



STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN

FESTTAGE 2024

SINFONIEKONZERT
SYMPHONY CONCERT

STAATSKAPELLE
BERLIN

ZUBIN MEHTA

DIRIGENT CONDUCTOR

Anton Bruckner

SINFONIE NR. 8 C-MOLL

SYMPHONIE NO. 8 C MINOR

Fr 29. März 2024 20.00 PHILHARMONIE

Fri 29 March 2024 8 pm PHILHARMONIE

PROGRAMM

Anton Bruckner (1824–1896) SINFONIE NR. 8 C-MOLL WAB 108
SYMPHONY NO. 8 C MINOR WAB 108
(Version 1890, Edition Leopold Nowak)

- I. Allegro moderato**
- II. Scherzo. Allegro moderato – Trio. Langsam**
- III. Adagio. Feierlich langsam, doch nicht schleppend**
- IV. Finale. Feierlich, nicht schnell**

Fr 29. März 2024 20.00 PHILHARMONIE

Fri 29 March 2024 8 pm PHILHARMONIE

Konzerteinführung 45 Minuten vor Beginn

Concert introduction 45 minutes before beginning

Medienpartner



»Diese Symphonie ist die Schöpfung eines Giganten und überragt an geistiger Dimension, an Fruchtbarkeit und Größe alle anderen Symphonien des Meisters. Der Erfolg war trotz der unheilvollsten Kassandrarufe, selbst von Seite Eingeweihter, ein fast beispielloser. Es war ein vollständiger Sieg des Lichtes über die Finsternis, und wie mit elementarer Gewalt brach der Sturm der Begeisterung aus, als die einzelnen Sätze verklungen waren. Kurz, es war ein Triumph, wie ihn ein römischer Imperator nicht schöner wünschen konnte.«

Hugo Wolf, 23. Dezember 1892

ANTON BRUCKNERS ACHTE

TEXT VON Karsten Erdmann

»Diese Symphonie ist die Schöpfung eines Giganten und überragt an geistiger Dimension, an Fruchtbarkeit und Größe alle anderen Symphonien des Meisters. Der Erfolg war trotz der unheilvollsten Kassandrarufe, selbst von Seite Eingeweihter, ein fast beispielloser. Es war ein vollständiger Sieg des Lichtes über die Finsternis, und wie mit elementarer Gewalt brach der Sturm der Begeisterung aus, als die einzelnen Sätze verklungen waren. Kurz, es war ein Triumph, wie ihn ein römischer Imperator nicht schöner wünschen konnte.«

Bis zu diesem Triumph, über den der Komponist Hugo Wolf in einem Brief vom 23. Dezember 1892 berichtet, war es kein leichter Weg.

Zunächst ließen sich die Dinge für Bruckner gut an. Die Entstehung der 8. Sinfonie fällt in eine Phase im Leben des Komponisten, die von einer Reihe bisher ungekannter Erfolge geprägt war. Die 7. Sinfonie war am 30. Dezember 1884 von Arthur Nikisch in Leipzig zur erfolgreichen Uraufführung gebracht worden; es folgte eine sensationelle Aufführung in München unter Hermann Levi im März 1885. In demselben Jahr wurde Bruckner in den USA bekannt mit der Darbietung der Dritten. Im Jahre 1886 wurde das »Te Deum« in Wien und in München unter großem Beifall aufgeführt. Bruckner war nun keine Wiener Skurrilität mehr, als die er lange von vielen angesehen wurde – sondern rückte in die erste Reihe der zeitgenössischen Sinfoniker.

Die Schaffensbiographie Bruckners erweist zur Genüge, dass seine kreativen Impulse auch durch das Ausbleiben äußerer Erfolge nicht zum Erliegen kamen – wäre er sonst bis an diesen Punkt gelangt? Aber dass die Anerkennung, die sich in den Jahren 1885/86 einstellte, Bruckners kompositorischer Energie einen neuen Schwung gab, darf angesichts des gewaltigen Konzeptes der 8. Sinfonie wohl kaum bezweifelt werden.

Nach der Vollendung der Sinfonie beabsichtigte der Komponist, dem Dirigenten Hermann Levi die Uraufführung anzuvertrauen. Levi hatte die 7. Sinfonie zum Erfolg geführt, und Bruckner wählte sein neues Werk bei ihm in den besten Händen. Leider war der Dirigent von der neuen Sinfonie enttäuscht und fand trotz intensiven Studiums der Partitur keinen Zugang zu dem Werk – ein Umstand, der ihm selbst nach eigener Aussage Qualen bereitete. Und es erscheint vor allem unverständlich, dass Levi eine allzu große Ähnlichkeit mit der 7. Sinfonie bemerkt zu haben glaubte – vielleicht ein Zeichen dafür, wie schwer es selbst wohlwollenden und höchstqualifizierten Fachleuten damals schwergefallen sein muss, die individuellen Züge jeder Bruckner-Sinfonie wahrzunehmen. Heute würde wohl niemand mehr zu Levis Urteil gelangen, dass die 7. und die 8. Sinfonie einander zu ähnlich seien. Im Gegenteil: Zwischen dem naturhaft aufsteigende E-Dur-Klang der Siebenten und der unbestimmten Chromatik, die wir zu Beginn der Achten hören, liegen Welten.

Jedenfalls kam die Uraufführung zunächst nicht zustande.

Der tief getroffene Bruckner machte sich an eine Umarbeitung, der wir die endgültige Fassung der Sinfonie verdanken. Sie weist zur Fassung von 1887 einige bedeutende Veränderungen auf; die Instrumentation wurde erweitert, der Schluss des ersten Satzes ist ein anderer – die so eindrucksvoll verdämmernde Musik der Coda findet sich erst in der Zweitfassung. Der Mittelteil des zweiten Satzes wurde

Anton Bruckner SINFONIE NR. 8 C-MOLL

ENTSTEHUNG Sommer 1884 bis Sommer 1887,

Umarbeitung Oktober 1887 bis März 1890

Widmung: Kaiser Franz Joseph I. von Österreich

Uraufführung: 18. Dezember 1892 in Wien,

Wiener Philharmoniker, Dirigent: Hans Richter

**BESETZUNG 3 Flöten, 3 Oboen, 3 Klarinetten, 3 Fagotte,
Kontrafagott, 8 Hörner (4 Hörner wechselnd mit Wagnertuben),
3 Trompeten, 3 Posaunen, Basstuba, Pauken, Triangel,
Becken, 3 Harfen, Streicher**

neu gefasst; der Höhepunkt des langsamen Satzes steht nunmehr in einer anderen Tonart. Auch im Finale gibt es manche Veränderungen, vor allem Kürzungen. Die erste Fassung hat mittlerweile einen eigenen Platz im Musikleben; aber die Zweitfassung bleibt doch Bruckners »letztes Wort« zu seiner 8. Sinfonie. Die schon erwähnte erfolgreiche Uraufführung der Sinfonie fand dann endlich am 18. Dezember 1892 unter Hans Richter statt – sie wurde ein Triumph des alternden Komponisten.

