

**Freitag 02.09.2022 · 19.00 Uhr**  
**Sonnabend 03.09.2022 · 20.00 Uhr**  
**Sonntag 15.04.2022 · 16.00 Uhr**  
**Großer Saal**  
-----  
**KONZERTHAUSORCHESTER BERLIN**  
**JURAJ VALČUHA** *Dirigent*  
**ALINA POGOSTKINA** *Violine*

*„Eine Stunde  
neuer Musik bei  
den Verrückten“*

CLAUDE DEBUSSY ÜBER „TILL EULENSPIEGELS LUSTIGE STREICHE“, 1901

## **PROGRAMM**

### **Richard Strauss (1864 – 1949)**

„Don Juan“ – Tondichtung für großes Orchester  
nach Nikolaus Lenaus dramatischem Gedicht op. 20

### **Erich Wolfgang Korngold (1897 – 1957)**

Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 35

MODERATO NOBILE  
ROMANCE. ANDANTE  
FINALE. ALLEGRO ASSAI VIVACE

### **PAUSE**

### **Anton Webern (1883 – 1945)**

„Im Sommerwind“ – Idyll für großes Orchester

### **Richard Strauss**

„Till Eulenspiegels lustige Streiche, nach alter Schelmenweise  
in Rondeauform; für großes Orchester gesetzt“ op. 28

#### INNOVATIONSPARTNER



Mobiltelefon ausgeschaltet? Vielen Dank! Cell phone turned off? Thank you!

Wir machen darauf aufmerksam, dass Ton- und / oder Bildaufnahmen unserer Aufführungen durch jede Art elektronischer Geräte strikt untersagt sind. Zu widerhandlungen sind nach dem Urheberrechtsgesetz strafbar.

# Jahrhundertwende

Die Werke von Richard Strauss und Anton Webern führen uns in die Zeit an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Letztlich trifft das auch auf Erich Wolfgang Korngolds Violinkonzert zu, obwohl es erst 1945 entstand, denn die Musiksprache dieses Komponisten wurde im Wien der Jahre nach 1900 geprägt, und er hat an diesem Idiom ungeachtet all der gesellschaftlichen Umbrüche, die seinen Lebensweg massiv beeinflussten, festgehalten.

Die Musik dieser Zeit bildet bis heute einen ganz wesentlichen Teil des Repertoires der großen Orchester. Sie ist Frucht einer kulturellen Blütezeit, die verbunden war mit wirtschaftlicher Prosperität und verhältnismäßiger politischer Stabilität. Nicht umsonst nannte man diese Jahre später die „Belle Époque“ und wurde sie im deutschen Sprachraum als die „gute alte Zeit“ erklärt, obwohl die Vorzeichen kommender Katastrophen etwa ab 1900 immer stärker spürbar wurden.

„Don Juan“ von Richard Strauss und „Im Sommerwind“ von Anton Webern stehen für die Aufbrüche zweier junger Komponisten. Beide schrieben ihre Werke mit Anfang Zwanzig. Die Wege, die sie gingen, waren freilich denkbar unterschiedlich. War Strauss bis zu seinen Operneinaktern „Salomé“ und „Elektra“ ein Komponist auf der Höhe seiner Zeit, um dann den Aufbruch in die Moderne doch nicht mitzu vollziehen, so wurde Webern – nachhaltig geprägt durch seine Unterrichtszeit bei Arnold Schönberg von 1904 bis 1908 – zu einem der radikalsten Vertreter der Neuen Musik und

nahm Isolation und Nichtbeachtung in Kauf, um seinem Ideal von künstlerischer Redlichkeit entsprechen zu können. Alle vier Werke künden auch vom Umgang ihrer Schöpfer mit außermusikalischen Stoffen. Dabei ist bemerkenswert, wie wenig Strauss im „Don Juan“ und Webern im „Sommerwind“ der Versuchung erliegen, in musikalische Illustration zu verfallen. Auch im Fall von Korngolds Violinkonzert gibt es außermusikalische Bezüge, denn die wesentlichen Themen seines Konzertes hatte er zuvor in Filmmusiken verwendet. Es spricht für die Qualität von Korngolds Erfindung, dass seine Themen jenseits ihrer ursprünglichen Bestimmung im Bereich der autonomen Musik zu funktionieren vermögen.

# KONZERTHAUS**MAGAZIN**

Lesen – Hören – Sehen

Immer Neues aus dem Konzerthaus Berlin  
im digitalen Konzerthaus Magazin auf  
**[konzerthaus.de/magazin](http://konzerthaus.de/magazin)**

## „Nicht aus Ruinen will ich Tempel bauen“ – Strauss‘ „Don Juan“

**ENTSTEHUNG** 1888 · **URAUFFÜHRUNG** 11.11.1889 Weimar (Weimarer Hofkapelle unter Leitung des Komponisten) · **BESETZUNG** 3 Flöten (3. auch Piccolo), 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagzeug (Triangel, Becken, Glockenspiel), Harfe, Streicher · **DAUER** ca. 18 Minuten



Richard Strauss als Dirigent

„Don Juan“ komponierte Richard Strauss als Vierundzwanzigjähriger. Nach „Macbeth“ (1886-88, rev. 1889/90 und 1891) und „Aus Italien“ (1886) war „Don Juan“ seine dritte Sinfonische Dichtung und knüpfte er an eine Tradition an, die von Hector

Berlioz ausging und von Franz Liszt fortgesetzt worden war. Freilich ist „Don Juan“ keine illustrative Programmmusik, die sich tonmalierisch an einem Sujet entlanghangelt. Strauss bezog sich auf die Version des Don-Juan-Stoffes, die Nikolaus Lenau 1844 in Form eines dramatischen Gedichts niedergeschrieben hatte. Aus diesem Text wählte er drei Bruchstücke aus, die er der Partitur voranstellte. Zwei von ihnen entstammen dem Beginn der Dichtung, nämlich einem Dialog Don Juans mit seinem Bruder Diego, der vom Vater zu Don Juan entsandt wurde, damit er ergründe, ob dieser seine Jugend nutze, um der Familie Ruhm und Ehre zu bringen. Don Juan freilich scheren solche Erwartungen wenig, und freimütig bekennt er:

„Den Zauberkreis, den unermesslich weiten,  
Von vielfach reizend schönen Weiblichkeit  
Möcht' ich durchziehn im Strome des Genusses,  
Am Mund der Letzten sterben eines Kusses.  
Durch alle Räume möcht' ich fliegen,  
Wo eine Schönheit blüht, hinknien vor jede  
Und, wär's auch nur für Augenblicke, siegen.“

„Ich fliehe Überdruss und Lustermattung,  
Erhalte frisch im Dienste mich des Schönen,  
Die einzelne kränkend schwärmt' ich für die Gattung.  
Der Odem einer Frau, heut Frühlingsduft,  
Drückt morgen mich vielleicht wie Kerkerluft.  
Wenn wechselnd ich mit meiner Liebe wandle  
Im weiten Kreis der schönen Frauen,  
Ist meine Lieb' an jeder eine andre;  
Nicht aus Ruinen will ich Tempel bauen.

