

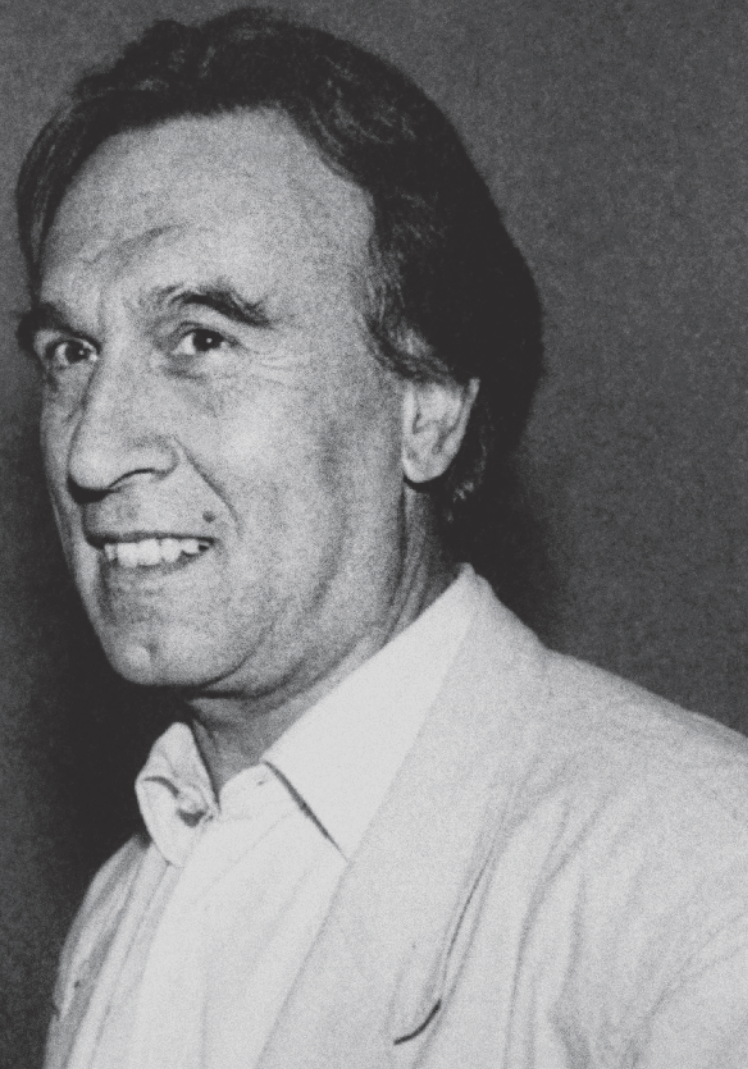
BERLINER PHILHARMONIKER
CLAUDIO ABBADO

THE LAST CONCERT

Claudio Abbado



BERLINER PHILHARMONIKER
CLAUDIO ABBADO
THE LAST CONCERT



I N H A L T
C O N T E N T

Felix Mendelssohn: Ein Sommernachtstraum	4	
Hector Berlioz: Symphonie Fantastique	6	
 Ungleiche Brüder		
Felix Mendelssohn Bartholdy und Hector Berlioz	10	
<i>Unequal Brothers</i>		
<i>Felix Mendelssohn and Hector Berlioz</i>	17	
 Der Demokrat		
Claudio Abbado bei den Berliner Philharmonikern	25	
<i>The Democrat</i>		
<i>Claudio Abbado and the Berliner Philharmoniker</i>	35	
 Biographische Notizen		43
<i>Biographical notes</i>		47
 Ein Sommernachtstraum: Gesangstexte · <i>A Midsummer Night's Dream: lyrics</i>		51
 Berliner Philharmoniker: Mitglieder · <i>Members</i>		53

FELIX MENDELSSOHN
(1809 – 1847)

Ein Sommernachtstraum op. 61

40:11

A Midsummer Night's Dream, Op. 61

Deborah York Sopran · *Soprano*

Stella Doufexis Mezzosopran · *Mezzo-Soprano*

Damen des Chors des Bayerischen Rundfunks

Konstantia Gourzi Einstudierung · *Chorus master*

Year of composition: 1826 (Overture) and 1842/1843 (incidental music Nos. 1 – 13)

First performance of the Overture: 20 February 1827 in Stettin (now Szczecin)

Conductor: Carl Loewe

First performance of the incidental music: 14 October 1843 at the Neues Palais Potsdam

Conductor: the composer

First performance by the Berliner Philharmoniker: 12 November 1883

Conductor: Franz Wüllner

Orchestration

2 Flöten · *Flutes*

2 Oboen · *Oboes*

2 Klarinetten · *Clarinets*

2 Fagotte · *Bassoons*

2 Hörner · *French Horns*

3 Trompeten · *Trumpets*

3 Posaunen · *Trombones*

Tuba

Pauken · *Timpani*

Schlagzeug · *Percussion*

Streicher · *Strings*

EIN SOMMERNACHTSTRAUM

Bühnenmusik zu William Shakespeares gleichnamigem Schauspiel für zwei Soprane, Frauenchor und Orchester
Incidental music for William Shakespeare's play of the same name for two sopranos, female choir and orchestra

Auszüge · *Excerpts*

1	Overture, Op. 21: Allegro di molto – Poco ritenuto	12:06
2	No. 1 Scherzo: Allegro vivace	04:47
3	No. 3 Song with Chorus [Lied mit Chor]: »You spotted snakes with double tongue«. Allegro ma non troppo (<i>Solo Sopranos I and II, female choir</i>)	04:14
4	No. 5 Intermezzo: Allegro appassionato – Allegro molto comodo	03:59
5	No. 7 Notturmo: Andante tranquillo	05:46
6	No. 9 Wedding March [Hochzeitsmarsch]: Allegro vivace	04:56
7	No. 13 Finale: »Through this house give glimmering light«. Allegro di molto (<i>Solo Soprano I, female choir</i>)	04:26

HECTOR BERLIOZ
(1803 – 1869)

Symphonie fantastique op. 14

55:46

Year of composition: 1830, revised 1831/1832
First performance: 5 December 1830 at the Paris Conservatory
Conductor: François-Antoine Habeneck
First performance of the revised version:
9 December 1832 at the Paris Conservatory
Conductor: François-Antoine Habeneck
First performance by the Berliner Philharmoniker: 27 February 1885
Conductor: Karl Klindworth

Orchestration

4 Flöten · *Flutes*
(2nd and 4th also *Piccolo*)
4 Oboen · *Oboes*
(2nd also *Cor anglais*)
4 Klarinetten · *Clarinets*
(2nd also in *E flat*)
4 Fagotte · *Bassoons*
4 Hörner · *French Horns*
4 Trompeten · *Trumpets*
(1st and 2nd also *Cornet à pistons*)
3 Posaunen · *Trombones*
2 Tuben · *Tubas*
Pauken · *Timpani*
Schlagzeug · *Percussion*
4 Harfen · *Harps*
Streicher · *Strings*