Von Johannes Brahms stammt das bekannte Wort, seit Haydn sei, eine Sinfonie zu komponieren, eine Angelegenheit auf Leben und Tod. Wenn dies schon auf Brahms zutraf, um wieviel mehr dann auf Bruckner! Jeder der großen Sinfoniker der klassisch-romantischen Zeit war Sinfoniker, aber nicht nur Sinfoniker. Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Tschaikowsky – sie alle waren Autoren großer sinfonischer Werke, aber zugleich Schöpfer von Streich-

quartetten, Klaviersonaten, Solokonzerten, Opern. Johannes Brahms konnte lange zögern, probieren, verwerfen, bis er mit seiner ersten Sinfonie hervortrat; schon zuvor war er ein weithin anerkannter Schöpfer von Kammermusik, Klavierwerken, Vokalmusik.

Bei Bruckner liegen die Dinge anders: Wenn man nur die außersinfonischen Werke kennen würde – Bruckner würde einen Ehrenplatz in der Geschichte der liturgischen Musik einnehmen – aber mehr nicht. Man mag aus der Fixierung auf das sinfonische Werk ermessen, welche mentalen Drucksituationen bei diesem Komponisten im Schaffensprozess wirksam gewesen sein mögen – ein Ausweichen vor der jeweils neu zu schreibenden Sinfonie war nicht möglich. Bruckner wurde offenbar durch seine zu schaffenden Werke in einem Maße bedrängt, das nur durch den Kompositionsprozess selbst bewältigt werden konnte und jeweils andere Strategien des Sinfonischen im Rahmen der gewählten ästhetischen Positionierung herausforderte. Die schwindelerregenden Höhen von Konzeption und kompositorischer Realisierung in Bruckners Sinfonien sind sicher auch der inneren, mentalen Dynamik ihres Entstehungsprozesses geschuldet.

Die 8. Sinfonie begegnet uns in etwas anderer Gestalt als die anderen Sinfonien Bruckners. Schon bei oberflächlicher Betrachtung fällt auf, dass wir hier eine »Finalsinfonie« vor uns haben. Bruckner hatte in der 6. und 7. Sinfonie das musikalische Schwergewicht in den ersten Satz verlagert, nachdem die mächtigen Pfeiler von Kopfsatz und Finale den riesigen Bau der 5. Sinfonie gerade noch tragen konnten. Wie Brahms in seiner 1. Sinfonie komponierte er nunmehr eine Sinfonie, in der das Finale den Schwerpunkt des Ganzen bildet (ohne den vorangehenden Sätzen etwas von ihrer musikalischen Substanz zu nehmen). Der erste Satz der Achten ist demzufolge etwas kürzer als in etlichen anderen Bruckner-Sinfonien. Das Scherzo steht an zweiter Stelle. Der Komponist folgt hiermit dem Beispiel von Beet-

hovens 9. Sinfonie; und diese Veränderung gegenüber den vorangegangenen Sinfonien ist nicht nur äußerlicher Art: Die Folge von einem epischen ersten Satz in mäßigem Tempo und einem motorisch drängenden zweiten entspricht Beethovens Verfahren und trägt erheblich zur Wirkung beider Sätze bei. Auch an der Instrumentation ist Besonderes zu bemerken: Sie ist umfangreicher als in jeder vorherigen Sinfonie. Einmalig in Bruckners Schaffen ist die Verwendung der Harfe (»möglichst dreifach«) im zweiten und dritten Satz.

Was die Tonsprache von Anton Bruckners letzter vollendeter Sinfonie betrifft, so finden wir in ihr alles, was den Stil des Komponisten auch vorher bezeichnete. Aber dieser Stil ist hier noch einmal verwandelt. Jeder Anklang an Genre-Intonationen wie im Jagd-Scherzo der Vierten, im Ländler des Scherzo-Trios der Zweiten, im Polka-Thema des Finales der Dritten ist hier undenkbar. Auch von den aus einigen Sinfonien Bruckners bekannten Choral-Intonationen, die mitunter zu teils abstrusen theologischen Deutungen verleitet haben, ist nichts zu vernehmen. Wenn es eine Sinfonie gibt, die der Ästhetik der Programmsinfonik Liszts oder Berlioz' fernsteht, dann ist es diese Achte (wobei in den frühen Werken Bruckners durchaus eine Fühlungnahme mit diesen Komponisten, wenn nicht in der Programm-Ästhetik, so doch in manchem Handwerklichen, zu konstatieren ist). Was an der 8. Sinfonie ferner auffällt, ist, dass es wohl große Aufschwünge und Steigerungen gibt, dass aber immer wieder ein großes Ausatmen Raum beansprucht; Momente des Innehaltens wirken, als ob die Musik sich selbst nachlauscht und lassen ein Moment der Kontemplation entstehen, welches es bei Bruckner von je her gab, das aber nunmehr besonders hervortritt. Raum und Zeit als Ereignisdimensionen des Verhaltens der Musik scheinen selbst zum Klang zu werden.

Die formale Anlage des großen Werkes ist überschaubar. Der erste Satz entspricht der tradierten Sonatenhauptsatzform. Zu Beginn vernehmen wir ein f der Violinen,

bevor die Celli und Kontrabässe den Beginn des Hauptthemas hören lassen. Der tonale Rahmen weist zunächst eher auf f-moll als auf die Haupttonart c-moll – wie überhaupt in diesem Satz die harmonische Ordnung sich weit vom klassischen Modell entfernt. Eine typische »Bruckner-Figur« tritt auf den Plan (zwei Viertelnoten, gefolgt von einer Triole) und führt zu einer ersten Steigerung, nach der dann das zweite Thema erscheint, welches wiederum von dieser Figur bestimmt wird – thematische Einheit in stärkster Differenz signalisierend.

Ein bemerkenswertes Detail: Der Schluss der ersten thematischen Gestalt in den tiefen Streichern (eine längere Note, gefolgt von zwei absteigenden kurzen) hat in Bruckners Komponieren schon einmal eine zentrale Rolle gespielt: Die thematische Arbeit im Kopfsatz der frühen f-moll-Sinfonie, der sogenannten »Studiensinfonie«, ist ganz von ihm bestimmt. Der frühe Anlauf und das späte Meisterwerk reichen sich die Hand.