Ja! Leidenschaft ist immer nur die neue;  
Sie lässt sich nicht von der zu jener bringen,  
Sie kann nur sterben hier, dort neu entspringen,  
Und kennt sie sich, so weiß sie nichts von Reue.  
Wie jede Schönheit einzig in der Welt,  
So ist es auch die Lieb' der sie gefällt.  
Hinaus und fort nach immer neuen Siegen,  
So lang der Jugend Feuerpulse fliegen!“

Diese Verse künden von einem Rücksichten nicht kennenden Willen zum rauschhaft gesteigerten Leben, dessen Kehrseite freilich der Tod ist. Das schwingt im vierten Textfragment mit:

„Es war ein schöner Sturm, der mich getrieben,  
Er hat vertobt und Stille ist geblieben.  
Scheintot ist alles Wünschen, alles Hoffen;  
Vielleicht ein Blitz aus Höh'n, die ich verachtet,  
Hat tödlich meine Liebeskraft getroffen,  
Und plötzlich war die Welt mir wüst, umnachtet;  
Vielleicht auch nicht; - der Brennstoff ist verzehrt,  
Und kalt und dunkel ward es auf dem Herd.

In dieser Verquickung von Rausch und Untergang ist der Don Juan, den Strauss porträtiert, gleichsam das männliche Pendant zu jener Salome, die er in seinem genialen Operneinakter eineinhalb Jahrzehnte später zur skandalumwitterten Bühnenfigur werden lassen sollte.

Gerade dadurch, dass Strauss nicht versucht, eine Geschichte in Töne zu übersetzen, sondern das Wesen des Don Juan in Klängen zu spiegeln, eröffnet er der Musik Räume. Mit dem Kanon tradierter Formen ist diese Sinfonische Dichtung nicht zur Deckung zu bringen, obgleich sie von einer Konstellation ihren Ausgang nimmt, die zunächst an einen Sonatensatz erinnert. Nach wenigen stürmischen Einleitungstakten wird ein „hyperpotentes“, vor Energie strotzende Hauptthema präsentiert, in dem man gewiss ein Porträt Don Juans erblicken kann. Gerade die dann folgende Überleitungspassage wirkt überaus modern: Die abrupten, gelegentlich fast taktweise wechselnden Texturen, die andeutungsweise aufblitzenden Fragmente vergangener oder künftiger Themen – all das erinnert an Schnitttechniken, wie sie später im Film begegnen sollten. Ein lyrischer Seitensatz erhält Raum, den die meisten Exegeten mit einer Liebesszene assoziieren. Wie in der spätromantischen Sinfonik üblich sind die Themen zu großen Komplexen erweitert. Auch der dann einsetzende Durchführungsabschnitt entspricht noch der sonatenartigen Anlage. Dann aber sprengt Strauss die Konventionen. Neue Themengestalten erhalten Raum, zunächst von Bratschen und Celli vorgetragen, sodann ein lyrisches Oboenthema, aus dem eine ganz eigenständige Episode geformt wird. Wenn sie endet, ertönt ein neues, ausgreifendes Hornthema, das wohl ebenfalls auf den Helden zu beziehen ist. Eine scherzoartige Partie scheint auf. Wer unbedingt nach einem Äquivalent in Lenaus Dichtung suchen möchte, könnte sie in einem Maskenball finden, von dem dort die

Rede ist. Wer freilich eher der musikalischen Architektur auf den Grund gehen möchte, dem drängt sich der Eindruck auf, dass Strauss in den nicht einmal zwanzig Minuten, die diese Tondichtung dauert, die Stationen eines kompletten sinfonischen Zyklus zumindest rudimentär streift. Die Scherzo-Partie mündet in eine Passage, in welcher sich ein Abgrund zu öffnen scheint, der Schatten des Todes erstmals spürbar wird. Nochmals aber verdichtet sich das Geschehen und führt zu einem letzten großen reprisenartigen Abschnitt, der die beiden Themen Don Juans rekapituliert und auf dem Höhepunkt umschlägt in ein rasches Verlöschen: „Und plötzlich war die Welt mir wüst, umnachtet; [...] – der Brennstoff ist verzehrt“.

Als Strauss den „Don Juan“ komponierte, stand er am Beginn seiner Dirigentenkarriere. 1885 hatte ihn Hans von Bülow nach Meiningen geholt. Hier wurde Strauss zum Wagnerianer und begann mit dem Komponieren von Tondichtungen nach Liszts Vorbild. Mit dem „Don Juan“ fand er zu seiner ganz eigenen Tonsprache. Nach einer Station als dritter Kapellmeister in München (1886-87) trat er am 9. September 1889 ein Amt als zweiter Kapellmeister am Hoftheater Weimar an. Hier dirigierte er am 11. November die Uraufführung des „Don Juan“ und berichtete an seinen Vater: „Lieber Papa! Also ‚Don Juan‘-Erfolg großartig, das Stück klang zauberhaft und ging ausgezeichnet und entfesselte einen für Weimar ziemlich unerhörten Beifallssturm.“

**CD-TIPPS** The Cleveland Orchestra unter Leitung von Franz Welser-Möst (Label: Cleveland Orchestra, 2022); Gewandhausorchester Leipzig unter Leitung von Andris Nelsons (Label: Deutsche Grammophon, 2022)

## „Was ist's mit meinem Violinkonzert?“ – Erich Wolfgang Korngold

**ENTSTEHUNG** 1945 (unter Rückgriff auf zwischen 1936 und 1939 entstandenes Themenmaterial) · **URAUFFÜHRUNG** 15.2.1947 St. Louis (mit Jascha Heifetz als Solist und dem Saint Louis Symphony Orchestra unter Leitung von Vladimir Golschmann) · **BESETZUNG** Solo-Violine, 2 Flöten (2. auch Piccolo), 2 Oboen (2. auch Englischhorn), 2 Klarinetten, Bassklarinette, 2 Fagotte (2. auch Kontrafagott), 4 Hörner, 2 Trompeten, Posaune, Pauken, Schlagzeug (Große Trommel, Becken, Röhrenglocke, Gong, Glockenspiel, Xylophon, Vibraphon), Celesta, Harfe, Streicher · **DAUER** ca. 23 Minuten



