, New York, the Bavarian State Opera, the Semperoper Dresden, the Royal Opera House, Covent Garden, the Liceu in Barcelona, the Paris Opéra, the Frankfurt Opera, the Lyric Opera of Chicago and the Teatro Regio in Turin. He has also performed as a guest at many festivals, including the Bayreuth Festival, the Salzburg Festival, the Salzburg Easter Festival, the Ravinia Festival in Chicago and the Beethovenfest in Bonn.

As well as his operatic engagements, Kwangchul Youn also appears frequently in concert with leading orchestras such as the Berliner Philharmoniker, the Vienna Symphony Orchestra, the Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome, the Netherlands Radio Symphony Orchestra, the Gulbenkian Orchestra in Lisbon, the Filarmonica della Scala and the NHK Symphony Orchestra Tokyo, as well as at the BBC Proms.

His recordings include *Die Meistersinger von Nürnberg* under Daniel Barenboim on Teldec, *Croesus* with René Jacobs on Harmonia Mundi, *Fidelio* on Teldec, *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni* and *Tiefland* under Bertrand de Billy on Arte Nova and *Daphne* with WDR Symphony Orchestra Cologne under Semyon Bychkov on Decca, which was nominated for a Grammy for best opera production of 2006.

RUNDFUNKCHOR BERLIN

Sopran Rosemarie Arzt, Christina Bischoff, Nora von Billerbeck, Judith Engel, Eva Friedrich, Kamila Dziadko, Catherine Hense, Friederike Holzhausen, Jin Kim, Petra Leipert, Gesine Nowakowski, Heike Peetz, Sabine Puhlmann, Bianca Reim, Karen Rettinghaus, Sylke Schwab, Uta Schwarze, Anett Taube, Aline Vogt, Anke Voigt, Isabelle Voßkühler, Sylke Maria Weise, Gabriele Willert
Alt Roksolana Chraniuk, Sabine Eyer, Annerose Hummel, Ulrike Jahn, Sibylle Juling, Ute Kehrer, Anna Krawczuk, Christine Lichtenberg, Ingrid Lizzio, Judith Löser, Josette Micheler, Laura Murphy, Ines Muschka, Bettina Pieck, Judith Rautenberg, Christina Seifert, Judith Simonis, Tatjana Sotin, Doris Zucker
Tenor Hans-Christian Braun, Goran Cah, Georg Drake, Peter Ewald, David Fankhauser, Mathis Gronemeyer, Jens Horenburg, Vernon Kik, Johannes Klüßling, Thomas Kober, Christoph Leonhardt, Ulrich Löns, Holger Marks, Seongju Oh, John Pumphrey, Jan Remmers, Norbert Sänger, Joo-hoon Shin
Bass Volker Michael Arendts, Sören von Billerbeck, Oliver Gawlik, Sascha Glintenkamp, Young Wook Kim, Oskar Kosiolek, Israel Martins dos Reis, Artem Nesterenko, Manuel Nickert, Thomas Pfütznern, Axel Scheidig, Jörg Schneider, Volker Schwarz, David Stingl, Georg Streuber, Wolfram Teßmer, Klaus Thiem, Michael Timm, René Voßkühler, Georg Witt

Mit rund 60 Konzerten jährlich und internationalen Gastspielen zählt der Rundfunkchor Berlin zu den herausragenden Chören der Welt. Allein drei Grammy Awards stehen für die Qualität seiner Aufnahmen. Sein breit gefächertes Repertoire, ein flexibles, reich nuanciertes Klangbild, makellose Präzision und packende Ansprache machen den Chor zum Partner bedeutender Orchester und Dirigenten, darunter Kirill Petrenko, Daniel Barenboim, Simon Rattle und Yannick Nézet-Séguin. In Berlin besteht eine intensive Zusammenarbeit mit den Berliner Philharmonikern sowie mit dem Deutschen Sinfonie-Orchester Berlin, dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin und ihren Chefdirigenten.

Internationales Aufsehen erregt der Rundfunkchor Berlin auch mit seinen interdisziplinären Projekten, die das klassische Konzertformat aufbrechen und Chormusik neu erlebbar machen. Die gefeierte szenische Umsetzung des Brahms-Requiems als *human requiem* von Jochen Sandig und Sasha Waltz & Guests reiste zu Gastspielen u. a. nach New York, Hongkong, Paris und Adelaide. Im Rahmen des Projekts *LUTHER dancing with the gods* arbeitete der Chor erstmals mit dem Regisseur Robert Wilson zusammen und reflektierte in einer einzigartigen Konzertperformance mit Musik von Bach, Nystedt und Reich Luthers Wirkung auf die Künste. Das jüngste interdisziplinäre Projekt des Chores, *Time Travellers*, basiert auf Jonathan Dove's *The Passing of the Year* und verwandelt den Konzertsaal in einen interaktiv-begehbaren Zeittunnel mit Videoinstallation, Performance und Musik.