Das Ende der Exposition ist ein besonders schöner Moment des oben so genannten »Ausatmens«: Horn und Oboe rufen einander den Themenkopf in entspanntem Es-Dur zu, bevor die Tenortuben zurückhaltend eingreifen und die in diesem Falle verhältnismäßig knappe Durchführung eröffnen.

In der Coda des Satzes bleibt dann vom Hauptthema nur der Rhythmus, zunächst katastrophisch über gewitternden Streichertremoli, dann gleichsam nackt, nur noch von den Trompeten geschmettert und von den Pauken grundiert. Das Ende des Satzes ist ersterbender Atem – eindrucksvoll wie kaum ein anderer Satzschluss Bruckners.

Das Scherzo dagegen vibriert vor Leben. Nie setzt die Bewegung aus, alles lebt aus dem Hauptthema und seiner Umkehrung, die aber hier nicht als Material kontrapunktischer Künste beansprucht werden, sondern als Movens nicht abreißender Aktivität, frenetisch gesteigert mitunter;

dennoch genau kalkuliert: Der Hauptteil des Satzes selbst ist dreiteilig angelegt, der Sonatenform angenähert. Er endet in triumphalem C-Dur, das Ende der ganzen Sinfonie vorausnehmend. Der Mittelteil des Satzes wartet mit einem großartigen Kontrast auf: Der Eindruck einer Naturidylle lässt sich kaum abweisen. In lichtigem E-Dur, dann in warmem As-Dur rauschen die Harfen, dazu tönen die Hörner wie über eine weite Landschaft. Die Instrumentation ist aufgehellt, die Pauken, die den Hauptteil mit motorischen Impulsen vorantrieben, schweigen hier.

Der langsame Satz der Sinfonie ist der umfangreichste, den Bruckner geschaffen hat; und vielleicht der großartigste.

Schon die gedämpften ersten Takte der Streicher assoziieren »Tristan und Isolde«. Man glaubt sich zunächst in die Welt des zweiten Aktes von Wagners Meisterwerk versetzt; aber sofort ist Bruckners eigene Stimme zu vernehmen. Die erste Phrase der ersten Violinen (mit meisterhafter Klangregie auf der tiefen G-Saite vorgetragen), »zart hervortretend« intoniert den Ton as, wechselnd mit den erniedrigten b, der Mollsexta, die eigentlich nicht zum Des-Dur des Satzes gehört. Kaum einmal in der Musikgeschichte ist wohl ein einziger Ton mit soviel Schmerz und Trauer aufgeladen worden; ohne Sentimentalität und Gefühlsüberschwang – maßvoll und doch zugleich von bohrender Intensität, wie wir es manchmal von Johann Sebastian Bach kennen.

Die Großform des Satzes ist wiederum klar disponiert – trotz der gewaltigen Dimensionen verliert sich die Musik nie im Uferlosen: Bruckner erweist sich auch hier, wo die Emotionalität aufs Höchste gespannt ist, als nüchterner, überlegener Architekt des musikalischen Materials. Der Satz besteht aus drei Teilen. Nach der Exposition und Wiederholung des ersten Themas folgt eine weit geschwungene Linie der Celli, die sicher zu den schönsten und abgründigsten Eingebungen Bruckners gehört. Dieser erste Teil wird vari-

iert wiederholt, bereichert durch kontrapunktische Nebenstimmen, welche die Expressivität noch einmal ungeahnt ausweiten. Schließlich setzt der dritte Teil ein, der in einer gigantischen Steigerung zum Höhepunkt des Satzes führt, einem strahlenden Es-Dur-Akkord; ein exterritorial hereinbrechendes Licht, markiert durch Becken und Triangel – Instrumente, die in der gesamten Sinfonie nur hier eingesetzt werden. Der Satz verklingt mit einem abwärts gleitenden Motiv, das wir aus dem ersten Satz kennen, welches hier aber gänzlich entspannt, in diatonischem Wohlklang von den Streichern intoniert erscheint, grundiert vom weichen Klang des Tubenquartetts.

Was bedeutet solche Musik?

Spricht sie von etwas?

Gerade der übermächtige Eindruck des langsamen Satzes drängt solche Frage unabweisbar auf. Aber wovon spricht sie? Die Vieldeutigkeit der Klänge von Bruckners Werk verweigert sich aller eindimensionalen Deutung.

»Indessen schritt sein Geist gewaltig fort

Ins Ewige des Wahren, Guten, Schönen,

Und hinter ihm, in wesenlosem Scheine,

Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine.«

Was Goethe in seinem »Epilog zu Schillers Glocke« in unnachahmliche Verse gefasst hat – kann es als spekulativ hermeneutischer Schlüssel zur 8. Sinfonie Bruckners dienen? Als assoziativer Schlüssel, nicht als programmatische Erschließung.

Schildert der erste Satz das »Wahre«? Die Wahrheit des Weltprozesses, in dem »nicht mehr menschliche Stimmen, sondern Planeten und Sonnen, welche kreisen« (Gustav Mahler über seine 8. Sinfonie) das Geschehen bestimmen, weit jenseits menschlicher Schicksale, aber diese geheimnisvoll umschließend? Tönt uns aus dem Scherzo das »Gute« rastloser menschlicher Aktivität und Weltgestaltung entgegen, eingeborgen ins Ganze elementarer Naturhaftigkeit? Und

ist es der elementare Eros des »Schönen«, dem wir im dritten Satz begegnen dürfen – der Eros des Menschlichen, aber auch der kosmogonische Eros des endlos werdenden Kosmos?