Erich Wolfgang Korngold

Als Erich Wolfgang Korngolds Violinkonzert im März 1947 erstmals in New York gespielt wurde, tat es die New York Times als „Hollywood Concerto“ ab. Damit wurde auf die Sphäre der Filmmusik verwiesen, auf den Sound von Hollywood, dem offenbar etwas Minderwertiges anhaftete. Aus solch abwertender Einschät-

zung spricht zumindest Geschichtsvergessenheit. Ja, es stimmt: Korngold hat in seinem Violinkonzert mehrere Themen aufgegriffen, die er zuvor in Filmmusiken verwendet hatte: Die beiden Themen des ersten Satzes hatte er den Soundtracks zu „Another Dawn“ (1937) und „Juarez“ (1939) entnommen. Das Thema des zweiten Satzes entstammt „Anthony Adverse“ (1936), und das des Finales zitiert „The Prince and the Pauper“ (1937). Wie kein anderer hatte Korngold die Filmmusik Hollywoods in den ersten beiden Jahr-

zehnten der Tonfilm-Ära geprägt, aber dass es dazu kam, hat etwas mit den Verheerungen des 20. Jahrhunderts zu tun. Korngold hatte sich bis in die frühen dreißiger Jahre als einer der führenden europäischen Komponisten etabliert – sowohl im Bereich der Instrumentalmusik, vor allem aber auch im Bereich der Oper. Die Machtergreifung der Nationalsozialisten hatte für den einer jüdischen Familie entstammenden Korngold einschneidende Folgen: Er, der bis dahin an vielen deutschen Bühnen aufgeführt wurde, darüber hinaus ein gefragter Dirigent und Pianist war, konnte in Deutschland nicht mehr auftreten, und seine Musik verschwand von den Spielplänen. 1934 erreichte ihn ein Telegramm von dem mittlerweile in Amerika weilenden Max Reinhardt, mit dem er schon zuvor zusammengearbeitet hatte. Der Regisseur lud Korngold ein, die „Sommernachtstraum“-Musik Mendelssohns für eine Verfilmung des Stoffes zu arrangieren. Der Ausflug in die Hollywood-Studios blieb keine Episode, sondern in den folgenden Jahren schrieb Korngold die Musik zu 22 Filmen. Was er dabei in die Film-musik eintrug, war seine spezifische Klanglichkeit, ein Idiom, das wiederum in der Wiener Musik der Zeit um 1900 wurzelte. Korngold klingt also nicht nach Hollywood, sondern Hollywood nach Korngold und nach Wien.

Als Österreich 1938 ans faschistische Deutschland „angeschlossen“ wurde, emigrierte Korngold endgültig nach Amerika. Seine Frau, Luzi Korngold, schrieb über jene Zeit: „Aus Erich, dem heiteren Lebensbejaher, war ein Pessimist geworden. Wann immer es seine Zeit zuließ, saß er vor dem Radio, hörte mit düsterer Miene die Nachrichten und sprach seine Befürchtungen nicht nur um Europa, sondern um die Welt aus. [...] Erichs Weltanschauung änderte sich auch in Bezug auf sein künstlerisches Wirken [...]. Es war, als hätte er ein Gelübde abgelegt, dass er, solange das Grauen über der Welt

lastete, keine Note außerhalb der Filme schreiben wollte. [...] Er hätte wahrscheinlich auch für den Film nicht geschrieben, wäre er nicht materiell dazu gezwungen gewesen.“ Erst nach Kriegsende sollte sich das ändern.

„Was ist's mit meinem Violinkonzert?“, fragte der Geiger Bronislaw Hubermann Korngold über 30 Jahre hinweg bei jeder ihrer Begegnungen, so auch anlässlich eines gemeinsamen Abends im Hause Korngold im Frühjahr 1945. Diesmal freilich stand Korngold auf und spielte das eröffnende Thema des späteren Konzertes am Klavier. „Das ist – das wird mein Konzert!“, reagierte der Geiger. Freilich sollte schließlich nicht Hubermann (mit dem es zu Unstimmigkeiten gekommen war), sondern Jascha Heifetz das Konzert uraufführen: „Die Aufnahme des Violinkonzerts in St. Louis war triumphal. Ein Erfolg wie in meinen schönsten Wiener Zeiten“, schrieb Korngold im Anschluss an die Premiere an einen Freund. In der Tat: „Wie alter Duft aus Märchenzeit“ eignet dieser Musik jener Tonfall, der in der Wiener Musik der Jahrhundertwende seinen Ursprung hat und der in jeweils eigener Färbung vor allem von Mahler, Schreker, Zemlinsky, Berg und – wie zu hören sein wird – auch vom jungen Webern kultiviert wurde.

Freilich beschwore Korngold im Violinkonzert dieses Idiom gleich einem „fernen Klang“ (um mit Schreker zu reden) aus einer für immer versunkenen Welt. Der Glanz, den dieses Konzert verströmt, gleicht jenem, der Vergangenem im Medium der Erinnerung zuzuwachsen vermag. Kompositorisch wird das auf sehr sublime Weise vermittelt, etwa dadurch, dass die Unmittelbarkeit des Erklingenden durch Momente der Verfremdung unterlaufen wird. So eignet dem eröffneten Thema einerseits große Plastizität: Seine Gestalt prägt sich sofort ein – freilich nur ungefähr, schemenhaft, denn sie ist in steter Wandlung begriffen. Erklingt das Thema erst-

mals, ist seine Metrik instabil, als komponiere Korngold extreme Rubati eines Solisten gleichsam mit. Sodann verschwinden seine klanglichen Konturen im sanft nachhallenden Orchestersatz. Wenn schließlich das Orchester mit größerer Bestimmtheit und begründeter Metrik vom Thema Besitz ergreift, bricht der Gesang ab, noch ehe er zu einem Ende kommt. So scheint es, als liege die eigentliche Gestalt des Themas jenseits der wirklich erklingenden Musik. Ebenso wie im ersten Satz, der Virtuos-Kapriöses weitgehend in die kadenzierenden und überleitenden Passagen verbannt, ist die folgende Romanze ganz auf Kantabilität gestellt. Nicht umsonst meinte Korngold, das Konzert sei „mehr für einen Caruso als einen Paganini“ geschrieben. Der Gesang des Soloinstrumentes wird von bittersüß dissonierenden Harmonien umhüllt, die von den Klängen des Vibraphons in ein unwirkliches Licht getaucht werden, das erst recht den irrlichternden Misterioso-Mittelteil erfüllt. Diesseitiger gibt sich das Finale, in dem Korngold aus einem einzigen und zudem recht einfachen Thema unausgesetzt Funken schlägt. Freilich findet sich auch hier Irritierendes: So wird das Thema erst „enthüllt“, nachdem es zuvor „incognito“ in Gestalt mehrerer Variationen auftrat, und noch dem sich übermäßig gebenden Schluss bleiben Dissonanzen eingeschrieben.