Mit Community-Projekten für unterschiedliche Zielgruppen – das große Mitsingkonzert in der Berliner Philharmonie, das Fest der Chorkulturen für Chöre aus aller Welt und die Liederbörse für Berliner Schülerinnen und Schüler – möchte der Rundfunkchor Berlin möglichst viele Menschen zum Singen bringen. Seine breit angelegte Bildungsinitiative *SING!* zielt auf die nachhaltige Vernetzung verschiedener Partner, um das Singen als selbstverständlichen Teil des Berliner Grundschulalltags zu

fördern. Mit Akademie und Schola sowie der Internationalen Meisterklasse Berlin setzt sich das Ensemble für den professionellen Sänger- und Dirigentennachwuchs ein.

Der Rundfunkchor Berlin wurde 1925 gegründet und von Dirigenten wie Helmut Koch, Dietrich Knothe, Robin Gritton und Simon Halsey geprägt. Seit der Saison 2015/16 steht der Niederländer Gijs Leenaars als Chefdirigent und Künstlerischer Leiter an der Spitze des Ensembles. Der Rundfunkchor Berlin ist ein Ensemble der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH Berlin.

Giving around 60 concerts every season, as well as various international guest performances, Rundfunkchor Berlin (Berlin Radio Choir) is one of the world's outstanding choral ensembles. Three Grammy Awards alone mark its success. The exceptional breadth of its repertoire, its unmistakably warm, richly nuanced sound, absolute precision and delight in experimentation all contribute to making it one of the chosen partners of various international orchestras and conductors, including Kirill Petrenko, Daniel Barenboim, Simon Rattle and Yannick Nézet-Séguin. The Choir is the permanent partner of the Berliner Philharmoniker, as well as the German Symphony Orchestra and the Radio Symphony Orchestra in Berlin.

Berlin Radio Choir's experimental project series has attracted worldwide attention. Examples include *human requiem*, an interactive scenic version of Brahms's *Ein deutsches Requiem*, staged by Jochen Sandig and Sasha Waltz & Guests, which toured to New York, Hong Kong, Paris and Adelaide. In October 2017, *LUTHER dancing with the gods*, by director Robert Wilson and featuring music by Bach, Nystedt and Reich, reflected upon Luther's impact within the arts. The Choir's latest interdisciplinary project is *Time Travellers*, based on Jonathan Dove's *The Passing of the Year*, in which the concert hall is transformed into an interactive walk-through time tunnel with a video installation, performance and music.

With its annual activities for various groups, including a large sing-along concert at the Philharmonie in Berlin, the Festival of Choral Cultures for international choirs and the Song Exchange for children and young people, Berlin Radio Choir invites people of all ages and walks of life to become immersed in the world of professional choral music. Its long-term education programme, *SING!*, encourages singing in Berlin's elementary schools. With its Academy and Schola for young professional singers, as well as the Berlin International Masterclass for highly qualified young choral conductors, it actively supports the work of the next generation.

The Choir was founded in 1925 and has been shaped by conductors such as Helmut Koch, Dietrich Knothe, Robin Gritton and Simon Halsey. Gijs Leenaars took up the post of principal conductor and artistic director at the start of the 2015/16 season. Berlin Radio Choir is an ensemble of Rundfunk Orchester und Chöre GmbH Berlin.



GIJS LEENAARS

Seit Beginn der Saison 2015/16 steht Gijs Leenaars als Chefdirigent und Künstlerischer Leiter an der Spitze des Rundfunkchors Berlin. Seitdem arbeitet er mit herausragenden Dirigenten wie Kirill Petrenko, Daniel Barenboim, Simon Rattle und Yannick Nézet-Séguin zusammen.

In der Saison 2019/20 leitet er das Festival der Chorkulturen und das neue transdisziplinäre Projekt *Time Travellers* des Berliner

Rundfunkchors. Zudem wird er zum 30. Jahrestag des Mauerfalls in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche Bruckners e-Moll-Messe dirigieren, ein Werk, das in dieser Besetzung auch auf CD erscheint.

Bereits in der ersten gemeinsamen Saison überzeugte er in der Zusammenarbeit mit herausragenden Dirigenten wie Simon Rattle, Christian Thielemann, John Eliot Gardiner oder Yannick Nézet-Séguin sowie mit seinem Antrittskonzert im Rahmen des Musikfestes Berlin.