Doch blicken wir noch auf den Finalsatz der Sinfonie. Wiederum sehen wir vor uns einen gigantischen Sonatenhauptsatz; gigantisch, aber gleichwohl – wie die anderen Sätze der Sinfonie – übersichtlich und mitvollziehbar aufgebaut. Herandrängende Viertelnoten der Streicher grundieren das erste mächtige Thema der Bläser. Nach dessen ausgiebiger Exposition tragen die Streicher in kraftvoller Sonorität das zweite Thema vor. Eine dritte thematische Gestalt tritt leise, dabei fast marschartig auf den Plan. Im ersten Abschnitt der Durchführung steht eine in B-Dur beginnende klanggewaltige Episode über einem Ostinato der Bässe und Pauken im Mittelpunkt, gefolgt von zahllosen Varianten und Verarbeitungen der Themen, deren kompositorische Kunst jeder Beschreibung spottet. In der gestrafften Reprise drängt sich dann das Hauptthema des ersten Satzes ins Geschehen. Über ruhig aufwärtsstrebenden Achtelfiguren der Violinen setzt schließlich die Coda ein, bis sich am Ende die Themen der einzelnen Sätze in C-Dur übereinander schichten. Es ist wohl nicht die kontrapunktische Kunst wie im Finale der »Jupitersinfonie« Mozarts, die hier eine so erschütternde Wirkung hervorbringt: Wir treten ein in eine gleißende Klangfläche, in der sich das irdisch Unvereinbare, doch immer zueinander Strebende von Wahrem, Gutem und Schöнем vereint und einen immer vorausliegenden imaginären, utopischen Raum öffnet, in dem das Partikulare der Welt und des menschlichen Daseins zu zeithobener Synthese finden.

Ein Unisono des Hauptmotivs aus dem ersten Satz hat das letzte Wort. Es ist alles gesagt.

“This symphony is the creation
of a titan and surpasses
all other symphonies by the master
in terms of its intellectual dimensions,
fecundity, and greatness.
This success was, even for the initiated,
virtually unparalleled, despite
the most portentous prophecies of doom.
It was a total victory of light over darkness,
and a storm of enthusiasm broke out as
each of the individual movements ended
as if with elementary force.
It was a triumph befitting
a Roman emperor.”

Hugo Wolf, 23 December 1892

ANTON BRUCKNER'S EIGHTH SYMPHONY

TEXT BY Karsten Erdmann

“This symphony is the creation of a titan and surpasses all other symphonies by the master in terms of its intellectual dimensions, fecundity, and greatness. This success was, even for the initiated, virtually unparalleled, despite the most portentous prophecies of doom. It was a total victory of light over darkness, and a storm of enthusiasm broke out as each of the individual movements ended as if with elementary force. It was a triumph befitting a Roman emperor.”

But the path to this triumph, about which composer Hugo Wolf reports in this letter from December 23, 1892, was not an easy one.

Initially, things began well for Bruckner. The emergence of the Eighth Symphony took place during a period that was shaped by a series of successes unknown to the composer until then. The Seventh Symphony was successfully premiered on December 30, 1884 in Leipzig by Arthur Nikisch; it was followed by a sensational performance in Munich under the direction of Hermann Levi in March of 1885. That same year, Bruckner became famous in the U.S. with a performance of his Third Symphony. In 1886, his “Te Deum” met with an enthusiastic response with performances in Vienna and Munich. Bruckner was no longer the Viennese oddity he had long been considered, but had become one of

the most prominent symphonists of the period.

Bruckner's biography clearly shows that his creative impulses did not fail him even without external success, for how else could he have reached this point? But it is clear that the recognition that he met with in the years 1885/86 gave Bruckner's compositional energy a new boost when we consider the immense concept of the Eight Symphony.

After completing the symphony, the composer intended to entrust the conductor Hermann Levi with its premiere. Levi had led the Seventh Symphony to success, and Bruckner thought his work would be in the best hands with him. Unfortunately, the conductor was disappointed by the new symphony and, despite intense study of the score, was unable to gain access to the work, a state of affairs that in Levi's own words troubled him immensely. At it seems particularly puzzling that Levi thought he noticed too great a similarity to the Seventh Symphony; this perhaps indicates how difficult it must have been even for sympathetic and highly qualified experts to grasp the individual traits of each Bruckner symphony. Today, nobody would reach Levi's conclusion that the Seventh and Eighth Symphonies are too similar, on the contrary: worlds separate the E major sound that emerges as if from nature in the Seventh and the uncertain chromaticism that we hear at the start of the Eighth.

In any event, the premiere did not take place initially. Bruckner, very upset by this state of affairs, began revisions that led to the final version of the symphony, which reveals several important differences from the 1887 version. The instrumentation was expanded and the conclusion of the first movement is a different one – the impressive closing music of the coda was only introduced in the second version. The middle section of the second movement was recomposed: the climax of the slow movement is now set in a different key. There were also several changes made to the finale, primarily cuts. The first version now has a life of its own in the musi-

ANTON BRUCKNER Symphony No. 8 in C minor

COMPOSITION Summer 1884 until Summer 1887,
revision October 1887 until March 1890

Dedication: Emperor Franz Joseph I. from Austria

First performance: 18 December 1892 in Vienna,

Vienna Philharmonic, Conductor: Hans Richter

SCORING 3 flutes, 3 oboes, 3 clarinets, 3 bassoons,
contra-bassoon, 8 horns (4 horns alternating with Wagner tubas),
3 trumpets, 3 trombones, bass tuba, timpani, triangle,
cymbal, 3 harps, strings

cal world, but the second version remains Bruckner's "final word" on his Eighth Symphony. The successful premiere of the symphony referred to above finally took place on 18 December, 1892 under the direction of Hans Richter: it became a triumph for the now aging composer.

Johannes Brahms once said that, after Haydn, composing a symphony is a life-or-death matter. If this was already true for Brahms, all the more so did it apply to Bruckner. All the great symphonists of the classical-romantic age were symphonists – but not only. Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Tchaikovsky: they were all creators of great symphonic works, but at the same time composed string quartets, piano sonatas, concertos, and operas. Johannes Brahms could delay, try things out and discard them again until he finally appeared with his first symphony. Before that, he had already become a widely acknowledged creator of chamber music, piano works, and vocal music.

Bruckner is a different case. If we were only familiar with the non-symphonic works, Bruckner would take a place of honor in the history of liturgical music, but nothing more. Bruckner's fixation on the symphonic work reveals the mental pressure that the composer must have been subject to in the process of creation. It was impossible for him to avoid composing the next symphony. Bruckner was clearly pressured by the works that needed to be created to such an extent that it could only be managed in the process of composition and demanded other strategies of the symphonic in the framework of the chosen aesthetic positioning. The vertigo-inducing heights of conception and compositional realization in Bruckner's symphonies are also due to the inner, mental dynamic of their process of emergence.