**EMPFOHLENE AUFNAHME** Jascha Heifetz, Violine / New York Philharmonic unter Efrem Kurtz / Konzertmitschnitt aus der Carnegie Hall, 30.3.1947 (Label: Music and Arts Programs of America, auch verfügbar auf youtube)

## „Natur ist mir höchste Metaphysik“ – Weberns „Im Sommerwind“

**ENTSTEHUNG** 1904 · **URAUFFÜHRUNG** 26.5.1962 Seattle (Philadelphia Orchestra unter Eugen Ormandy) während des Ersten Internationalen Webern-Festivals · **BESETZUNG** 3 Flöten, 2 Oboen, Englischhorn, 4 Klarinetten, Bassklarinette, 2 Fagotte, 6 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Triangel, Becken, 2 Harfen, Streicher · **DAUER** ca. 13 Minuten



Anton Webern

Aus dem Reich des Unhörbaren wird am Beginn von Anton Weberns „Im Sommerwind“ der Klang aufgeblendet, etablieren die Streicher einen irisierend leuchtenden D-Dur-Klang, der aber schon mit der ersten sanften Bewegung in den Mittelstimmen den Mollbereich berührt. Diese kleine Eintrübung genügt, um jene Klanglichkeit zu erzeugen, die ungemein typisch ist für die Wiener Musik an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Webern, der in Wagners Todesjahr 1883 in Wien geboren wurde, aber seine Jugend vor allem in Graz und Klagenfurt verbrachte, war 1902 in

seine Heimatstadt zurückgekehrt, um Musikwissenschaft zu studieren. Schon zuvor hatte er gründliche musikalische Unterweisungen erhalten – zunächst durch seine Mutter, von der er die Grundlagen des Klavierspiels erlernte, dann durch Privatunterricht bei Edwin Komauer in Musiktheorie, Kontrapunkt und Violoncello. Die frühesten Kompositionsversuche datieren aus dem Jahr 1899. „Im Sommerwind“ ist das erste Orchesterwerk Weberns, komponiert im Sommer

1904 auf dem Familiengut Preglhof in Kärnten. Wenige Wochen nach dessen Vollendung wurde er Schüler Arnold Schönbergs. Veröffentlicht hat er „Im Sommerwind“ nicht, aber die Partitur gelegentlich seinen Schülern gezeigt, um deutlich zu machen, von wo sein Weg seinen Ausgang nahm.

AUFGEHORCHT

Bemerkenswerte eigene Akzente setzt Webern bei der Orchesterbesetzung, die bewusst disproportional gewählt ist und bei den Holzbläsern fünf Vertreter der Klarinettenfamilie und im Blechbläserregister sechs Hörner, aber keine Posaunen fordert. Webern erstrebte offenbar einen ebenso weichen wie leuchtenden Klang.

Der so typische Wiener Klang, zu dem Webern in diesem Jugendwerk fand, wurde durch Literatur inspiriert, die nichts mit Wien, sondern eher etwas mit Berlin bzw. dessen näherer Umgebung zu tun hat. Dort hatte sich 1888/89 der sogenannte Friedrichshagener Dichterkreis etabliert, getragen u. a. von lebensreformerischen Ideen, die als Reaktion auf die immer deutlicher spürbaren Phänomene der Entfremdung von Mensch und Natur unter den Bedingungen der entwickelten Industriegesellschaft und des entfesselten Kapitalismus zu verstehen war. Zu diesem Dichterkreis gehörte von Anfang an Bruno Wille, Lyriker Romancier, Essayist und Sozialphilosoph, dessen von der Naturphilosophie Gustav Theodor Fechners inspirierte Dichtung von der Vorstellung einer beseelten Natur kündet, mit der man in Zwiesprache treten könne und von der eine kathartische, heilende Wirkung auszugehen vermöge. Solche Vorstellungen schwingen schon in Titeln wie dem des Lyrikbandes „Der heilige Hain“ oder des Romans „Offenbarungen des Wacholderbaums“ (1901) mit, der im frühen 20. Jahrhundert zumal in Künstlerkreisen Kultstatus erlangte und auch zur Lieblingslektüre des jungen Anton Webern gehörte. In diesem Roman findet

sich jenes Gedicht „Im Sommerwinde“, welches Webersns Komposition inspirierte. In einem Brief an Alban Berg hatte Webern 1919 eingedenk einer Bergwanderung bekannt: „Suchen von Höchstem, Auffinden von Korrespondenzen in der Natur für alles das, was mir vorbildlich ist, was ich gerne in mir haben möchte. [...] Diese Hochschluchten mit den Bergföhren und rätselhaften Pflanzen. Diese sind es vor allem, die mir nahegehen. Aber nicht, weil sie so ‚schön‘ sind. Nicht die schöne Landschaft, die schönen Blumen im üblichen romantischen Sinne bewegen mich. Mein Motiv: der tiefe, unergründliche Sinn in allen diesen, besonders diesen Äußerungen der Natur. [...] Ich möchte zunächst vordringen in der rein realen Erkenntnis dieser Erscheinungen. [...] Diese Realität enthält alle Wunder. Forschen, Beobachten in der realen Natur ist mir höchste Metaphysik, Theosophie. Eine Pflanze ‚Wintergrün‘ lernte ich kennen ... kaum wahrnehmbar. Aber dieser balsamische Duft. Dieser Duft! Er schließt für mich alles ein an Zartheit, Bewegung, Tiefe, Reinheit.“ Aus diesen Zeilen spricht ein pantheistisch getöntes Naturverständnis, das sich mit den in Willes „Im Sommerwinde“ artikulierten Vorstellungen innigst berührt.

Wie aber korrespondieren nun Willes Text und Webersns Musik? Wie kann ein ausgreifendes lyrisches Gebilde zu instrumentalem Klang werden? Steffen Georgi hat es einmal treffend beschrieben: „Webersns Musik verhält sich zur Textvorlage wie Wein zur Traube. Die Partitur verdichtet die blumen- und assoziationsreiche Sprache Bruno Willes zu suggestiven Bildern, zeichnet den pulsierenden Wechsel der Ausdruckssphären nach und hält doch merklich Distanz zu aller Tonmalerei.“ Dabei bedient sich Webern durchaus Verfahren sinfonischen Komponierens, entfernt sich aber von gängigen formalen Modellen und orientiert sich stattdessen eher an der Form des Gedichts. So könnten die nach dem