Der 1978 in Nijmegen geborene Niederländer zählt zu den interessantesten Chor-dirigenten der jüngeren Generation. Er studierte Klavier, Chor- und Orchesterdirigieren und Gesang in seiner Heimatstadt und in Amsterdam. Bereits unmittelbar nach dem Examen begann seine Zusammenarbeit mit dem Chor des Niederländischen Rundfunks in Hilversum. Von 2012 bis 2015 wirkte er als Chefdirigent des Ensembles und arbeitete als solcher mit Mariss Jansons, Nikolaus Harnoncourt, Bernard Haitink und Valery Gergiev zusammen. Gijs Leenaars ist zudem regelmäßig Gastdirigent des Collegium Vocale Gent, der Cappella Amsterdam und des Nederlands Kamerkoor. Darüber hinaus arbeitete er mit Orchestern wie dem Radio Filharmonisch Orkest, dem Rotterdams Philharmonisch Orkest, dem Residentie Orkest Den Haag und dem Orchestra Filarmonica di Torino.

Ein besonderes Anliegen ist ihm die Aufführung zeitgenössischer Musik. So leitete Gijs Leenaars die niederländische Erstaufführung von Wolfgang Rihms *Vigilia*; für die Gesamteinspielung der Werke Kurtágs unter Reinbert de Leeuw erarbeitete er dessen Chorwerke mit dem Chor des Niederländischen Rundfunks. In seinen Programmzusammenstellungen verbindet er klassisches Repertoire mit selten gehörten Werken der Chorliteratur.

Gijs Leenaars took up the post of principal conductor and artistic director of the Berlin Radio Choir at the start of the 2015/16 season. Since then he has worked with out-

standing conductors such as Kirill Petrenko, Daniel Barenboim, Simon Rattle and Yannick Nézet-Séguin.

During the 2019/20 season he will direct the Festival of Choral Cultures and the Berlin Radio Choir's new interdisciplinary project *Time Travellers*. He will also conduct Bruckner's Mass in E minor at a special concert marking the anniversary of the fall of the Berlin Wall in the Kaiser Wilhelm Memorial Church, which will also be recorded on CD.

Born in Nijmegen in the Netherlands in 1978, Gijs Leenaars is regarded as one of the most exciting choral conductors of his generation. He studied the piano and choral and orchestral conducting, as well as singing, in Nijmegen and Amsterdam. Immediately after completing his studies, he began collaborating with the Netherlands Radio Choir in Hilversum. From 2012 to 2015 he was the ensemble's principal conductor, working with leading conductors such as Mariss Jansons, Nikolaus Harnoncourt, Bernard Haitink and Valery Gergiev. He is a regular guest conductor of Collegium Vocale Gent, Cappella Amsterdam and the Netherlands Chamber Choir and has conducted orchestras such as the Netherlands Radio Philharmonic, the Rotterdam Philharmonic, The Hague Philharmonic and the Turin Philharmonic.

One of Gijs Leenaars's special interests is contemporary music and he conducted the Dutch premiere of Wolfgang Rihm's *Vigilia* and prepared György Kurtágs choral works for a complete recording with the Netherlands Radio Choir under Reinbert de Leeuw. His strikingly imaginative programming brings together classics of the choral repertoire and seldom-performed works from all periods.



PATRICIA KOPATCHINSKAJA

Die Vielseitigkeit der Violinistin Patricia Kopatchinskaja zeigt sich in ihrem Repertoire, das von Werken des Barock und der Klassik, oft auf Darmsaiten gespielt, bis zu Auftragswerken und Interpretationen moderner Meisterwerke reicht.

Zu Patricia Kopatchinskajas Höhepunkten der Saison 2018/19 zählen eine Europatournee mit Il Giardino Armonico und Giovanni Antonini in einem innovativen Vivaldi-Programm. Mit Kirill Petrenko interpretierte sie Schönbergs Violinkonzert sowohl mit dem Bayerischen Staatsorchester als auch mit den Berliner Philharmonikern. Aufführungen von Tschaikowskis Violinkonzert unter der Leitung von Teodor Currentzis führten sie mit musicAeterna nach Moskau und Japan sowie unter der Leitung von Mirga Gražinytė-Tyla mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra nach Los Angeles. Außerdem gab sie ihr Debüt mit dem Orchestre symphonique de Montréal unter Kent Nagano.

Ein Schwerpunkt Kopatchinskajas liegt auf inszenierten Konzerten: 2016 gestaltete sie in Hamburg die Konzertperformance *Bye Bye Beethoven* mit dem Mahler Chamber Orchestra und beim Lucerne Festival 2017 thematisierte sie die Umweltkrise im Projekt *Dies Irae*. Beide Projekte wurden 2018 am Ojai Music Festival in Kalifornien wiederholt, *Bye Bye Beethoven* außerdem auch am Aldeburgh Festival und *Dies Irae* als „Klimakonzert“ im Mai 2019 mit dem Orchester des Wandels, bestehend aus Mitgliedern der Berliner Staatskapelle und Patricia Kopatchinskaja als Künstlerischer Leiterin.