The Eighth Symphony takes on a form that is somewhat different than Bruckner's other symphonies: even upon superficial inspection, it is clear that we are dealing with a "finale symphony." In the Sixth and Seventh Symphonies, Bruckner placed the musical emphasis on the first movement, after the mighty pillars of the first and final movements were just barely able to support the immense structure of the Fifth Symphony. Like Brahms in his First Symphony, Bruckner composed a work in which emphasis is placed decidedly on the finale (without diminishing the musical substance of the prior movements). The first movement of the Eighth Symphony is accordingly somewhat shorter than in the other Bruckner symphonies. The scherzo comes second: the composer here follows the example of Beethoven's Ninth Symphony; and this departure in comparison to prior symphonies is not merely superficial. The sequence of an epic first movement in a moderate tempo and a motorically insistent second movement reflects Beethoven's technique and contributes significantly to the impact of both movements. The instrumentation is also remarkable: it is more extensive than in all previous symphonies. The use of the harps ("if possible three") in the second

and third movements is unique in Bruckner's oeuvre.

As far as the tonal language of Anton Bruckner's final complete symphony is concerned, everything that had previously characterized the master's style can be found here as well. But this style is once again transformed in this work. Any hint of genre, as in the "Hunt" scherzo of the Fourth Symphony, the Ländler of the scherzo trio in the Second, or the Polka theme of the Third, is unthinkable here.

There is also nothing of the well-known chorale intonations from several of Bruckner's symphonies, which have sometimes led to abstruse theological interpretations. Bruckner's Eighth Symphony is a symphony that in terms of aesthetics stands far from the programmatic symphonism of Liszt or Berlioz, although his earlier works do indeed reveal an empathy with these composers, if not in terms of their aesthetics of program music, but in matters of craftsmanship. What is also striking about the Eighth Symphony is that there are immense upsurges and intensification, but these require enough space to breathe. Moments of taking pause make it seem as if the music were listening to itself and allow for a moment of contemplation that had never before been found in Bruckner's work, but now comes decidedly to the forefront. Space and time as the dimensions of the music's fading away seem themselves to become sound.

The formal structure of this great work is not particularly complex.

The first movement uses the traditional sonata form. We first hear an F in the violins, before the cellos and contrabasses begin the start of the main theme. The tonal framework points initially more to F minor than to the work's main key, C minor, and the harmonic order in general departs a great deal from the classical model.

A typical Bruckner figure then appears (two quarter notes followed by a triplet) and leads to an initial intensification, and then the second theme emerges, which is also

defined by this figure, signaling thematic unity with the greatest possible difference.

A notable detail: the conclusion of the first thematic figure in the deep strings (a long note followed by two descending short notes) already played a central role in Bruckner's composing. The thematic work in the first movement of the early F minor symphony, the so-called "Study Symphony," was defined entirely by this figure. The early beginnings and this late masterpiece thus stretch out their hands to one another.

The end of the exposition is an especially beautiful moment of what above is called "breathing." The horn and oboe call out to one another the start of the theme in a relaxed E flat major before the tenor tubas reticently intervene and begin the relatively brief development.

In the movement's coda, all that remains of the main theme is the rhythm, starting catastrophically over thundering string tremolos, then virtually bare, blared out by the trumpets with a timpani foundation. The end of the movement is perishing breath, impressive like hardly another ending to a movement in Bruckner's oeuvre.

The scherzo, in contrasts, vibrates with life. The movement never stops, everything lives from the main theme and its retrograde, but here this material is not used to display the art of counterpoint, but as a motivation for non-stop activity, sometimes frenetic, yet always precisely calculated. The main part of the movement itself is tripartite, approaching sonata form. It ends in a triumphant C major, anticipating the finale of the symphony. The mid-section of the movement awaits with a great contrast: it is hard to avoid the impression of a natural idyll. The harps rustle in the bright key of E major, followed by a warm A flat major, and then the horns sound as if over a broad landscape. The instrumentation is thinned, the timpani that drove the main section with motoric impulses remain silent here.

The slow movement of the symphony is the most extensive that Bruckner ever created, and perhaps the most magnificent.

The muted first measures of the strings already evoke "Tristan and Isolde". One feels initially placed in the world of the second act of Wagner's masterpiece; but immediately we hear Bruckner's own voice. The "delicately emerging" phrase from the first violins (in an ingenious moment of instrumentation performed on the lowest string of the instrument, the G string) intones the pitch A flat, alternating with a B double flat, the minor sixth, which properly speaking does not actually belong to the D flat major of the movement. There is scarcely a moment in musical history when a single tone is charged with so much pain and mourning, without sentimentality or excess emotion – measured, and yet of penetrating intensity, as we know from Johann Sebastian Bach.

The large form of the movement is, however, clearly structured; despite its immense dimensions, the music never gets lost in boundlessness. Here, where the emotionality reaches a pinnacle, Bruckner proves once again to be a sober, superior architect of the musical material. The movement consists of three parts. After the exposition and the repetition of the first theme, a broadly arching line in the cellos follows that is one of Bruckner's most beautiful and profound inspirations. This first part is repeated in variations, enriched with contrapuntal additional voices that expand the expressivity once again. Finally, the third part begins, which leads with a gigantic intensification towards the movement's climax, a gleaming E flat major chord, a light that comes from another world, marked by cymbals and a triangle, instruments that are only used here in the symphony. The movement concludes with a gradually descending motif familiar from the first movement, which here, however, quite relaxed, appears in a diatonic played by the strings, over the soft sound of the tuba quartet.

What does music like this mean?

Does it speak of something?

Especially the overpowering impression of the slow movement raises such questions unavoidably. But what does it speak about? The ambiguity of the sounds of Bruckner's work refuses unidimensional interpretations.

"Meanwhile his mighty spirit onward pressed
Where goodness, beauty, truth, forever grow;
And in his rear, in shadowy outline, lay
The vulgar, which we all, alas, obey!"

Can Goethe's inimitable "Epilogue to Schiller's Song of the Bell", serve as a speculative hermeneutic key to Bruckner's Eighth Symphony? An associative key, not as a programmatic explanation.

Does the first movement depict "truth"? The truth of the way of the world, in which "no longer human voices, but planets and suns that revolve" (Gustav Mahler on his Eighth Symphony) define the events, far beyond human fate, but mysteriously encompassing it?

Does the scherzo sound the "goodness" of restless human activity and shaping the world, ensconced within the wholeness of elementary naturalness? And is it the elementary eros of "beauty" that can be found in the third movement the eros of the human, but also the cosmogonic eros of the infinite cosmos?

Now let us take a look at the symphony's final movement.