oben beschriebenen Aufblenden des Klangs mit dem charakteristischen Dur-Moll-Wechsel vorgestellten zwei Themenkomplexe (das erste lyrisch, das zweite mit einem prägnanten Signalmotiv der Oboe einsetzend) mit den ersten zwei Strophen korrespondieren. Neues Material tritt hinzu, zunächst ein Choral, später weitere Themen. Von dynamischer Energie getragene Passagen alternieren mit Momenten des Innehaltens. Die befreiende, kathartische Wirkung des Naturerlebens findet in emphatisch aufblühenden Passagen Widerhall, ebenso wie die „unendliche Ruhe“ im „bis zur gänzlichen Unhörbarkeit“ (so die Vortragsbezeichnung) verlöschenden Klang am Ende des Werkes nachgezeichnet wird. Webers „Im Sommerwind“ ist Aufbruch und Abschied in einem. Nie wieder hat er so wie in diesem Jugendwerk dem spätromantischen Idiom gehuldigt. Stattdessen äußerte er 1905 gegenüber seinem Freund Heinrich Jalowetz – Schüler bei Schönberg wie er selbst: „Seit mir Beethovens Musik halbwegs aufgegangen und Schönbergs Werke mich so unmittelbar berührt haben, reift in mir eine große Liebe zu dem Strengen, Herben, Ernstten und Erhabenen – und so liebe ich auch die herbe Schönheit der Alpen immer mehr und mehr.“

**CD-TIPP** WDR Sinfonieorchester Köln unter Leitung von François-Xavier Roth (Label: Hänssler Classic, 2012)

## Bruno Wille

### Im Sommerwinde

*Es wogt die laue Sommerluft.  
Wacholderbüsche, Brombeerranken  
Und Adlerfarren nicken, wanken.  
Die struppigen Kiefernhäupter schwanken;  
Rehbraune Äste knarren.  
Von ihren zarten, schlanken,  
Lichtgrünen Schossen stäubt  
Der harzige Duft,  
Und die weiche Luft  
Wallt hin wie betäubt.*

*Auf einmal tut sich lächelnd auf  
Die freie sonnige Welt:  
Weithin blendendes Himmelblau;  
Weithin heitre Wolken zu Hauf;  
Weithin wogendes Ährenfeld  
Und grüne grüne Auen...  
Hier an Kiefernwaldes Saum  
Will ich weilen, will ich schauen -  
Unter zartem Akazienbaum,  
Der vom muntern Wind gerüttelt  
Süße Blütentrauben schüttelt.*

*O Roggenhalme hin und her gebogen!  
Wie sanft sie flüstern, wie sie endlos wogen  
Zu blau verschwommenen Fernen!  
Schon neigen sich und kernen  
Viel Häupter silbergrün.  
Andre blähn,  
Duftend wie frisches Brot.  
Dazwischen glühn  
Mohnblumen flammenrot  
Bei dunkelblauen Cyanen...*

*Und droben wallen  
Durch lichetes Blau  
Wolkenballen,  
Gebirgen gleich,  
Halb golden und halb grau.  
Frau Sonne spreitet  
Den Strahlenfächer von Silberseide  
Zur Erde nieder;  
Dann taucht sie wieder  
Aus schneigem Wolkenkleide  
Blendende Glieder  
Und blitzt und sprüht  
Verklärend Goldgefunkel  
Auf Auen, wo lachend blüht  
Vergissmeinnicht und gelbe Ranunkel  
Und Sauerampfer ziegelrot...  
  
O du sausender brausender Wogewind!  
Wie Freiheitsjubel, wie Orgelchor  
Umrauschest du mein durstig Ohr;  
Du kühlst mein Haupt, umspülst die Gewandung,  
Wie den Küstenfelsen die schäumende Brandung  
  
O du sausender brausender Wogewind!  
Nun ebbest du, so weich, so lind -  
Ein Säuseln, Lispeln, Fächeln.  
Bestrickte dich ein Sonnenlächeln?  
Auch dein Gesäusel stirbt;  
Dann - lauschige Stille.  
Nur noch die Grille  
Dengelt und zirpt  
Im Erlengebüsch, wo das Wässerlein träumt,  
Von Lilien gelb umsäumt.  
Ins Blaue weltverloren girrt  
Inbrünstig die Lerche - schwirrt  
Taumlig vor Wonne  
Zu Wolken und Sonne  
Und girrt und girrt.*

*Da wird mir leicht, so federleicht;  
Die dumpfig alte Beklemmung weicht.  
All meine Unrast, alle wirren  
Gedanken sind im Lerchengirren,  
Im süßen Jubelmeer ertrunken.  
Versunken  
Die Stadt mit Staub und wüstem Schwindel;  
Versunken  
Das Menschengesindel;  
Begraben der Unrat, tief versenkt  
Hinter blauendem Hügel,  
Dort wo hurtige Flügel  
Die emsige Mühle schwenkt...*

*Friede, Friede  
Im Lerchenliede,  
In Windeswogen,  
In Ährenwogen!  
Unendliche Ruhe  
Am umfassenden Himmelsbogen!*

*Weißt du, sinnende Seele,  
Was selig macht?  
Unendliche Ruhe!  
Nun bist du aufgewacht  
Zu heitner Weisheit.  
Gestern durchwühlte dein Herz ein Wurm,  
Und heute lacht  
Das freie Herz in den Sommersturm...*

*Friede, Friede  
Im Lerchenliede,  
In Windeswogen,  
In Ährenwogen!  
Unendliche Ruhe  
Am umfassenden Himmelsbogen!*

## „Köstliche Humoreske“ – Strauss‘ „Till Eulenspiegel“

**ENTSTEHUNG** 1894/95 · **URAUFFÜHRUNG** 5.11.1895 Köln, Gürzenich (im Rahmen des zweiten Abonnementkonzerts der Kölner Konzertgesellschaft – Städtisches Gürzenich-Orchester unter der Leitung von Franz Wüllner) · **BESETZUNG** Piccolo, 3 Flöten, 3 Oboen, Englischhorn, D-Klarinette, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 3 Fagotte, Kontrafagott, 4 (teilweise 8) Hörner, 3 (teilweise 6) Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagzeug (Große und Kleine Trommel, Becken, Triangel, Ratsche), Streicher · **DAUER** ca. 15 Minuten



Richard Strauss

Ähnlich wie „Don Juan“ tendiert auch „Till Eulenspiegels lustige Streiche“ zur Bühne. Wollte Strauss nach der Komposition der Tondichtung „Don Juan“ den Stoff zur Grundlage eines Bühnenwerkes machen, so ist es bei „Till Eulenspiegel“ umgekehrt. Zunächst schwebte Strauss ein Bühnenwerk vor und arbeitete er bereits an einem Libretto, um dann die Bühne gleichsam in den Kopf der Zuhörer zu verlagern und allein kraft der Klänge die Geschichte um den unangepassten, spottlustigen mittelalterlichen Anarchisten lebendig werden zu lassen. Offenbar war

Strauss aber unsicher, wie weit er der Phantasie der Hörerschaft trauen konnte. Als ihn der Dirigent der Uraufführung, Franz Wüllner, um ein Programm bat, ließ er ihn per Telegramm wissen: „analyse mir unmöglich, aller witz in toenen ausgegeben“, um in einem sogleich folgenden Brief doch einige Angaben zu machen, die Wüllner auch im Programmheft

veröffentlichte. Später gab es dann programmatische Analysen von fremder Hand, die von Strauss autorisiert wurden. In eine gedruckte Partitur in seinem Besitz trug Strauss detaillierte Angaben ein, die in ähnlichem Wortlaut auch in einem Konzertführer erschienen. Sie ergeben allerdings kein konsistentes Programm, sondern wirken wie Momentaufnahmen, als würde für Sekunden jene Bilderwelt aufblitzen, die den Klängen zugrunde liegt.