SYMPHONIE FANTASTIQUE

Épisode de la vie d'un artiste

Episode aus dem Leben eines Künstlers · *Episode from the life of an artist*

- | | | |
|----|--|-------|
| 8 | 1. Rêveries – Passions
Träumereien – Leidenschaften · <i>Reveries – Passions</i>
Largo – Allegro agitato e appassionato assai – Religiosamente | 15:51 |
| 9 | 2. Un bal
Ein Ball · <i>A Ball</i>
Valse. Allegro non troppo | 06:45 |
| 10 | 3. Scène aux champs
Szene auf dem Lande · <i>Scene in the Fields</i>
Adagio | 16:05 |
| 11 | 4. Marche au supplice
Gang zum Richtplatz · <i>March to the Scaffold</i>
Allegretto non troppo | 06:48 |
| 12 | 5. Songe d'une nuit du Sabbat – Dies Irae – Ronde du Sabbat –
Dies Irae et Ronde du Sabbat ensemble
Traum einer Sabbatnacht – Dies Irae – Sabbat-Tanz – Dies Irae und Sabbat-Tanz zusammen
<i>Dream of the Night of the Sabbath – Dies Irae – Sabbath Round –
Dies Irae and Sabbath Round together</i>
Larghetto – Allegro | 10:17 |





Ungleiche Brüder

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY UND HECTOR BERLIOZ

Sie waren nicht eben das, was man Seelenverwandte nennt. Im Gegenteil: Der innerlich perfekt ausbalancierte Felix Mendelssohn Bartholdy und der die dramatische Pose liebende Hector Berlioz verkörperten nahezu unvereinbare Temperamente. »[Berlioz] ist eigentlich schlimmer wie die anderen, weil er affektirter ist«, so Mendelssohn. »Ich mag diesen nach außen gekehrten Enthusiasmus, diese den Damen präsentierte Verzweiflung, und die Genialität in Fraktur, schwarz auf weiß, ein für allemal nicht ausstehen.«

Kennengelernt hatten sich die beiden 1831 in Rom, wo der 27-jährige Franzose als Stipendiat des Prix de Rome studierte und der fünf Jahre jüngere Deutsche auf einer Bildungsreise durch Italien Station machte. Man ritt zusammen durch die Campania, besuchte das Grab des Renaissance-Dichters Torquato Tasso, aber irgendwie stellte sich keine warme Atmosphäre ein. Mendelssohn mokierte sich über Berlioz' Begeisterung für die Opern von Christoph Willibald Gluck – die er

selbst für minderwertig hielt –, Berlioz dagegen lästerte über das fehlerhafte Französisch und über die Bach-Verehrung seines Kollegen, der zwei Jahre zuvor die weithin vergessene *Matthäus-Passion* in einer spektakulären Aufführung der Öffentlichkeit präsentiert hatte. Mendelssohn reiste schließlich aus Rom ab, ohne sich von Berlioz zu verabschieden.

Die Gegensätzlichkeit der Temperamente spiegelt sich auch in ihrer Musik wider. Mendelssohn und Berlioz gehörten der auf Ludwig van Beethoven folgenden Generation an, deren größte Herausforderung darin bestand, sich von dem übermächtigen Vorbild freizumachen. Symphonien und Sonaten im Stile der Wiener Klassik zu schreiben – das ging nun nicht mehr. Die beiden Nachwuchskomponisten verfolgten dabei gänzlich unterschiedliche Wege: Mendelssohn hatte von klein auf die Musik des Barock und der Klassik studiert, und umso furchtloser und souveräner konnte er die Idiome dieser Epochen aufgreifen, umdeuten und in einem fast spielerischen

Prozess mit seinem persönlichen Stil anreichern. Viele Experimente mit tradierten Formen gibt es da, allerdings vermitteln sie sich oft erst auf den zweiten Blick. Für einen wie Berlioz wäre ein solches Verfahren entschieden zu dezent gewesen. Überwältigende Farben, nie gehörte Klänge, erschütternde Harmonien, gigantische Besetzungen mit bis zu 1000 Mitwirkenden: Das war seine Welt. Und so ist Berlioz' Musik von einer offensiven Modernität, die mitunter bis auf die Klangwelt Gustav Mahlers vorausweist. Felix Mendelssohn konnte mit all dem nichts anfangen. Über die Ouvertüre *Les Francs-Juges* – ein Jugendwerk von vergleichsweise beherrschtem Ausdruck – schrieb er: »Seine Instrumentierung ist so entsetzlich schmutzig und durcheinander geschmiert, daß man sich die Finger waschen muß, wenn man mal eine Partitur von ihm in der Hand gehabt hat.« Berlioz seinerseits hat nie mit derart scharfen Worten über Mendelssohns Schaffen geurteilt, bescheinigte ihm vielmehr ein »enormes, außergewöhnliches, überragendes, wunderbares Talent«. Zugleich stellte er lakonisch fest, der in der Alten Musik so verwurzelte Mendelssohn würde »die Toten zu sehr lieben«. Am eindrucksvollsten offenbaren sich die Unterschiede zwischen beiden Komponisten vielleicht durch die Gegenüberstellung von Mendelssohns Bühnenmusik zu

William Shakespeares *Ein Sommernachtstraum* und Berlioz' *Symphonie fantastique*: beides Frühwerke, in denen sich der Stil ihrer Schöpfer bereits voll entfaltet. Und in beiden Fällen wird mit den Mitteln der Orchestermusik eine Handlung erzählt, die um dasselbe Sujet kreist: den Traum. Damit enden die Parallelen allerdings. Beim hochgebildeten Mendelssohn ereignet sich der Traum in einer idealisierten Antike und wird zusätzlich gefiltert durch die Perspektive Shakespeares. Bei Berlioz dagegen geht es um einen wüsten Drogenrausch, genauer gesagt um eine Opiumfantasie, wie der Komponist sie selbst erlebt haben mag, als er mit dem Rauschmittel einmal schwere Zahnschmerzen bekämpfte. Während der eine ein existenzielles Drama schildert, widmet sich der andere in seinem Werk einer der charmantesten Komödien der Weltliteratur. In einer zwischen klassischer Antike und duftiger Elfenwelt changierenden Szenerie erzählt Shakespeare – und mit ihm Mendelssohn – von großen Gefühlen, von Intrigen und komischer Verwirrung. Am Ende gehen aus all dem Hin und Her drei Ehen hervor: zwischen dem Athener Herrscherpaar Theseus und Hippolyta sowie vier Höflingen. Die Komplikationen ebenso wie ihre Auflösung werden befördert vom Elfenkönig Oberon, seinem Hofnarren Puck und vielen weiteren Geisterwesen

Überwältigende Farben, nie gehörte Klänge, erschütternde Harmonien,
gigantische Besetzungen mit bis zu 1.000 Mitwirkenden: Das war Berlioz' Welt.
Felix Mendelssohn konnte mit all dem nichts anfangen.

des Waldes. Für einen erfrischend diesseitigen Kontrapunkt sorgt eine Truppe schauspielernder Handwerker.