Once again, we are presented with a gigantic sonata form; gigantic, but at the same time, like the other movements of the symphony, not overly complex and constructed in an accessible way. Insistent quarter notes anticipated by pressing grace notes of the same pitch in the strings serve as the foundation for the first strong theme in the brass and woodwinds. After this expansive exposition, the strings present the second theme in a powerful sonority. A third thematic

figure appears on the scene quietly, yet almost march-like. In the first section of the development, a sonorous episode beginning in B flat major stands over an ostinato of the basses and timpani at the focus, followed by countless variations and revisions of the themes, whose compositional art deny all description. In the tight reprise, the main theme of the first movement pushes toward the foreground. Over gently rising eight-note figures in the violins, the coda begins, which until the end will layer the themes of the individual movements in C major. It is not just the art of counterpoint, as in the finale of Mozart's "Jupiter" Symphony, that creates such a devastating impact here: we enter a shimmering, sonorous space that combines the true, good, and beautiful, incompatible on earth, yet striving toward one another, in which the particular of the world and human existence find their way to a synthesis beyond time.

The main motif from the first movement in unison has the last word. Everything has been said.

Translated by Brian Currid

ZUBIN MEHTA

Zubin Mehta wurde in 1936 Bombay geboren und erhielt von seinem Vater Mehli Mehta, einem bekannten Geiger und dem Gründer des Bombay Symphony Orchestra, seine erste musikalische Ausbildung. Nach zwei Semestern Medizinstudium konzentrierte er sich ganz auf die Musik und absolvierte an der Wiener Musikakademie bei Hans Swarowsky eine Dirigentenausbildung. Er gewann den Internationalen Dirigentenwettbewerb von Liverpool und war Preisträger der Akademie in Tanglewood. Bereits 1961 hatte er die Wiener und die Berliner Philharmoniker sowie das Israel Philharmonic Orchestra dirigiert; mit allen drei Ensembles ist er mehr als 50 Jahre verbunden.

Zubin Mehta war Music Director des Montreal Symphony Orchestra (1961–1967) und des Los Angeles Philharmonic Orchestra (1962–1978).

1969 wurde er außerdem musikalischer Berater des Israel Philharmonic Orchestra, wo man ihn 1977 zum Chefdirigenten und 1981 zum Music Director auf Lebenszeit ernannte. Mit diesem außerordentlichen Ensemble hat Zubin Mehta mehr als 3.000 Konzerte auf fünf Kontinenten gegeben. Mit dem 50-jährigen Jubiläum seines Debüts beim Israel Philharmonic Orchestra im Oktober 2019 gab Zubin Mehta diese Position auf.

1978 wurde er Music Director des New York Philharmonic Orchestra; seine Ära dort dauerte dreizehn Jahre und war damit die längste in der Geschichte dieses Orchesters. Von 1985 bis 2017 war er Chefdirigent des Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino in Florenz.



1963 gab Zubin Mehta sein Debüt als Operndirigent in Montreal mit »Tosca«; seitdem stand er am Pult der Metropolitan Opera New York, der Wiener Staatsoper, des Royal Opera House Covent Garden London, der Mailänder Scala, der Staatsoper Unter den Linden, der Opernhäuser in Chicago und Florenz sowie bei den Salzburger Festspielen. Zwischen 1998 und 2006 war Zubin Mehta Bayerischer Generalmusikdirektor der Bayerischen Staatsoper München. Im Oktober 2006 hat Zubin Mehta den Palau de les Arts Reina Sofia in Valencia eröffnet und war dem Ensemble als Präsident des Festival del Mediterrani bis 2014 verbunden. Dort hat er auch den gefeierten »Ring«-Zyklus mit der La Fura del Baus in Koproduktion mit dem Opernhaus Florenz dirigiert. Weitere Produktionen des »Ring des Nibelungen« hat Zubin Mehta an der Lyric Opera of Chicago und der Bayerischen Staatsoper München vollendet.

Die Liste von Zubin Mehtas Ehrungen und Auszeichnungen ist lang; u. a. trägt er den »Nikisch-Ring«, der ihm von Karl Böhm vererbt wurde. Er ist Ehrenbürger von Florenz und Tel Aviv und wurde Ehrenmitglied der Wiener Staatsoper (1997), der Bayerischen Staatsoper (2006) und der Gesellschaft der Musikfreunde Wien (2007). Der Titel des Ehrendirigenten wurde ihm von folgenden Orchestern verliehen: Wiener Philharmoniker (2001), Münchner Philharmoniker (2004), Los Angeles Philharmonic Orchestra (2006), Teatro del Maggio Musicale Fiorentino (2006) und Bayerisches Staatsorchester (2006), mit denen er in Srinagar, Kashmir im September 2013 musizierte, sowie die Staatskapelle Berlin (2014). 2016 folgte die Auszeichnung als Ehrendirigent des Teatro di San Carlo in Neapel; das Israel Philharmonic Orchestra und die Los Angeles Philharmonic ehrte ihn 2019 als »Conductor Emeritus«. 2019 folgte die Auszeichnung als Ehrendirigent der Berliner Philharmoniker. Eine besondere Ehre wurde ihm zuteil, als der neue Konzertsaal des Teatro del Maggio Musicale in Florenz nach ihm benannt wurde.

Im Oktober 2008 wurde Zubin Mehta vom japanischen Kaiserhaus mit dem »Praemium Imperiale« ausgezeichnet, im März 2011 wurde ihm ein Stern auf dem Hollywood Boulevard gewidmet und im Juli 2012 wurde Zubin Mehta mit dem Deutschen Verdienstorden gewürdigt. Die indische Regierung zeichnete ihn im September 2013 mit dem »Tagore Award for Cultural Harmony« aus, der im Jahr vorher erstmals an Ravi Shankar vergeben wurde. Die australische Regierung ernannte ihn 2022 zum »Honorary Companion of the Order of Australia«.

Die Förderung junger Talente weltweit liegt Zubin Mehta sehr am Herzen. Gemeinsam mit seinem Bruder Zarin hat er in Bombay die Mehli Mehta Music Foundation gegründet und unterstützt fortwährend deren Arbeit, Kinder an die klassische westliche Musik heranzuführen. Die Buchmann-Mehta School of Music in Tel Aviv unterrichtet junge israelische Musiker und ist eng mit dem Israel Philharmonic Orchestra verbunden. Gleiches gilt auch für ein neues Projekt in dem junge arabische Israelis in Shwaram und Nazareth sowohl von dortigen Lehrern als auch von Mitgliedern des Israel Philharmonic Orchestra unterrichtet werden.

ZUBIN MEHTA

Zubin Mehta was born in 1936 in Bombay and received his first musical education under his father's Mehli Mehta's guidance who was a noted concert violinist and the founder of the Bombay Symphony Orchestra. After a short period of pre-medical studies in Bombay, he left for Vienna in 1954 where he eventually entered the conducting programme under Hans Swarowsky at the Akademie für Musik. Zubin Mehta won the Liverpool International Conducting Competition in 1958 and was also a prize-winner of the summer academy at Tanglewood. By 1961 he had already conducted the Vienna, Berlin and Israel Philharmonic Orchestras and has celebrated 50 years of musical collaboration with all three ensembles.