Nachdem die Geigerin für vier Jahre Artistischer Partner des Saint Paul Chamber Orchestra in den USA war, hat sie 2018 die Künstlerische Leitung der Camerata Bern übernommen, mit der sie die Projekte *Krieg und Chips* sowie *Zeit und Ewigkeit* inszenierte; Letzteres wurde auch beim Beethovenfest Bonn und in Gent präsentiert.

Auch als Performerin und Sängerin erschloss sie sich neue Werke: Schönbergs *Pierrot lunaire* interpretierte sie u.a. mit Musikern der Camerata Bern, der Berliner Philharmoniker, des Amsterdamer Askō|Schönberg Ensembles sowie des Orchestre symphonique de Montréal, Ligetis *Mysteries of the Macabre* brachte sie mit der Camerata Bern zur Aufführung.

Kammermusik liegt Patricia Kopatchinskaja besonders am Herzen. Sie arbeitet regelmäßig mit Künstlerinnen und Künstlern wie Markus Hinterhäuser, Polina Leschenko, Sol Gabetta, Anthony Romaniuk und Jay Campbell zusammen und tritt in den bedeutenden Konzerthäusern wie der Londoner Wigmore Hall, dem Wiener Konzerthaus, dem Konzerthaus Berlin und dem Concertgebouw Amsterdam auf. Mit Markus Hinterhäuser war sie letztes Jahr bei den Salzburger Festspielen mit Werken von Galina Ustvolkskaja zu erleben.

Patricia Kopatchinskaja hat zahlreiche Aufnahmen vorgelegt. Ihr Album *Death and the Maiden* aus dem Jahr 2016 bei Alpha Classics entstand gemeinsam mit dem Saint Paul Chamber Orchestra, mit dem sie eine enge künstlerische Partnerschaft verbindet, und gewann 2018 einen Grammy Award. Im selben Jahr veröffentlichte Alpha Classics ihre CD *Deux* mit Werken von Ravel, Poulenc und Bartók, die sie mit Polina Leschenko eingespielt hat.

In Moldawien geboren, studierte Patricia Kopatchinskaja zunächst Violine in ihrer Heimat, dann in Wien und schließlich von 1998 bis 2000 in Bern bei Igor Ozim.

Violinist Patricia Kopatchinskaja's versatility shows itself in her diverse repertoire, ranging from Baroque and Classical works,

often played on gut strings, to new commissions and reinterpretations of modern masterworks.

Patricia Kopatchinskaja's highlights of the 2018/19 season include a tour through Europe with Il Giardino Armonico and Giovanni Antonini in an innovative Vivaldi programme. With Kirill Petrenko she performed Schönberg's Violin Concerto with both the Bavarian State Orchestra and the Berliner Philharmoniker. Performances of Tchaikovsky's Violin Concerto under Teodor Currentzis took her with musicAeterna to Moscow and Japan and under Mirga Gražinytė-Tyla with the City of Birmingham Symphony Orchestra to Los Angeles. She also made her debut with the Orchestre symphonique de Montréal under Kent Nagano.

One of Kopatchinskaja's main focuses is on staged concerts: in 2016 she created the concert performance *Bye Bye Beethoven* with the Mahler Chamber Orchestra in Hamburg and at the Lucerne Festival 2017 she broached the issue of the environmental crisis in the *Dies Irae* project. Both projects were repeated in 2018 at the Ojai Music Festival in California, *Bye Bye Beethoven* also at the Aldeburgh Festival and *Dies Irae* as a 'climate concert' in May 2019 with the Orchester des Wandels, consisting of members of the Staatskapelle Berlin and Patricia Kopatchinskaja as artistic director.

After being artistic partner of the Saint Paul Chamber Orchestra in the USA for four years, the violinist took over the artistic direction of the Camerata Bern in 2018, together they staged the projects *Krieg und Chips* as well as *Zeit und Ewigkeit*; the latter was also presented at the Beethovenfest Bonn and in Ghent.

As a performer and singer, Patricia Kopatchinskaja also opened up new works: she interpreted Schönberg's *Pierrot lunaire* with musicians from the Camerata Bern, the Berliner Philharmoniker, the Amsterdamer Askō|Schönberg Ensemble and the Orchestre symphonique de Montréal, and she performed Ligeti's *Mysteries of the Macabre* with the Camerata Bern.