Es ist also ein einigermaßen komplexes Stimmungsbild, das hier musikalisch zu transportieren ist. Mendelssohn bewältigt die Aufgabe mit ehrfurchtgebietender Souveränität. Speziell die noch vor den übrigen Sätzen entstandene Ouvertüre gehört zu den Wundern der klassischen Musik. Ein gerade 17-Jähriger schrieb dieses Stück, in dem nichts nach schematischem Lehrbuchwissen klingt. Vielmehr entsteht schon nach wenigen Takten ein ganzer Kosmos voller Geheimnisse und leichtfüßigem Zauber. Kaum dass die Zuhörer Platz genommen haben, finden sie sich im Reich des Elfenkönigs Oberon wieder. Und sie lernen noch andere Welten kennen: die zeremonielle Würde des Athener Fürstenhauses und die tapsigen Schauspieler.

Im Prinzip komprimiert schon dieser Satz die ganze atmosphärische Fülle von Shakespeares Werk. Umso missverständlicher ist die Bezeichnung Ouvertüre, denn diese Musik wurde nicht als Vorspiel konzipiert, sondern als eigenständige Komposition. Mendelssohn hat damit nicht nur die Gattung der Konzertouvertüre geschaffen, sondern legte ein Fundament für die Verschmelzung von Musik und

Poesie im 19. Jahrhundert. Der Dirigent Felix Weingartner schrieb dazu 1909: »Hätte Mendelssohn seinen einsätzigen Orchesterstücken den glücklichen Titel ›Symphonische Dichtung‹ gegeben, den Liszt später erfunden hat, so würde er heute wahrscheinlich als Schöpfer der Programmmusik gefeiert [...]. Er hieße dann der ›erste Moderne‹ anstatt der ›letzte Klassiker‹«.

Obwohl die Ouvertüre zum *Sommernachtstraum* bereits ein vollkommenes Stück Musik verkörpert, zögerte der Komponist nicht, als der preußische König eine Fortsetzung wünschte. 16 Jahre waren seither vergangen, aber Mendelssohn knüpfte mühelos an den Stil seiner Jugend an, schuf durch Zitate aus der Ouvertüre einen stabilen Zusammenhalt des nun mehrsätzigen Werks. Zugleich erweiterte er das Ausdrucksspektrum, etwa durch das Duett mit Chor »You spotted snakes«, in dem das Elfengefolge den Schlaf seiner Königin Titania bewacht. Und dann ist da noch der Hochzeitsmarsch: das zweifellos berühmteste Werk Mendelssohns, das bei allem schmetternden Auftrumpfen immer eine wunderbare Noblesse bewahrt.

Wie Felix Mendelssohn kann auch Hector Berlioz für sich in Anspruch nehmen, der Programmmusik den Weg bereitet zu haben: eben mit der *Symphonie fantastique*. Die Art des Erzählens ist dabei eine völlig andere. Vor allem berichtet Berlioz

von selbst erlebten Empfindungen – genauer gesagt, von seiner »infernalen Leidenschaft« (Berlioz) für die irische Schauspielerin Harriet Smithson, die er bis dahin allerdings nur auf der Bühne und gar nicht persönlich erlebt hatte. Berlioz schrieb ihr unzählige Liebesbriefe, die alle unbeantwortet blieben. Seinen Gefühlsüberschwang leitete er in die *Symphonie fantastique* um, in der die Geliebte durch eine musikalische »Idée fixe« vertreten ist, womit Berlioz erstmals in einer Symphonischen Dichtung die Leitmotivtechnik anwandte.

Aus der letzten Fassung von Berlioz' eigener Inhaltsangabe zur Symphonie erfahren wir, dass der verzweifelt verliebte Protagonist (der mit Berlioz nur in Umrissen identisch ist) sich mit Opium vergiften wollte, stattdessen aber nur eine Abfolge von Traumbildern durchlebt. Das erste schildert bedenklich schwankende Gemütszustände zwischen »heißer Liebe« und »wahnsinniger Herzensangst«. Vergleichsweise ausgeglichen gibt sich der zweite Satz: ein Ball, auf dem der Liebende die Angebetete wiedertrifft. Mit der an dritter Stelle stehenden *Szene auf dem Lande* zitiert Berlioz unzweideutig Beethovens *Pastorale*: Schäfer blasen eine sanfte Melodie, Entspannung stellt sich ein – bis die fatale Geliebte dunkle Ahnungen im Träumer erweckt. Rasend vor Eifersucht ermordet er sie, wobei diese ent-

scheidende Wendung in der Symphonie selbst nicht hörbar ist. Der vierte Satz setzt erst wieder mit der Hinrichtung des Mörders ein. Wie bei Mendelssohn erklingt ein berühmter Marsch, der hier jedoch – mal düster, im nächsten Moment brillant-gravitätisch – zum Schafott führt. Doch damit ist die Handlung überraschenderweise nicht am Ende. In einem Delirium erlebt der Protagonist eine Walpurgisnacht voller Fratzen, Hexen und Geschrei. Das Thema der Geliebten ist nun grotesk verzerrt; hinzu kommt das *Dies Irae* der lateinischen Totenmesse, das teils feierlich, teils selbst wie eine Parodie wirkt.

Es sind absolut ungekannte Effekte und Kontraste, mit denen Berlioz das Publikum des frühen 19. Jahrhunderts bestürmte. »Gegen den Hexensabbath«, hieß es in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, »ist Webers Wolfsschlucht ein Wiegenlied zu nennen.« Und dann gibt es hier Dinge, die einer Symphonie prinzipiell wesensfremd und eher im Musiktheater zu Hause sind. Neben dem Erzählen einer Handlung gehört dazu das Ausdehnen des Konzertsaals bis hinter die Bühne. Von dort aus antwortet im dritten Satz die Oboe auf das Englischhorn und stimmen die Glocken im Finale das *Dies Irae* an: Eine weite, opernhafte Szenerie entsteht. Solche Grenzüberschreitungen werden auch später Berlioz' Schaffen prägen: die Symphonien

»Denkt nicht länger in Schubladen« – so scheint Berlioz all jenen zuzurufen,
die nach der Wiener Klassik nicht mehr weiterwissen.

Harold en Italie und *Roméo et Juliette* ebenso wie das irgendwo zwischen Oper und Kantate angesiedelte *La Damnation de Faust*. »Denkt nicht länger in Schubladen« – so scheint Berlioz all jenen zuzurufen, die nach der Wiener Klassik nicht mehr weiterwissen.