AUFGEHORCHT

Strauss ließ sich beim markanten Hornsolo wohl vom ersten Hornisten des Münchner Opernorchesters inspirieren. Als Strauss die fertigen Noten austeilte, sagte der Hornist: „Ich kann das nicht spielen!“ Strauss antwortete ihm: „Aber sicher können Sie das – Sie waren es, der mir die Idee dazu gab. Sie spielten fast die gleichen Noten ein paar Monate zuvor beim Aufwärmen, und ich schrieb sie auf.“

Der Rahmen des Werkes wird durch wenige einleitende Takte gesetzt, die kurz vor Ende nochmals aufscheinen, ein in Töne gesetztes „Es war einmal...“, ein Auf- und Zuschlagen des Buches, das Öffnen und Schließen des Vorhangs. Dann erscheint das berühmte Horn-Thema, das Till gleichsam leitmotivisch verkörpert und das genial erfunden ist: Die rhythmische Struktur des Themas steht quer zum Metrum, so wie sich Till nicht in die Normen der ihn umgebenden Welt fügen will. Eine Steigerung folgt, die Großes anzukündigen scheint. Der Berg kreißt und gebiert ein knappes Klarinettenmotiv, dem eine Harmoniefolge beigegeben ist, die auf den berühmten Tristanakkord anspielt: Ein junger Komponist distanziert sich ironisch von seinem Vorbild. Beide Gestalten, Hornthema und Klarinettenmotiv, sind die klanglichen Insignien Tills, begleiten uns in vielfältigsten Brechungen und Wandlungen durch das Werk und erscheinen in immer neuen Kontexten.

„Nach alter Schelmenweise – in Rondeauform – für großes Orchester gesetzt“: Mit diesen ebenso altertümelnden wie gestelzt wirkenden Worten hatte Strauss sein Werk im Untertitel benannt und die Hörer, zumal die gelehrten, so gleich aufs Glatteis geführt, denn nach den Wegmarken einer Rondo-Form wird man vergeblich suchen. Stattdessen lassen sich nach der Präsentation der beiden Themen Tills vier Abschnitte ausmachen, die mit Episoden der Geschichte korrespondieren. Folgen wir Ernst Krauses lebendiger Darstellung: „Till gerät hoch zu Ross auf den Topfmarkt, wo das Gezeter der Marktweiber über die mit Becken und Ratsche zerklirrenden Töpfe ihn schleunigst zur Flucht veranlasst. [...] Eine gemächliche Wanderweise führt ihn als salbungs-vollen Moralprediger weiter, unter dessen Mönchskutte das Narrengewand hervorblickt. Till wird in galante Abenteuer verstrickt. Sein zärtliches Schmachten („liebeglühend“ scheibt Strauss über die Streichermelodie) wird aber nur mit einem Korb belohnt, was ihn nicht wenig erzürnt. Seine Wut lässt er aus an den trockenen Männern der Wissen-schaft – der ‚Ausbund der Philisterei, die Professoren und Gelehrten‘ werden durch drei Fagotte, Bassklarinette und Kontrafagott höchst ‚trocken‘ gezeichnet. Mit einem frechen Gassenhauer, den sich der Komponist mitten aus dem Volk geholt, zieht Till weiter.“ Genau in diesem Moment freilich genügt das literarische Korsett nicht mehr, um musikalisch Sinn zu stiften, und nach einer merkwürdig eingedunkelten, vielleicht das tragische Ende antizipierenden Passage steuert das Geschehen auf eine Reprise zu. Das Deskriptive der Mu-sik tritt zurück hinter der musikalischen Notwendigkeit, die zentrifugalen Kräfte der Episode an Episode reihenden Form zu bändigen und für die Geschlossenheit des Werkganzen zu sorgen. Erst gegen Ende wird wieder bildhafter Drastik Raum gegeben, wenn über Till (natürlich vermittels der

Posaunen) zu Gericht gesessen wird und er zu Tode kommt. Der Geist Tills aber triumphiert grimassierend in den letzten Takten noch nach dem Märchen-Epilog – eine Idee vorwegnehmend, die Igor Strawinsky einige Jahre später ebenfalls in „Petruschka“ realisiert hat.

Claude Debussy, der große französische Komponist, hat in Paris am 19. Mai 1901 eine Aufführung des Werkes mit den Berliner Philharmonikern und Arthur Nikisch als Dirigent erlebt und die Wirkung dieser Musik in seiner für die „Revue blanche“ geschriebenen Kritik anschaulich beschrieben:

„Dieses Stück gleicht ‚einer Stunde neuer Musik bei den Verrückten‘: Die Klarinetten vollführen wahnsinnige Sturzflüge, die Trompeten sind immer gestopft, und die Hörner, ihrem ständigen Niesreiz zuvorkommend, beeilen sich, ihnen artig ‚Wohl bekomm’s!‘ zuzurufen; eine große Trommel scheint mit ihrem Bum-Bum den Auftritt von Clowns zu unterstreichen. Man hat gute Lust, lauthals aufzulachen oder todtraurig loszuheulen, und man wundert sich, dass noch alles an seinem gewohnten Platz ist, denn es wäre gar nicht so verwunderlich, wenn die Kontrabässe auf ihren Bögen bliesen, die Posaunen ihre Schalltrichter mit imaginären Bögen strichen und Herr Nikisch sich auf den Knien der Platzanweiserin niederließe. Das alles sagt nichts dagegen, dass das Stück geniale Züge besitzt, vor allem eine außerordentliche Sicherheit in der Orchesterbehandlung und eine unbändige Bewegung, die uns von Anfang bis Ende mitreißt und zwingt, alle Streiche des Helden mitzuerleben. Nikisch hat ihre tumultöse Abfolge mit bewundernswerter Kaltblütigkeit dirigiert, und der Beifall, der ihm und seinem Orchester entgegenbrandete, war in höchstem Maße berechtigt.“

# Im Porträt

## KONZERTHAUSORCHESTER BERLIN

Das Konzerthausorchester Berlin spielt seit 2019/20 unter Leitung von Chefdirigent Christoph Eschenbach. Sein Vorgänger Iván Fischer ist dem Orchester als Ehrendirigent verbunden, als Erster Gastdirigent gibt Juraj Valčuha seit 2017 regelmäßig wichtige Impulse. Designierte Chefdirigentin ab 2023/24 ist Joana Mallwitz.