Chamber music is immensely important to Patricia Kopatchinskaja and she performs regularly with artists such as Markus Hinterhäuser, Polina Leschenko, Sol Gabetta, Anthony Romaniuk and Jay Campbell at venues such as the Konzerthaus in Berlin, the Wigmore Hall, the Konzerthaus in Vienna and the Concertgebouw in Amsterdam. Together with Markus Hinterhäuser she performed works by Ustvolkskaja at the Salzburg Festival last year.

Patricia Kopatchinskaja is also a prolific recording artist: her release *Death and the Maiden* from 2016 on Alpha Classics was recorded with the Saint Paul Chamber Orchestra and won a Grammy Award in 2018. In the same year Alpha Classics released her CD *Deux* with works by Ravel, Poulenc and Bartók, which she recorded with Polina Leschenko.

Patricia Kopatchinskaja was born in Moldova and studied the violin at first in her homeland. She then moved to Vienna, before studying in Bern with Igor Ozim from 1998 to 2000.

BERLINER PHILHARMONIKER

Die Berliner Philharmoniker, 1882 als Orchester in Selbstverwaltung gegründet, zählen seit Langem zu den bedeutendsten Klangkörpern der Welt.

In den ersten Jahrzehnten waren Hans von Bülow, Arthur Nikisch und Wilhelm Furtwängler die prägenden Chefdirigenten, ihnen folgte 1955 Herbert von Karajan. Dieser erarbeitete in den folgenden Jahrzehnten mit dem Orchester eine einzigartige Klangästhetik und Spielkultur, die die Berliner Philharmoniker weltweit berühmt machten. Von 1989 bis 2002 setzte Claudio Abbado als Chefdirigent programmatisch neue Akzente, vor allem mit zeitgenössischen Kompositionen, zusätzlichen Kammermusikreihen und konzertanten Opernaufführungen. Ihm folgte Simon Rattle, der die Leitung des Orchesters von September 2002 bis zum Ende der Saison 2017/18

innehatte. Während seiner Amtszeit wurde auch das Education-Programm der Berliner Philharmoniker ins Leben gerufen, mit dem sich das Orchester breiteren und vor allem jüngeren Publikumsschichten zugewendet hat. Für dieses Engagement wurden die Berliner Philharmoniker und ihr Künstlerischer Leiter Simon Rattle im November 2007 zu Internationalen UNICEF-Botschaftern ernannt, eine Auszeichnung, die erstmals einem künstlerischen Ensemble zuteil wurde.

2009 wurde die Digital Concert Hall eröffnet, eine innovative Videoplattform, in der die Konzerte der Berliner Philharmoniker live übertragen und als Aufzeichnungen im Video-Archiv angeboten werden. 2014 gründeten die Berliner Philharmoniker ihr eigenes Label: Berliner Philharmoniker Recordings.

Im Juni 2015 wurde Kirill Petrenko im Rahmen einer Orchesterversammlung mit großer Mehrheit zum neuen Chefdirigenten der Berliner Philharmoniker gewählt. Er tritt mit Beginn der Spielzeit 2019/20 sein Amt an.

Gefördert wird die Stiftung Berliner Philharmoniker durch das Land Berlin und den Bund sowie durch das großzügige Engagement der Deutschen Bank als Hauptsponsor.



The Berliner Philharmoniker, founded in 1882 as an independent orchestra, has long been one of the world's most important musical ensembles.

During the early years, Hans von Bülow, Arthur Nikisch and Wilhelm Furtwängler were its influential chief conductors, followed in 1955 by Herbert von Karajan. He worked with the orchestra over the decades that followed to create a unique sound aesthetic and playing culture, which made the Berliner Philharmoniker world famous. From 1989 to 2002 principal conductor

Claudio Abbado explored new musical directions with the orchestra, through contemporary music, a chamber music series and concert performances of operatic works. He was succeeded by Simon Rattle, who directed the orchestra from September 2002 to the end of the 2017/18 season. During his tenure, the education programme of the Berliner Philharmoniker was launched, through which the orchestra has been able to turn to broader and, most importantly, younger audiences. In recognition of their work, the Berliner Philharmoniker and artistic director Simon Rattle were appointed International Goodwill Ambassadors by UNICEF in November 2007, the first time the award was given to an artistic ensemble.

The Digital Concert Hall was launched in 2009, an innovative video platform through which the concerts of the Berliner Philharmoniker are broadcast live and offered as recordings in a video archive. In 2014 the Berliner Philharmoniker also founded its own label: Berliner Philharmoniker Recordings.

Kirill Petrenko was elected the new chief conductor of the Berliner Philharmoniker by a large majority in an orchestra meeting in June 2015. He takes up office at the beginning of the 2019/20 season.

The Berliner Philharmoniker Foundation is supported by the State of Berlin and the Federal Government, as well as by Deutsche Bank's generous commitment as main sponsor.