Felix Mendelssohn stand der *Symphonie fantastique* erwartungsgemäß fassungslos gegenüber. Speziell im Finale sah er »kalte Thorheiten, kalte Leidenschaftlichkeit [...] ein bloßes Grunzen, Schreien, Kreischen hin und her«. Nach einigen Jahren jedoch scheint sich seine Einstellung geändert zu haben. Auf jeden Fall lud er als Kapellmeister des Leipziger Gewandhausorchesters Berlioz zu einem Gastspiel ein, wobei er ihm auch eine Aufführung der *Symphonie fantastique* ermöglichte. Anfang 1843 traf Berlioz – inzwischen übrigens in einer tristen Ehe mit Harriet Smithson verbunden – in Leipzig ein. Die Stimmung war nun deutlich besser als damals in Rom und von Respekt und Sympathie geprägt. Berlioz erlebte die Generalprobe zu Mendelssohns Kantate *Die erste Walpurgisnacht* und fühlte sich »wie von einem Wunder umfassen«. Mendelssohn seinerseits war sich nicht zu schade, bei einer Aufführung von Auszügen aus *Roméo et Juliette* die Choreinstudierung zu übernehmen. In einem hochgradig symbolträchtigen Akt tauschten die Kom-

ponisten bei diesem zweiten (und letzten) Zusammentreffen ihre Dirigentenstäbe. Nun seien sie Brüder, erklärte Berlioz. Tatsächlich dürften sich beide im Klaren gewesen sein, dass ihre ästhetischen Prinzipien weiterhin fundamental verschieden sein würden. Aber ebenso werden sie erkannt haben, dass der jeweils andere mit seinen individuellen Mitteln der Musik neue Wege eröffnete. Und vielleicht waren sie sich bewusst, dass sich in ihrer Gegensätzlichkeit die Vielfalt und der Reichtum einer ganzen Epoche offenbarten.

TOBIAS MÖLLER





Unequal Brothers

FELIX MENDELSSOHN AND HECTOR BERLIOZ

They were not exactly what you would call soulmates. On the contrary: The perfectly balanced Felix Mendelssohn and Hector Berlioz, lover of the dramatic pose, embodied almost incompatible temperaments. "[Berlioz] is really worse than the others because he is affected," wrote Mendelssohn. "This purely affected enthusiasm, this desperation in the presence of women, this assumption of genius in capital letters is insupportable to me."

The two had met in 1831 in Rome, where the 27-year-old Frenchman was studying on a scholarship of the Prix de Rome, and where the German, five years younger, had stopped off on an educational tour of Italy. They rode together through the Campagna, visited the grave of the Renaissance poet Torquato Tasso, but somehow they did not warm to each other. Mendelssohn made fun of Berlioz's enthusiasm for the operas of Christoph Willibald Gluck – which he himself regarded as inferior –, while Berlioz derided the faulty French and the veneration of Bach of his col-

league who, two years earlier, had given a spectacular performance of the almost forgotten St Matthew Passion. Mendelssohn finally departed from Rome without saying goodbye to Berlioz.

The contrast of temperaments is also reflected in their music. Mendelssohn and Berlioz belonged to the generation that followed Ludwig van Beethoven whose greatest challenge was to break free from his imposing shadow. Writing symphonies and sonatas in the style of the First Viennese School was no longer an option. The two young composers were following entirely different paths: From an early age, Mendelssohn had studied the music of the Baroque and Classical periods, and all the more fearlessly and masterfully succeeded in adopting the idioms of these eras, reinterpreting them and, in an almost playful manner, enriching them with his own personal style. There are many experiments with traditional forms, although they often only convey this at second glance.



For someone like Berlioz, such a method would be decidedly too subtle. His world was one of overwhelming colours, never before heard sounds, poignant harmonies, gigantic orchestrations with up to 1,000 participants. As a result, Berlioz's music is of such aggressive modernity that it on occasion anticipates the sound world of Gustav Mahler. Felix Mendelssohn had no use for all this. He wrote about the overture Les Francs-Juges – an early work of comparatively restrained expression: "His orchestration is such a frightful muddle that you feel like washing your hands after handling one of his scores." Berlioz for his part never judged Mendelssohn's work so harshly, and described him rather as an "enormous, extraordinary, superb, prodigious talent". At the same time, he noted laconically that Mendelssohn, so rooted in early music, "loved the dead too much".

The differences between the two composers are revealed perhaps most vividly by the juxtaposition of Mendelssohn's incidental music for William Shakespeare's A Midsummer Night's Dream and Berlioz's Symphonie fantastique: both early works in which the style of their creators is already fully developed. And both cases have a narrative conveyed by orchestral music that revolves around the same subject: the dream. However, that is where the parallels end. The highly educated Mendels-

sohn's dream occurs in an idealised antiquity and is additionally filtered through the perspective of Shakespeare. In contrast, Berlioz depicts a drug-induced delirium, more specifically an opium-fantasy, such as the composer may himself have experienced when he once took the drug for severe toothache.

While one portrays an existential drama, the other, in his work, turns to one of the most charming comedies of world literature. In a setting that shifts between classical antiquity and the gossamer world of fairies, Shakespeare – and Mendelssohn – tell of grand emotions, intrigue and comic confusion. The tale culminates in three marriages: between the Athenian royal couple Theseus and Hippolyta and four courtiers. The instigators of the complications as well as their resolution are the fairy king Oberon, his servant Puck and many other forest spirits. The Mechanicals, a troupe of amateur actors, provide a refreshingly human counterpoint.

It is therefore a fairly complex ambience that this music has to convey. Mendelssohn achieved the task with awe-inspiring mastery. The overture in particular, which was composed before the other movements, is one of the wonders of classical music. A mere 17-year-old wrote this piece, in which nothing sounds like mechanical textbook knowledge. Rather, after only a few bars, a whole cosmos full of mystery

*Berlioz's world was one of overwhelming colours, never before heard sounds,
poignant harmonies, gigantic orchestrations with up to 1,000 participants.
Felix Mendelssohn had no use for all this.*

and light-footed magic emerges. Barely have the audience taken their seats before they find themselves in the realm of Oberon, the fairy king. And they are also taken to other worlds: the ceremonial dignity of the Athens Princely House and the world of the clumsy actors.

In principle, this movement already condenses the full atmospheric range of Shakespeare's work. The title of overture is all the more misleading as the music was not composed as a prelude but as a stand-alone composition. Mendelssohn created not only the genre of the concert overture, but also laid a foundation for the fusion of music and poetry in the 19th century. The conductor Felix Weingartner wrote in 1909: "If Mendelssohn had only entitled his orchestral works in one movement 'symphonic poems', which Liszt later invented, he would probably be celebrated today as the creator of programme music [...]. He would then be referred to as the 'first of the moderns' instead of the 'last of the classics'".