1952 als Berliner Sinfonie-Orchester (BSO) gegründet, erfuhr das heutige Konzerthausorchester Berlin von 1960 bis 1977 unter Chefdirigent Kurt Sanderling seine entscheidende Profilierung und internationale Anerkennung. Seine eigene Spielstätte erhielt es 1984 mit Wiedereröffnung des restaurierten Schauspielhauses am Gendarmenmarkt. Zehn Jahre später wurde das BSO offizielles Hausorchester am nun umgetauften Konzerthaus Berlin und trägt seit 2006 dazu passend seinen heutigen Namen. Dort spielt es pro Saison mehr als 100 Konzerte. Außerdem ist es regelmäßig auf Tourneen und Festivals im In- und Ausland zu erleben. An der 2010 gegründeten Kurt-Sanderling-Akademie bilden die Musiker\*innen hochbegabten Orchesternachwuchs aus.

Um einem breiten Publikum auf höchstem Niveau gespielte Musik nah zu bringen, engagieren sich die Musiker\*innen etwa bei „Mittendrin“, wobei das Publikum im Konzert direkt neben Orchestermitgliedern sitzt, oder als Mitwirkende in Clipserien im Web wie dem mehrfach preisgekrönten #klangberlins. Die Verbundenheit mit Berlin zeigt sich im vielfältigen pädagogischen und sozialen Engagement des Orchesters mit diversen Partnern in der Stadt.