ERSTE VIOLINEN

Noah Bendix-Balgley, 1. KONZERTMEISTER
Daishin Kashimoto, 1. KONZERTMEISTER
Daniel Stabrawa, 1. KONZERTMEISTER
Krzysztof Polonek, KONZERTMEISTER
Zoltán Almási
Maja Avramović
Helena Madoka Berg
Simon Bernardini
Alessandro Cappone
Madeleine Carruzzo

Aline Champion-Hennecka
Luiz Felipe Coelho
Laurentius Dinca
Luis Esnaola
Sebastian Heesch
Aleksandar Ivić
Hande Küden
Rüdiger Liebermann
Kotowa Machida
Álvaro Parra
Bastian Schäfer
Dorian Xhoxhi

ZWEITE VIOLINEN

Thomas Timm, 1. STIMMFÜHRER
Christophe Horák, STIMMFÜHRER
Philipp Bohnen
Stanley Dodds
Cornelia Gartemann
Amadeus Heutling
Marlene Ito
Angelo de Leo
Anna Mehlin
Christoph von der Nahmer
Raimar Orlovsky
Simon Roturier
Bettina Sartorius
Rachel Schmidt
Armin Schubert
Stephan Schulze
Christoph Streuli
Eva-Maria Tomasi
Romano Tommasini

BRATSCHEN

Amihai Grosz, 1. SOLOBRATSCHER
Naoko Shimizu, SOLOBRATSCHERIN
Micha Afkham
Julia Gartemann
Matthew Hunter
Ulrich Knörzer
Sebastian Krunnies
Walter Küssner
Ignacy Miecznikowski
Martin von der Nahmer
Allan Nilles
Kyoungmin Park
Joaquín Riquelme García
Martin Stegner
Wolfgang Talirz

VIOLONCELLI

Bruno Deleplaire, 1. SOLOCELLIST
Ludwig Quandt, 1. SOLOCELLIST
Martin Löhr, SOLOCELLIST
Olaf Maninger, SOLOCELLIST
Richard Duven
Rachel Helleur-Simcock
Christoph Igelbrink
Solène Kermarrec
Stephan Koncz
Martin Menking
David Riniker
Nikolaus Römisch
Dietmar Schwalke
Knut Weber

KONTRABÄSSE

Matthew McDonald, 1. SOLOBASSIST
Janne Saksala, 1. SOLOBASSIST
Esko Laine, SOLOBASSIST
Martin Heinze
Michael Karg
Stanisław Pajak
Peter Riegelbauer
Edicson Ruiz
Gunars Upatnieks
Janusz Widzyk
Ulrich Wolff

FLÖTEN

Mathieu Dufour, SOLO
Emmanuel Pahud, SOLO
Michael Hasel
Jelka Weber
Egor Egorkin, PICCOLO

OBOEN

Jonathan Kelly, SOLO
Albrecht Mayer, SOLO
Christoph Hartmann
Andreas Wittmann
Dominik Wollenweber, ENGLISCHHORN

KLARINETTEN

Wenzel Fuchs, SOLO
Andreas Ottensamer, SOLO
Alexander Bader
Walter Seyfarth
Manfred Preis, BASSKLARINETTE

FAGOTTE

Daniele Damiano, SOLO
Stefan Schweigert, SOLO
Mor Biron
Markus Weidmann
Václav Vonáček, KONTRAFAGOTT

HÖRNER

Stefan Dohr, SOLO
Stefan de Leval Jezierski
Georg Schreckenberger
Sarah Willis
Andrej Žust

TROMPETEN

Guillaume Jehl, SOLO
Andre Schoch
Tamás Velenczei

POSAUNEN

Christhard Gössling, SOLO
Olaf Ott, SOLO
Jesper Busk Sørensen
Thomas Leyendecker
Stefan Schulz, BASSPOSAUNE

TUBA

Alexander von Puttkamer

PAUKEN

Benjamin Forster
Wieland Welzel

SCHLAGZEUG

Raphael Haeger
Simon Rössler
Franz Schindlbeck
Jan Schlichte

HARFE

Marie-Pierre Langlamet

ORCHESTERVORSTAND

Alexander Bader
Knut Weber

MEDIENVORSTAND

Stanley Dodds
Olaf Maninger

IMPRESSUM

MEDIENINHABER

Salzburger Festspielfonds

DIREKTORIUM

Helga Rabl-Stadler, Präsidentin
Markus Hinterhäuser, Intendant
Lukas Crepez, Kaufmännischer Direktor

KONZERTBÜRO

Florian Wiegand, Leitung
Martina Elmer
Axel Hiller

REDAKTION

Dramaturgie & Publikationen

Margarethe Lasinger, Leitung & Konzeption
Markus Hennerfeind, Redaktion & Satz
Franziska Betz, Mitarbeit
Gavin Plumley, English-language editor

Anzeigen

Karin Zehetner

Grafisches Konzept

Eric Pratter

Litho

Media Design: Rizner.at, Salzburg

Druck

Samson Druck GmbH,
St. Margarethen im Lungau
www.samsondruck.at

Redaktionsschluss

20. August 2019
Änderungen vorbehalten

Diese Publikation der Salzburger Festspiele
ist gedruckt auf Salzer Touch, Vol. 1.2,
100 g (bzw. 300 g), hergestellt von
SALZER Papier, St. Pölten.