Although the overture to A Midsummer Night's Dream already embodies a perfect piece of music, the composer did not hesitate when the Prussian king asked for more. Sixteen years had passed since its composition, but Mendelssohn effortlessly adopted the style of his youth, and with quotations from the overture, created a

stable cohesion of the now multi-movement work. At the same time, he expanded the range of expression: for example, in the duet with chorus "You spotted snakes", in which the fairy entourage stand guard over their sleeping queen Titania. And then there's the wedding march: undoubtedly the most famous work by Mendelssohn which, with all its blaring bravado, always maintains a wonderful dignity.

Like Felix Mendelssohn, Hector Berlioz can also lay claim to have paved the way for programme music: as is the case with his Symphonie fantastique. The manner of storytelling is, however, completely different. Above all, Berlioz relates feelings he experienced himself – more precisely, of his "infernal passion" (Berlioz) for the Irish actress Harriet Smithson, who he had until that time only seen on stage and had not yet met in person. Berlioz wrote her countless love letters, all of which went unanswered. He directed this rush of emotion into the Symphonie fantastique, where the beloved is represented by a musical "idée fixe" with which Berlioz applies the leitmotif technique for the first time in a symphonic poem.

From the final version of Berlioz's own synopsis for the symphony, we learn that the infatuated protagonist (who is identical to Berlioz only in outline) intends to poison himself with opium, but instead of dying, experiences only a series of visions. The

“Stop categorising things” – is what Berlioz seems to be calling out to all those who no longer know what to do in the wake of the First Viennese School.

first depicts moods fluctuating violently between “delirious passion” and “melancholy reverie”. The second movement is comparatively even-tempered: a ball, where the lover meets his beloved once again. In the thirdly positioned Scene in the Fields, Berlioz unambiguously quotes Beethoven’s Pastoral Symphony: shepherds play a gentle melody, and a sense of peace sets in – until the fateful beloved awakens dark premonitions in the dreamer. Furious with jealousy he kills her, although this decisive turn is not depicted in the symphony itself. The fourth movement takes up the narrative again with the execution of the murderer. Like in Mendelssohn, a famous march – sometimes gloomy, the next moment with luminous solemnity – is heard, but here it leads to the scaffold. Yet surprisingly, the narrative does not end there. In a delirium, the protagonist experiences a Walpurgisnacht full of grotesques, witches and screaming. The theme of the beloved is now grotesquely distorted; on top of that comes the Dies Irae of the Latin Mass for the Dead, whose effect is partly formal, partly a parody of itself.

Berlioz bombarded early 19th century audiences with effects and contrasts which had never been heard before. “Compared to the Witches Sabbath,” it said in the Allgemeine musikalische Zeitung, “Weber’s Wolf’s Glen is a lullaby.” And then there

are elements which are fundamentally alien to a symphony and would be more at home in the world of opera. In addition to telling a story, the concert hall is expanded to include backstage. It is from here that the oboe in the third movement responds to the cor anglais, and the bells sound in the Dies Irae of the finale, creating a wide, operatic scene. Such blurring of distinctions will also characterise Berlioz’s later work: the symphonies Harold en Italie and Roméo et Juliette, and La Damnation de Faust which lies somewhere between opera and cantata. “Stop categorising things” – is what Berlioz seems to be calling out to all those who no longer know what to do in the wake of the First Viennese School.

Unsurprisingly, Felix Mendelssohn reacted to the Symphonie fantastique with bewilderment. In the finale in particular, he saw “utter foolishness, contrived passion [...] mere grunting, shouting, screaming back and forth”. After a few years, however, his attitude appears to change. Certainly, as Kapellmeister of the Leipzig Gewandhaus orchestra, he invited Berlioz to make a guest appearance which also enabled him to give a performance of the Symphonie fantastique. At the beginning of 1843, Berlioz – now, incidentally, in an unhappy marriage with Harriet Smithson – arrived in Leipzig. The mood was significantly better than it had been in Rome, based as

it was now on respect and affection. Berlioz saw the final rehearsal for Mendelssohn's cantata Die erste Walpurgisnacht and felt "as if embraced by a miracle". Mendelssohn for his part was more than happy to take the chorus rehearsals for a performance of excerpts from Roméo et Juliette.

In a highly symbolic act, the composers exchanged batons on this, their second (and final) meeting. Now they were brothers, said Berlioz. In fact, both are likely to have been perfectly aware that their aesthetic principles were still fundamentally different. But they will also have realised that each of them, with their individual approach, opened new musical directions to the other. And maybe they were aware that in their contrasting approaches, the richness and variety of an entire epoch was revealed.

TOBIAS MÖLLER / TRANSLATION: INNES WILSON





Der Demokrat

CLAUDIO ABBADO BEI DEN BERLINER PHILHARMONIKERN

Unvergessen ist dieses Bild: Beim Schlussapplaus des letzten Konzerts, das Claudio Abbado als Chefdirigent mit den Berliner Philharmonikern gab, waren mehr als 4000 Rosen aufs Podium des Wiener Musikvereinssaals herabgeregnet. Nachdem das Orchester bereits abgetreten war, kehrte Abbado allein auf die mit Blüten übersäte Bühne zurück, strahlte ins Publikum und breitete seine Arme aus wie Flügel. Das war im Mai 2002. Seither wurde die jährliche Wiederkehr Claudio Abbados ans Pult der Berliner Philharmoniker jedes Mal wie ein Kultereignis gefeiert: Man begrüßte den einstigen Chefdirigenten wie einen lange vermissten und endlich wieder heimgekehrten Helden und bejubelte ihn mit Standing Ovations. So geschah es auch bei seinem letzten Auftritt in der scharounschen Philharmonie im Mai 2013, bei dem er Felix Mendelssohn Bartholdys Bühnenmusik zu Shakespeares *Sommernachtstraum* mit der bis dahin noch nie mit diesem Orchester interpretierten *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz kombinierte. Der Hochzeitsmarsch aus dem *Sommernachtstraum* – ein Stück, von dem man schon meinte, es sei längst unwiederbringlich kaputtgespielt – klang an diesem Abend so frisch, beseelt und überschwänglich, dass er alle Assoziationen an staatstragende Eheaufmärsche mit tortengleich verkleideten Bräuten wie von

Zauberhand verschwinden ließ. Das leichtfüßige, rhythmisierte und schwungvolle Spiel der Philharmoniker unter Abbado ließ die Ehe nicht als starre Institution erscheinen, sondern als ein einziges, euphorisierendes Glücksversprechen: ein außergewöhnliches Orchester und sein außergewöhnlicher Dirigent beschworen das tönende Bild eines beseelten Liebespaars herauf, das trunken vom Glück des ersten Augenblicks einer Verheißung entgegenfliegt.