# Orchesterbesetzung in dieser Saison

**CHRISTOPH ESCHENBACH** *Chefdirigent*

**JURAJ VALČUHA** *Erster Gastdirigent*

**IVÁN FISCHER** *Ehrendirigent*

**PROF. KURT SANDERLING** † *Ehrendirigent und Ehrenmitglied*

**PROF. MICHAEL GIELEN** † *Ehrengastdirigent und Ehrenmitglied*

**ELIAHU INBAL** *Ehrenmitglied*

**ERNST-BURGHARD HILSE** *Ehrenmitglied*

## Erste Violinen

**PROF. MICHAEL ERXLEBEN** *1. Konzertmeister*

**SUYOEN KIM** *1. Konzertmeisterin*

**SAYAKO KUSAKA** *1. Konzertmeisterin*

**THOMAS BÖTTCHER** *Stellvertretender Konzertmeister*

**ULRIKE PETERSEN** *Stellvertretende Konzertmeisterin*

**TERESA KAMMERER** *Vorspielerin*

**DAVID BESTEHORN**

**AVIGAIL BUSHAKEVITZ**

**MARKOLF EHRIG**

**INES GALLE**

**YAXIN GREGER**

**CORNELIUS KATZER**

**ALICIA MARIAL**

**PETR MATEJÁK**

**MATHIAS MÜLLER**

**DR. ADRIANA PORTEANU**

**MELANIE RICHTER**

**CHRISTIANE ULBRICH**

**YU-FAN HUANG** *Zeitvertrag*

**FEDERICO MECHELLI UHL** *Zeitvertrag*

**MACIEJ STRZELECKI** *Zeitvertrag*

**DARIA TARASOVA** *Akademistin*

**PHOEBE WHITE** *Akademistin*

## Zweite Violinen

**ANDREAS FINSTERBUSCH** *Konzertmeister*

**JOHANNES JAHNEL** *Konzertmeister*

**STEFAN MARKOWSKI** *Stellvertretender Konzertmeister*

**EVA SÜTTERLIN-ROCCA**

*Stellvertretende Konzertmeisterin*

**KAROLINE BESTEHORN**

**CORNELIA DILL**

**ANDREAS FELDMANN**

**LINDA FICHTNER**

**GERÐUR GUNNARSDÓTTIR**

**JANA KRÄMER-FORSTER**

**CHRISTOPH KULICKE**

**NA-RIE LEE**

**ANNA MALOVA**

**ULRIKE TÖPPEN**

**EVGENY VAPNYARSKY**

**LINE FABER** *Zeitvertrag*

**DAVID MALAEV** *Akademist*

## Violen

**AMALIA AUBERT** *Solo-Viola*

**FERENC GÁBOR** *Solo-Viola*

**MATTHIAS GALLIEN**

*Stellvertretende Solo-Viola*

**AYANO KAMEI**

*Stellvertretende Solo-Viola*

**MATTHIAS BENKER** *Vorspieler*

**DOROTHEE DARGEL**

**UWE EMMRICH**

**CONSTANZE FIEBIG**

**FELIX KORINTH**

**NILAY ÖZDEMİR**

**KATJA PLAGENS**

**ERNST-MARTIN SCHMIDT**

**PEI-YI WU**

**MONIKA GRIMM** *Zeitvertrag*

**VERONIKA KOLOSOVSKA** *Akademistin*

**JULIA PAŁĘCKA** *Akademistin*

**GAEUN SONG** *Akademistin*

### Violoncello

**STEFAN GIGLBERGER** *Solo-Violoncello*

**FRIEDEMANN LUDWIG** *Solo-Violoncello*

**ANDREAS TIMM** *Stellvertretendes Solo-Violoncello*

**TANELI TURUNEN** *Stellvertretendes Solo-Violoncello*

**DAVID DROST** *Vorspieler*

**VIOLA BAYER**

**YING GUO**

**ALEXANDER KAHL**

**NERINA MANCINI**

**JAE-WON SONG**

**GOEUNSOL HEO** *Akademistin*

**UMUT SAĞLAM** *Akademist*

**SUSANNE SZAMBELAN** *Akademistin*

### Kontrabässe

**MARIA KRYKOV** *Solo-Kontrabass*

**PROF. STEPHAN PETZOLD** *Solo-Kontrabass*

**MARKUS REX** *Stellvertretender Solo-Kontrabass*

**SANDOR TAR** *Stellvertretender Solo-Kontrabass*

**HANS-CHRISTOPH SPREE** *Vorspieler*

**STEFAN MATHES**

**IGOR PROKOPETS**

**PABLO SANTA CRUZ**

**SOYEON PARK** *Akademistin*

**ALBERTO JAVIER HABAS SABARIEGO** *Akademist*

### Flöten

**YUBEEN KIM** *Solo-Flöte*

**ANDREI KRIVENKO** *Solo- Flöte*

**ANTJE SCHURROCK**

**DANIEL WERNER** *Solo-Piccolo* *flöte*

### Oboen

**MICHAELA KUNTZ** *Solo-Oboe*

**SZILVIA PÁPAI** *Solo-Oboe*

**KIHOON HONG**

**DANIEL WOHLGEMUTH**

**NADINE RESATSCH** *Solo-Englischhorn*

**IRIA FOLGADO** *Solo-Englischhorn*

### Klarinetten

**PROF. RALF FORSTER** *Solo-Klarinette*

**JULIUS OCKERT** *Solo-Klarinette*

**NORBERT MÖLLER** *Solo-Bassklarinette*

### Fagotte

**MICHAELA ŠPAČKOVÁ** *Solo-Fagott*

**FRANZISKA HAUSIG**

**ALEXANDER KASPER**

**BARBARA KEHRIG** *Solo-Kontrafagott*

### Hörner

**DMITRY BABANOV** *Solo-Horn*

**CENK SAHİN** *Stellvertretendes Solo-Horn*

**ANDREAS BÖHLKE**

**YU-HUI CHUANG**

**STEFAN GORASDZA**

**TIMO STEININGER**

### Trompeten

**PETER DÖRPINGHAUS** *Solo-Trompete*

**SÖREN LINKE** *Solo-Trompete*

**UWE SAEGBARTH**

**STEPHAN STADTFELD**

### Posaunen

**HELGE VON NISWANDT** *Solo-Posaune*

**WILFRIED HELM** *Stellvertretende Solo-Posaune*

**JÖRG GERHARDT** *Solo-Bassposaune*

**VLADIMIR VEREŠ** *Wechselposaune*

### Tuba

**MICHAEL VOGT** *Solo-Tuba*

### Pauken/Schlagzeug

**MICHAEL OBERAIGNER** *Solo-Pauke*

**MARK VOERMANS** *Solo-Pauke*

**JAN WESTERMANN** *Solo-Schlagzeug*

**EDWIN KALIGA**

**DIRK WUCHERPENNIG**

**CHRISTOPH LINDNER** *Akademist*

### Harfe

**PROF. RONITH MUES** *Solo-Harfe*



## JURAJ VALČUHA

Juraj Valčuha ist seit 2016 Music Director des Teatro San Carlo Neapel sowie Erster Gastdirigent des Konzerthausorchesters Berlin seit 2017. Von 2009 bis 2016 war er Chefdirigent des Orchestra Nazionale della RAI. Er arbeitete mit weltweit berühmten Orchestern Nordamerikas, Europas und Skandinaviens. Eine Tournee mit dem Konzerthausorchester Berlin führte ihn 2018 in die Baltischen Hauptstädte. In der Oper beschäftigte sich Valčuha mit „Parsifal“ (Budapest), „Faust“ (Florenz), „Jenufa“ und „Peter Grimes“ (Bologna),

„Elektra“, „Carmen“, Schostakowitschs „Lady Macbeth von Mzensk“ sowie Puccinis „Fanciulla del West“, Janáčeks „Katja Kabanova“, Wagners „Die Walküre“, Mascagnis „Cavalleria Rusticana“ und „Tosca“ am Teatro San Carlo in Neapel.

Juraj Valčuha wurde als Preisträger des Premio Abbiati 2018 in der Kategorie „Bester Dirigent“ ausgezeichnet. Er studierte Dirigieren und Komposition in Bratislava, bei Ilya Musin in St. Petersburg und in Paris, wo er 2005 beim Orchestre National de France debütierte. In dieser Saison tritt er seine Position als Music Director beim Houston Symphony an.

**ALINA POGOSTKINA**

Die Gewinnerin des Sibelius-Wettbewerbs 2005 in Helsinki wurde in St. Petersburg geboren, wuchs in Deutschland auf und erhielt ersten Geigenunterricht bei ihrem Vater Alexander Pogostkin. Später studierte sie bei Antje Weithaas an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin und vertiefte am Mozarteum Salzburg bei Reinhard Goebel das Studium der Barockgeige. Sie tritt bei weltweit renommierten Orchestern, in Konzertsälen und bei Festivals wie Schleswig-Holstein, Salzburger Festspiele, Edinburgh International Festival, Gra-

feneegg Festival, Istanbul Music Festival, Rheingau Musik Festival, Ludwigsburger Schlossfestspiele, Aix-en-Provence Easter Festival und Vinterfest auf. Zu den Höhepunkten ihrer Saison 2021/22 zählten Konzerte mit der Tschechischen Philharmonie, dem Aarhus Symphony Orchestra, dem Orchestre Philharmonique de Nice mit Lionel Bringuier, dem Stuttgarter Staatsorchester mit Duncan Ward und einem Regieprojekt mit Mozart während der Eröffnungswoche des Heidelberger Frühlings mit Camerata RCO (mit Mitgliedern des Royal Concertgebouw Orchestra). Die aktuellen Debüts gab sie mit dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia und Mikko Franck, dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin und Osmo Vänskä sowie dem Budapest Festival Orchestra mit Marin Alsop.

Als Kammermusiker\*innen zählen Pekka Kuusisto, Maxim Rysanov, Jörg Widmann, Maximilan Hornung und Joshua Bell, Dorothee Oberlinger und I Sonatori de la Gioiosa Marca zu ihren künstlerischen Partnern. Sie spielt auf einer Violine von Camillo Camilli aus dem Jahre 1752.

#### HINWEISE ZUR PANDEMIE

Es besteht keine Maskenpflicht mehr während Ihres Konzertbesuchs. Selbstverständlich überlassen wir es Ihnen, während Ihres Aufenthalts weiterhin eine Maske zu tragen, wenn Sie sich damit wohler fühlen. Aus gegenseitiger Rücksichtnahme möchten wir Sie bitten, bei Wartesituationen im Haus wie gewohnt auf ausreichend Abstand untereinander zu achten.



NUTZEN SIE UNSER KOSTENLOSES WLAN FÜR ALLE BESUCHER.

#### IMPRESSUM

**HERAUSGEBER** Konzerthaus Berlin, Intendant Prof. Dr. Sebastian Nordmann · **TEXT** Jens Schubbe · **REDAKTION** Dr. Dietmar Hiller, Tanja-Maria Martens · **ABBILDUNGEN** Martin Walz, Nikolaj Lund, Archiv Konzerthaus Berlin · **SATZ UND REINZEICHNUNG** [www.graphiccenter.de](http://www.graphiccenter.de) · **HERSTELLUNG** Reiher Grafikdesign & Druck · Gedruckt auf Recyclingpapier · **PREIS** 2,50 € · [www.konzerthaus.de](http://www.konzerthaus.de)