NACHWEISE

Texte

Die Einführungstexte sind Originalbeiträge für
dieses Programmbuch.

Abbildungen

Agnes Martin, *Wheat*, 1957, Öl auf Leinwand,
49 x 49, Private collection, Photograph by Gordon
R. Christmas, courtesy The Pace Gallery, New York,
© Bildrecht, Wien, 2019.

Agnes Martin, *The Spring*, 1958, Öl auf Leinwand,
48 x 48, Dia Art Foundation, New York; anony-
mous gift, Photograph by Ellen Page Wilson,
courtesy The Pace Gallery, New York, © Bildrecht,
Wien, 2019.

Agnes Martin, *Islands No. 4*, ca. 1961, Öl auf
Leinwand, 37.8 x 37.8, Yale University Art Gallery,
Gift of the Woodward Foundation, Department:
Modern and Contemporary Art, Photo: courtesy
the owners, © Bildrecht, Wien, 2019.

Agnes Martin, *Dominoes*, 1960, Öl auf Papier,
91.4 x 30.5, Norton Museum of Art, West Palm
Beach, Florida. Gift of The Betty Parsons Founda-
tion, 85.186, Photo: courtesy the owner, via
the Menil Collection, © Bildrecht, Wien, 2019.

Künstlerfotos

Kirill Petrenko: Kai Bienert
Marlis Petersen: Artists Management Zürich
Elisabeth Kulman: Julia Wesely
Benjamin Bruns: Sara Schöngen
Kwangchul Youn: privat
Gijs Leenaars: Peter Adamik
Patricia Kopatchinskaja: Marco Borggreve

Bei Nachweis berechtigter Ansprüche werden
diese von den Salzburger Festspielen abgegolten.
*Valid claims presented with evidence will be
compensated by the Salzburg Festival.*

SALZBURGER FESTSPIELE

Postfach 140 · 5010 Salzburg
T +43-662-8045-500
F +43-662-8045-555
info@salzburgfestival.at
www.salzburgfestival.at

Giuseppe Verdi

SIMON BOCCANEGRA

Valery Gergiev Musikalische Leitung
Andreas Kriegenburg Regie

Jede
irdische Freude
ist trügerischer
Zauber...



15. – 29. August
Großes Festspielhaus

Supported by  Nestlé



SIEMENS
Ingenuity for Life

www.salzburgfestival.at

 KÜHNE-STIFTUNG

 ROLEX



16. & 17. Jänner 2020
19.30 Uhr
Großes Festspielhaus

Orchestre National
de France
Emmanuel Krivine & Julia Fischer

CLAUDE DEBUSSY
Prélude à l'Après-midi d'un faune

SERGEJ PROKOFJEV
Konzert für Violine und Orchester Nr. 1, D-Dur, op. 19

NIKOLAI RIMSKY-KORSAKOV
„Scheherazade“, op. 35

Orchestre National de France
Emmanuel Krivine *Dirigent*
Julia Fischer *Violine*

SALZBURGER KULTURVEREINIGUNG
Waagplatz 1a | 5020 Salzburg
Mo – Fr, 9.00 – 16.00 Uhr | +43 (0)662 845346
info@kulturvereinigung.com | www.kulturvereinigung.com

Orchesterkonzerte | 19.30 Uhr
Großes Festspielhaus:

25.–27.9.2019
Mozarteumorchester Salzburg
Werke von BEETHOVEN | STRAWINSKY
Riccardo Minasi *Dirigent* | Herbert Schuch *Klavier*

16.–18.10.2019
Orchestre National Bordeaux Aquitaine
Werke von ELGAR | BRITTEN | BIZET
CHAUSSON | RAVEL

Paul Daniel *Dirigent* | Renaud Capuçon *Violine*
13.–15.11.2019

Iceland Symphony Orchestra
Werke von GRIEG | MOZART | THORVALDSDOTTIR
SIBELIUS | BJARNASON | TSCHAIKOWSKY
Daníel Bjarnason *Dirigent*
Radovan Vlatković *Horn* | Víkingur Ólafsson *Klavier*