Und so mochte man Mendelssohns Hochzeitsmarsch an diesem Abend auch als eine Chiffre für die Aufbruchsstimmung des Jahres 1990 hören, als die Berliner Philharmoniker sich Claudio Abbado gerade erst zu ihrem Chefdirigenten erkoren hatten. Der Italiener war der erste der vom Orchester in freier, geheimer Wahl berufenen Dirigenten. Dass es der Wunsch der Musiker selbst gewesen war, der ihm diese Position verschafft hatte, war für Abbado von allergrößter Bedeutung. Als er sein neues Amt antrat, war soeben die Mauer gefallen. Berlin, die beiden deutschen Staaten und auch die Berliner Philharmoniker befanden sich in einer Umbruchsituation.

Der siebenjährige Claudio erlebte in der Mailänder Scala Claude Debussys Orchesterzyklus *Nocturnes* unter der Leitung von Antonio Guarnieri, ein Konzert-

besuch der zum Erweckungserlebnis wurde. Tief eingegraben hatte sich dem Kind jener geheimnisvolle Marsch im zweiten Satz, dessen Trompetenklänge sich allmählich wie aus der Ferne nähern, um dann ebenso unmerklich wieder zu verschwinden. »Ich schwöre, ich wollte nie Dirigent werden«, hat Abbado diesen Augenblick später kommentiert. »Die Idee, die mich von Anfang an beflügelt hat, war, diese Magie herzustellen.« Schon diese Schlüsselszene verrät etwas über jene Eigenschaften, die Abbados Kunst zu etwas Einzigartigem gemacht haben. Von frühester Kindheit an folgte Abbado seiner tiefen Überzeugung, dass die Werke der Musik Rätsel seien, deren Sprache es zu entschlüsseln gelte, und in denen es stets Neues zu entdecken gäbe. »Große Musik ist unerschöpflich«, konstatierte er in einem seiner letzten Interviews.

Aus diesen Einsichten erwuchs die demütige Haltung, mit der Abbado sich als Person vollständig zurücknahm und sich allein in den Dienst der Kompositionen stellte, als könne man diese pur und für sich alleine sprechen lassen. Dahinter stand die Erkenntnis, dass man der Musik ihre Schätze nicht gewaltsam entreißen könne, da ihre Geheimnisse nur durch hingebungsvolle Versenkung zu lüften seien. Die Magie des lebendigen musikalischen Augenblicks lässt sich nicht durch

Kommandos erzwingen. Sie ereignet sich als etwas höchst Fragiles, in einer Atmosphäre der Offenheit, des Vertrauens und des sensiblen Aufeinander-Hörens. Die an die rigide Autorität seines Vorgängers Herbert von Karajan gewöhnten Philharmoniker mussten sich an die neu einziehende Freiheit erst einmal gewöhnen. Abbados Begrüßung bei einer der ersten Proben ist später zum geflügelten Wort geworden: »Ich bin Claudio für alle. Kein Titel.« Dahinter stand mehr als nur der Wunsch nach einer demokratisch-kollegialen Probenatmosphäre. Vielmehr entsprach es Abbados Ideal, »mit dem Orchester Kammermusik« zu machen, das heißt: genau aufeinander zu hören und flexibel zu reagieren. »Hören ist wichtiger als Sagen«, lautete eine seiner Maximen. Der wortkarge Probenstil, bei dem Abbado oft Passagen wiederholen ließ, ohne doch genau zu erklären, was verändert werden sollte, sorgte in der Anfangszeit auch für Irritationen. Manchem erschien diese Einstellung zu defensiv. Doch die Ergebnisse sprachen bald für sich. Der Ton wurde weicher, wärmer und vor allem: beseelter. Statt mit der Allüre desjenigen, der alles schon vorher und besser weiß, eine »Interpretation« zu exemplifizieren, ließ Abbado sein Ensemble durch eine geistesklare Hingabe an den Fluss der Musik den Sinn eines Werks gleichsam ertasten.





Mit einem bloßen Mystizismus, der nur auf die Kraft des Augenblicks vertraut, hatte das freilich rein gar nichts tun: Leidenschaftlich versenkte sich Abbado in die Partituren der Werke, die er gerade erarbeitete, las Originalmanuskripte, annotierte Erstausgaben oder Skizzen. Auch die Erkenntnisse der historischen Aufführungspraxis hat Abbado in sich aufgenommen und transzendiert, ohne sie zur Ideologie zu erheben. Die historischen Instrumente bedeuteten ihm nicht viel, wiewohl er sie gelegentlich eingesetzt hat. Spektakuläre dynamische Knalleffekte oder das strikte Vibrato-Verbot wären der ästhetischen Differenziertheit dieses Künstlers völlig zuwidergelaufen. Aber von den artikulatorischen Feinheiten einer rhetorischen Klangrede ließ er sich ebenso inspirieren, wie er sich – etwa in seinen Einspielungen der Beethoven-Symphonien mit den Berliner Philharmonikern aus den Jahren 2000 und 2001 – an neuen textkritischen Erkenntnissen sowie den Metronomangaben des Komponisten orientierte. Auf welche Weise es ihm nach einer intensiven Vorbereitungsphase dann jedoch beinahe ohne Worte gelang, mit einem Orchester jene fast symbiotische Nähe herzustellen, die eine solche Freiheit der Interpretation überhaupt möglich machte, das versuchte er in einem Gespräch einmal so zu erklären: »Wenn ich ein Werk erarbeite, bin ich immer ganz verliebt

darin. Ich kann das nicht anders nennen. Vielleicht überträgt sich diese Emphase, diese Intimität auf das Orchester, und nach einer Weile verlieben die sich auch. Irgend so etwas muss es sein ...«

Abbado hat in seiner Berliner Zeit das Repertoire des sich damals stark verjüngenden Orchesters erheblich erweitert und den Klang von jenem geglätteten Einheitsound weggeholt, der sich während der letzten Jahre unter Karajan eingeschlichen hatte. Der Klang des Orchesters wurde variabler, passte sich vom Barock bis hin zur Moderne differenziert den spezifischen Erfordernissen des jeweiligen Repertoires an. Abbado hat auch die Konzertprogramme auf spektakuläre Weise ergänzt. Berühmt geworden sind seine thematischen Zyklen, die jede Saison einem bestimmten Motto unterstanden, wie es später für Festivals allgemein üblich wurde. Nicht nur die einzelnen Konzerte waren dabei jeweils raffiniert und beziehungsreich um ein über die Musik hinausweisendes Thema herum komponiert, sondern sie wurden, zum Teil in Kooperationen mit anderen Berliner Kulturinstitutionen, auch durch außermusikalische Programme wie Filmvorführungen, Ausstellungen, Theater, Vorträge oder Lesungen bereichert. Ziel der Zyklen war es, »die Musik als treibende Kraft in weiterführende Programme einzubinden«, erklärte er einmal. Das