Zubin Mehta was Music Director of the Montreal Symphony Orchestra from 1961 to 1967 and also assumed the Music Directorship of the Los Angeles Philharmonic Orchestra in 1962, a post he retained until 1978.

In October 2019 he celebrated his farewell with the Israel Philharmonic Orchestra to which he has served for 50 years. On this occasion he was named Music Director Emeritus of the IPO.

In 1978 he took over the post as Music Director of the New York Philharmonic commencing a tenure lasting 13 years, the longest in the orchestra's history. From 1985 to 2017 he has been chief conductor of the Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino in Florence.

Zubin Mehta made his debut as an opera conductor with Tosca in Montreal in 1963. Since then he has conducted at the Metropolitan Opera New York, the Vienna State Opera, the Royal Opera House, Covent Garden, La Scala Milano, Berlin Staatsoper Unter den Linden and the opera houses of Chicago and Florence as well as at the Salzburg Festival. Between 1998 and 2006 he was Music Director of the Bavarian State Opera in Munich. In October 2006 he opened the Palau de les Arts Reina Sofia in Valencia and was the President of the annual Festival del Mediterrani in Valencia until June 2014 where he conducted the celebrated Ring cycle with the Fura del Baus in coproduction with the Florence opera house. Other Ring cycles were completed at the Chicago Opera and the Bavarian State Opera.

Zubin Mehta's list of awards and honours is extensive and includes the "Nikisch-Ring" bequeathed to him by Karl Böhm. He is an honorary citizen of both Florence and Tel Aviv and was made an honorary member of the Vienna State Opera in 1997, of the Bavarian State Opera in 2006 and of the Gesellschaft der Musikfreunde Wien in 2007. The title of "Honorary Conductor" was bestowed to him by the following orchestras: Vienna Philharmonic Orchestra (2001), Munich

Philharmonic Orchestra (2004), Los Angeles Philharmonic (2006), Teatro del Maggio Musicale Fiorentino (2006), Staatskapelle Berlin (2014) and Bavarian State Orchestra (2006), with whom he performed in Srinagar, Kashmir in September 2013. In 2016 the Teatro di San Carlo in Naples appointed Zubin Mehta as Honorary Music Director and the Israel Philharmonic Orchestra and Los Angeles Philharmonic honoured him in 2019 as Conductor Emeritus. 2019 the Berlin Philharmonic appointed him their Honorary Conductor. A particular honor was made to him in 2022 when the new concert hall of the Teatro del Maggio Musicale in Florence was named after him.

In October 2008 Zubin Mehta was honoured by the Japanese Imperial Family with the "Praemium Imperiale". In March 2011 Zubin Mehta received a special distinction, in getting a star on the Hollywood Boulevard. The Commander's Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany was bestowed to him in July 2012. The Indian Government honoured him in September 2013 with the "Tagore Award for cultural harmony" which a year earlier was awarded to Ravi Shankar. The Australian Government named him Honorary Companion of the Order of Australia in 2022.

Zubin Mehta continues to support the discovery and furtherance of musical talents all over the world. Together with his brother Zarin he is a co-chairman of the Mehli Mehta Music Foundation in Bombay where more than 200 children are educated in Western Classical Music. The Buchmann-Mehta School of Music in Tel Aviv develops young talent in Israel and is closely related to the Israel Philharmonic Orchestra, as is a new project of teaching young Arab Israelis in the cities of Shwaram and Nazareth with local teachers and members of the Israel Philharmonic Orchestra.

STAATSKAPELLE BERLIN

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

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

Von Ende 1991 bis zum Januar 2023 stand Daniel Barenboim (geboren 1942 in Buenos Aires) als Generalmusikdirektor an der Spitze der Staatskapelle Berlin. Zahlreiche Gastspiele in Europa, Israel, Japan und China sowie in Nord- und Südamerika haben die herausragende Stellung der Staatskapelle Berlin wiederholt unter Beweis gestellt. Die Darbietung sämtlicher Sinfonien und Klavierkonzerte von Beethoven in Wien, Paris, London, New York und Tokio sowie die Zyklen der Sinfonien von Schumann und Brahms, die Präsentation aller großen Bühnenwerken Richard Wagners anlässlich der Staatsopern-FESTTAGE 2002 und die dreimalige Aufführung von Wagners »Ring des Nibelungen« in Japan gehörten hierbei zu den herausragenden Ereignissen. Im Rahmen der FESTTAGE 2007 folgte unter der Leitung von Daniel Barenboim und Pierre Boulez ein zehnteiliger

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

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

In der Spielzeit 2022/23 gastierte die Staatskapelle Berlin mit Sinfoniekonzerten in Japan und Südkorea sowie in Dänemark, Wien und Paris; die Tournee nach Asien stand unter der musikalischen Leitung von Christian Thielemann, der im Herbst 2022 zudem eine Neuproduktion von Wagners »Der Ring des Nibelungen« in der Staatsoper dirigierte. Ende 2023 war die Staatskapelle Berlin im Zuge einer Gastspiel-



reise in vier bedeutenden Musikzentren in Kanada und den USA mit den vier Brahms-Sinfonien zu erleben.

Im September 2023 wurde Christian Thielemann zum neuen Generalmusikdirektor der Staatskapelle Berlin berufen; mit Beginn der Saison 2024/25 wird er sein Amt antreten.

STAATSKAPELLE BERLIN

With a tradition of more than 450 years, Staatskapelle Berlin is one of the oldest orchestras in the world. Originally founded as court orchestra by Prince-Elector Joachim II of Brandenburg in 1570 the ensemble expanded its activities with the founding of the Royal Court Opera in 1742 by Frederick the Great. Ever since then, the orchestra has been closely tied to Staatsoper Unter den Linden. Many important musicians have conducted the orchestra, both in the opera and in the regular concert series that have been held since 1842, among them Gaspare Spontini, Felix Mendelssohn Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, Felix von Weingartner, Richard Strauss, Erich Kleiber, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Franz Konwitschny, and Otmar Suitner.