18.–20.12.2019
Bruckner Orchester Linz
Werke von BRUCKNER | AHO | STRAUSS
Markus Poschner *Dirigent* | Martin Grubinger *Schlagwerk*

15.1.2020
Wiener Symphoniker
Werke von BEETHOVEN
Philippe Jordan *Dirigent*

5.–7.2.2020
Konzerthausorchester Berlin
Werke von PROKOFJEV | TSCHAIKOWSKY
RACHMANINOW | SAINT-SAËNS
KHACHATURIAN

Dimitri Kitajenko *Dirigent* | Anastasia Kobekina *Violoncello*
4.–6.3.2020

Real Filharmonía de Galicia
Werke von DE FALLA | RAVEL
DE ARRIAGA | RODRIGO | ALBÉNIZ

Pablo González *Dirigent*
Claire Huangci *Klavier* | Enrike Solinís *Gitarre*
María José Pérez *Mezzosopran*

22.–24.4.2020
Mozarteumorchester Salzburg
Werke von BRUCKNER
Karl-Heinz Steffens *Dirigent*
Anna El-Khassem *Sopran* | Štěpánka Pučálková *Alt*
Jacques le Roux *Tenor* | Michael Wagner *Bass*
Bachchor Salzburg

Neujahrskonzerte 2020
Großes Festspielhaus:

1.1.2020 | 11.00 Uhr
Neujahrskonzert: Strauss trifft Strauss

Werke von STRAUSS SOHN & STRAUSS
Zagreb Philharmonic Orchestra
David Danzmayr *Dirigent* | Clara Dent *Oboe*

1.1.2020 | 15.00 Uhr & 19.00 Uhr
Neujahrskonzert: Mit Schwung ins neue Jahr

Werke von SCHOSTAKOWITSCH | MIGNONE
GERSHWIN
Philharmonie Salzburg
Elisabeth Fuchs *Dirigentin* | Fabio Martino *Klavier*

© Decca Felix Brosde

**MEHR SALZBURG.
MEHR FESTSPIELE.
TÄGLICH ONLINE.**

Das weltweit bedeutendste Festival für
klassische Musik und darstellende Kunst,
anspruchsvoll begleitet. Blicke hinter die
Kulissen, die aktuelle Nachtkritik
und vieles mehr.

Täglich online unter www.SN.at/festspiele
und in der SN-App.

**Bestellen Sie jetzt Ihr Digitalabo
unter Tel. 0662 / 8373-222 oder
SN.at/digitalabo**



BILD: SNI/STOCK

www.SN.at



Palau de la Música Catalana

Season 2019–2020

Where the music transforms you

*Gustavo Dudamel, Jörg Widmann, Esa-Pekka Salonen,
Complete Beethoven Symphonies with Sir John Eliot Gardiner,
Anne-Sophie Mutter, Lang Lang, Joyce DiDonato,
Yuja Wang, Isabelle Faust, Grigory Sokolov, Christian Gerhaher,
Carolyn Sampson, Benjamin Appl, Khatia Buniatishvili,
François-Xavier Roth, Steven Isserlis, Cecilia Bartoli,
Philippe Jaroussky, The Bach Passions with Philippe Herreweghe,
Christmas Oratorio with Jordi Savall and much more!...*

Book your ticket for some unique
experiences in Barcelona



Tickets on sale at www.palaumusica.cat
Palau de la Música Catalana Box Office (Barcelona)
Phone: +34 902 442 882
E-mail: taquilles@palaumusica.cat

In collaboration with



SALZBURGER FESTSPIELE

Ferenc Molnár

LILIOM

Kornél Mundruczó

*Hab kein Mitleid mit mir,
oder ich geb dir
eine auf den Schädel.*



17. – 28. August 2019 · Perner-Insel, Hallein



Koproduktion mit dem
Thalia Theater, Hamburg



SIEMENS
Ingenuity for life

www.salzburgfestival.at



Blätter, die die Welt bedeuten

Die Presse

Eine Bühne aus Papier, für Kunst, Kultur und alles Wissenswerte.
DiePresse.com – Wir schreiben seit 1848.

Alle Inhalte, gedruckt und digital:
Jetzt 3 Wochen testen
DiePresse.com/testen



Wir danken für finanzielle Unterstützung

der REPUBLIK ÖSTERREICH
dem LAND SALZBURG
der STADT SALZBURG
dem SALZBURGER TOURISMUSFÖRDERUNGSFONDS
den FREUNDEN DER SALZBURGER FESTSPIELE

Partnership in
innovative excellence

Global sponsors of the
SALZBURG FESTIVAL



Audi

SIEMENS

Ingenuity for life



KÜHNE-STIFTUNG



ROLEX



www.salzburgfestival.at