» Wenn ich ein Werk erarbeite, bin ich immer ganz verliebt darin.
Ich kann das nicht anders nennen. Vielleicht überträgt sich diese Emphase, diese Intimität
auf das Orchester, und nach einer Weile verlieben die sich auch. «

Claudio Abbado

Thema »Prometheus« machte 1992 den Anfang und kombinierte unter anderem etwa Beethovens selten gespielte Ballettmusik *Die Geschöpfe des Prometheus* mit den Prometheus-Kompositionen von Franz Liszt, Alexander Skrjabin und Luigi Nono. 1993 folgte der Hölderlin-Zyklus, der von Johannes Brahms her motiviert war und dessen Musik Abbado mit jener von Max Reger, Richard Strauss und Wolfgang Rihm in Beziehung setzte. »Mit dem Hölderlin-Zyklus ist es uns gelungen, das Konzertprogramm aus den Werken ganz unterschiedlicher Epochen und Stilrichtungen zusammenzustellen«, sagte Abbado damals glücklich in einem Interview. Die Öffnung des Repertoires für Rares, Entlegenes und Zeitgenössisches war ihm von Anbeginn seiner Karriere, die er zeitlebens als »Entdeckungsreise« bezeichnete, eine Herzensangelegenheit. Denn so stark Abbados Aura auch war, so wenig man sich ihr entziehen konnte und wollte, verdankte sie sich doch nicht im Mindesten einem weltfremden Rückzug ins *L'art pour l'art*. Abbados Demut vor den Werken war tief, und er sah seine Aufgabe darin, ihren grundsätzlich unerschöpflichen Geheimnissen bis in die sublimsten Feinheiten hinein auf die Spur zu kommen. Aber dahinter stand seine Ansicht, dass Musik auch einen im weitesten Sinne ethischen Impuls besitze. Dies hat ihn immer über den Tellerrand

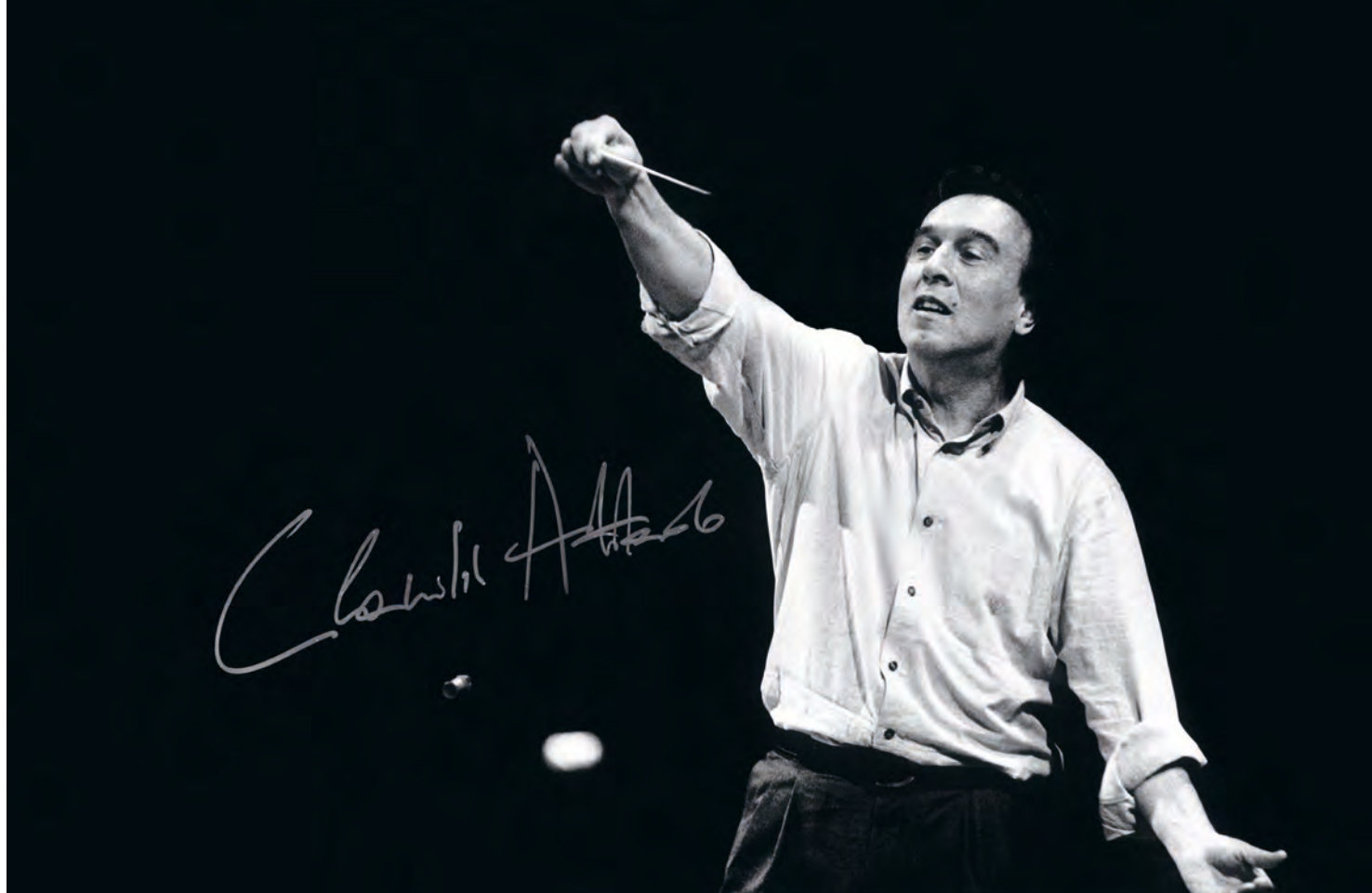
der rein musikalischen Arbeit hinausblicken lassen. Abbados Weltsicht war eine dezidiert politische und seine Anstrengungen, etwas zur Verbesserung der Welt beizutragen, waren höchst konkret, bodenständig und realistisch. Wo auch immer er wirkte – als Leiter der Scala in Mailand (1968 bis 1986), als Principal Guest Conductor und später Musikdirektor des London Symphony Orchestra (1979 bis 1987), als Staatsoperndirektor und Generalmusikdirektor in Wien (1986 bis 1991) und schließlich als Leiter der Berliner Philharmoniker (1990 bis 2002) – nutzte er seine Positionen dazu, Neues zu schaffen, das Repertoire zu erweitern, Orchester und Festivals zu gründen und die versteinerten Strukturen des Betriebs zu reformieren. Das Traditionshaus der Mailänder Scala öffnete er für die Neue Musik ebenso wie für die sperrigeren Werke des Opernrepertoires, wie etwa die Originalfassung von Mussorgskys *Boris Godunow* oder lange unterschätzte Werke wie Rossinis *Il viaggio a Reims*. Zusammen mit dem Komponisten Luigi Nono und dem Pianisten Maurizio Pollini lebte er während der Mailänder Zeit gleichzeitig die Utopie einer Synthese von Avantgarde und Arbeiterklasse: In der Industrieregion der Emilia-Romagna organisierten die Freunde unter dem Titel »Musica/Realtà« Workshops und Konzerte für Studenten, Arbeiter und Angestellte.