From the end of 1991 until January 2023, Daniel Barenboim (born 1942 in Buenos Aires, Argentina) has served as the orchestra's general music director. At numerous guest appearances that have brought the orchestra to the great European music centers, to Israel, the Far East, North and South America, the international top position of the orchestra has proved. The performance of all symphonies and piano concertos of Beethoven in Vienna, Paris, London, New York and Tokyo, and the cycles of symphonies of Schumann and Brahms, the ten-part cycle of all important stage works by Wagner, and the performance of Wagner's "Ring" cycle in Japan 2002 are some of the most outstanding events. 2007 the symphonies and orchestral songs of Gustav Mahler were performed under the batons of Daniel Barenboim and Pierre

Boulez at Philharmonie Berlin. This ten-part cycle was also performed at Vienna's Musikverein as well as New York's Carnegie Hall. Highlights in recent time were a nine-part cycle with symphonies by Anton Bruckner in Vienna (June 2012) and concert performances of Wagner's "Ring" during the Proms in London (Summer 2013). The celebrated Bruckner cycle was 2016 and 2017 presented again in Suntory Hall Tokyo as well in Carnegie Hall New York and in Philharmonie Paris.

A constantly growing number of recordings in both the operatic and symphonic repertoires documents the work of Staatskapelle Berlin. Most recently, recordings of all nine Bruckner symphonies, of the piano concertos by Chopin, Liszt and Brahms as well as large symphonic works by Strauss and Elgar were released. In addition several opera productions were produced among them Wagner's "Tannhäuser", "Parsifal" and "Tristan and Isolde", Verdi's "Il trovatore" and "Falstaff", Berg's "Lulu", Rimsky-Korsakov's "The Tsar's Bride", Schumann's "Scenes from Goethe's Faust" (all under the baton of Daniel Barenboim) as well as Strauss's "Rosenkavalier" (with Zubin Mehta conducting). On the occasion of the 450th birthday of Staatskapelle Berlin a CD edition with "Great Recordings" under the batons of important conductors was published as well a book and an exhibition promoting the long and rich history of the orchestra.

During the season 2022-23 Staatskapelle Berlin gave guest concerts in Japan and South Korea as well as in Denmark, Vienna and Paris. The tour to Asia took place under the direction of Christian Thielemann who also conducted a new production of Wagner's "Ring" in autumn 2022 at Staatsoper Unter den Linden. At the end of 2023 Staatskapelle Berlin performed the four Brahms symphonies in five outstanding musical centres in Canada and the USA.

In September 2023 Christian Thielemann was appointed as new general music director; with beginning of the season 2024-25 he will assume this office.

STAATS- KAPELLE BERLIN

STAATSKAPELLE
BERLIN.DE

IVÁN FISCHER

DIRIGENT

15/16 APRIL 24

Gustav Mahler

SINFONIE NR. 6 A-MOLL »TRAGISCHE«

15. April 2024 19.00

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

16. April 2024 20.00

PHILHARMONIE

STAATSKAPELLE
BERLIN
1570

STAATSDIRIGENT UNTER DEN LINDEN

1. VIOLINE | 1ST VIOLIN Lothar Strauß, Raquel Areal Martinez**,
Petra Schwieger, Susanne Schergaut, Ulrike Eschenburg, Michael Engel,
Titus Gottwald, Andreas Jentzsch, Serge Verheylewegen, Rüdiger Thal,
Martha Cohen, Jueyoung Yang, Hani Song, Sewon Cho*, Alexey Stychkin*,
Naeun Yoo*

2. VIOLINE | 2ND VIOLIN Knut Zimmermann, Krzysztof Specjal,
Mathis Fischer, Johannes Naumann, Sascha Riedel, Franziska Dykta,
Sarah Michler, Milan Ritsch, Barbara Glücksmann, Laura Volkwein,
Nora Hapca, Philipp Schell, Ildana Belgibayeva*, Louise Wehr*

BRATSCHEN | VIOLA Yulia Deyneka, Holger Espig, Joost Keizer,
Katrin Schneider, Sophia Reuter, Boris Bardenhagen, Wolfgang Hinzpeter,
Stanislava Stoykova, Maria Körner, Lotus de Vries*,
Olivera Mladenovic-Stanic**, Floris Faber**

VIOLONCELLO Sennu Laine, Alexander Kovalev, Isa von Wedemeyer,
Tonio Henkel, Dorothee Gurski, Amke Jorienke te Wies, Joan Bachs,
Yejin Kim, Mario Alarcón*, Mahiro Kurokawa*

KONTRABASS | DOUBLE BASS Christoph Anacker, Joachim Klier,
Robert Seltrecht, Harald Winkler, Alexander Arai-Swale, Antonia Hadulla*,
Jakub Zon*, Yomoon Youn**

HARFE | HARP Alexandra Clemenz, Stephen Fitzpatrick, Clara Simarro*

FLÖTE | FLUTE Thomas Beyer, Christiane Hupka, Christiane Weise

OBOE Gregor Witt, Florian Hanspach-Torkildsen, Michael Hertel

KLARINETTEN | CLARINETS Tibor Reman, Unolf Wäntig,
Hartmut Schuldt

FAGOTT | BASSOON Mathias Baier, Sabine Müller, Robert Dräger

HORN Hanno Westphal, Markus Bruggaier, Sebastian Posch, Axel Grüner,
Ignacio Garcia, Frank Mende, Frank Demmler, Margherita Lulli**

TROMPETE | TRUMPET Christian Batzdorf, Felix Wilde, Noemi Makkos

POSAUNE | TROMBONE Filipe Alves, Pedro Olite Hernando**,
Jürgen Oswald

TUBA Sebastian Marhold

PAUKEN | TIMPANI Stephan Möller

SCHLAGZEUG | PERCUSSION Matthias Petsch, Joseph Protze*

* Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin

** Gast

IMPRESSUM | IMPRINT

HERAUSGEBERIN | PUBLISHED BY Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT | GENERAL MANAGER Matthias Schulz
GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR | MANAGEMENT DIRECTOR
Ronny Unganz

REDAKTION | EDITED BY Detlef Giese | Dramaturgie der
Staatsoper Unter den Linden
Der Essay von Karsten Erdmann ist ein Originalbeitrag für dieses
Programmheft. The essay by Karsten Erdmann is an original contribution for
this program book. English translation by Brian Currid.

FOTOS | PHOTOS Thomas Kettner (Zubin Mehta), Peter Adamik
(Staatskapelle Berlin)

LAYOUT Dieter Thomas nach Herburg Weiland, München

HERSTELLUNG | PRODUCTION Katalogdruck Berlin,

Druckhaus Sportflieger, Berlin



THE Found
ation.
Musik für eine bessere Zukunft

**FREUNDE
& FÖRDERER**
STAATSOOPER
UNTER
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**