Als unbeirrbarer Anwalt einer autonomen, in ihrer Dignität unantastbaren Kunst hat sich Abbado zeitlebens weder leutselig vermarkten noch in die Elfenbeintürme des aufs Starwesen gepolten Musikbetriebs sperren lassen. Von seinen Kritikern wurde ihm das – gerade in seiner Berliner Zeit – auch gelegentlich zum Vorwurf gemacht. Oft konnte man miterleben, wie er sich auf Premierenfeiern, Empfängen oder den Audienz-ähnlichen Versammlungen der Fans und Freunde in seinem Dirigenzimmer klammheimlich mit der Miene eines Schuljungen davonstahl, während der im Glanz seines Namens veranstaltete Eitelkeitszirkus sich ungerührt ohne ihn weiterdrehte. Sein soziales Engagement, das aus der tiefen Überzeugung erwuchs, dass Musik nicht im luftleeren Raum existiere, trug bis zuletzt Früchte. »Man denkt so oft an Dinge, die eigentlich unwichtig sind«, sagte Abbado dazu. »Die menschlichen Sachen sind die, um die es doch eigentlich geht.« Nach einer schweren Krankheitsphase verkörperte sich in Abbados Auftritten mehr und mehr die Utopie, durch Musik ließe sich der Tod besiegen. Denn die ungeahnte Steigerung, die Abbados Interpretationen in jenem »zweiten Leben«, das ihm durch die Überwindung der Krankheit geschenkt worden war, noch einmal erfuhr, sein ungebrochen wirkender, geradezu jugendlicher Elan, seine gelassene

Heiterkeit, die jugenhafte, ansteckende Begeisterung, mit der er sich bis zuletzt seinen zahlreichen Projekten und Gründungen widmete – all dies vermittelte ein wenig die Illusion, dass dieser Mensch, der den Krebs besiegt zu haben schien, fortan ewig leben würde.

Am 20. Januar 2014 starb Abbado im Alter von 80 Jahren. Was ist sein Vermächtnis? In einer Zeit, in der die Menschen »gar nicht mehr aufeinander hören«, so glaubte er, könne man ebendies, einander offener zuzuhören, von der Musik lernen. Denn Musizieren sei wie ein Gespräch, bei dem man nicht nur aufmerksam lauschen müsse, sondern auch versuchen solle, das Unausgesprochene mit zu erfassen. Diese künstlerische Einstellung war es, die Abbados Konzerte mit den Berliner Philharmonikern auf wundersame Weise heraushob aus jener Fülle »nur« hochrangiger Aufführungen, die unser Musikbetrieb bietet. Aus meisterhaft gelungenen Interpretationen erwachsen immer wieder Momente einer konkret gewordenen musikalischen Utopie: ästhetische Erfüllungserlebnisse, die einen die Welt mit neuen Augen sehen ließen. Nach Abbados Konzerten verließ man den Saal immer ein wenig reicher als zuvor. Als wäre man ein Stück weit über die eigenen Grenzen hinausgewachsen.

JULIA SPINOLA







The Democrat

CLAUDIO ABBADO AND THE BERLINER PHILHARMONIKER

The image is unforgettable: as the audience applauded at the end of the last concert that Claudio Abbado gave as chief conductor of the Berliner Philharmoniker, more than 4000 roses rained down on the concert stage of the Vienna Musikverein. After the orchestra left the platform, Abbado returned alone to the flower-strewn stage, beamed at the audience and spread his arms like wings. That was in May 2002. After that time, the return of Claudio Abbado each year to the podium of the Berliner Philharmoniker was hailed as a cult event: The former chief conductor was greeted like a long-lost returning hero and received standing ovations. This is also what happened at his final appearance in the Scharoun-designed Philharmonie in May 2013 when he paired Felix Mendelssohn's incidental music to Shakespeare's A Midsummer Night's Dream with Hector Berlioz's Symphonie fantastique, a work he had never performed with the orchestra before. The Wedding March from A Midsummer Night's Dream – a piece which people believed had long been played to death – sounded so fresh, inspired and sparkling that evening that, like magic, all associations with stately wedding processions with brides in wedding cake-like gowns simply vanished. The fleet-footed, rhythmic and spirited playing of the Philharmoniker under Abbado made marriage appear not as a rigid institution, but

as a unique, euphoric promise of happiness: an extraordinary orchestra and its outstanding conductor conjured up the musical image of the happiest of couples, intoxicated with joy at the first moment of that promise. As such, it is possible to hear Mendelssohn's wedding march that evening as a cipher for the spirit of optimism that was felt in 1990 when the Berliner Philharmoniker had just elected Claudio Abbado as its chief conductor. The Italian was the first conductor appointed by the orchestra in a free, secret ballot. The fact that it had been the wish of the musicians themselves that had given him this position was of the greatest significance to Abbado. When he took up his new post, the Berlin Wall had just fallen, and the city, the two German states and the Berliner Philharmoniker were in a state of transition.

At the age of seven, Claudio heard Debussy's cycle for orchestra Nocturnes under the direction of Antonio Guarneri at la Scala in Milan, a concert which was to be a life-changing experience. The mysterious march in the second movement with its trumpet sounds which gradually approach from afar and then just as imperceptibly disappear again, had a profound effect on the child. "I swear, I never wanted to be a conductor," Abbado later said about this moment. "The idea that inspired me from the very beginning was to recreate this magic." This key event already reveals

something about the qualities that made Abbado's art so unique. From an early age, Abbado followed his deep conviction that musical works are puzzles whose language it is necessary to decipher, and in which there is always something new to discover. As he stated in one of his last interviews, "Great music is inexhaustible." From these insights arose the humble attitude whereby Abbado completely withdrew as a person and put himself completely at the service of the compositions, as if they could be allowed to speak purely for themselves. This was based on the realisation that the music could not be made to give up its treasures by force, as its secrets are only to be disclosed by immersing oneself wholeheartedly in the music itself. The magic of a living musical moment will not appear on command. It is something extremely fragile that unfolds in an atmosphere of openness, trust and by listening to each other with great sensitivity.

The Philharmoniker, accustomed to the rigid authority of his predecessor Herbert von Karajan, first of all had to get used to this newly introduced freedom. Abbado's greeting at one of the first rehearsals was later to become a familiar quote: "I'm Claudio to everyone. No title." Behind this was more than just a desire for a democratic and collegial atmosphere during rehearsals. Rather, it corresponded to Abbado's

ideal, "to make chamber music with the orchestra", that is, to listen carefully to each other and to respond flexibly. "Listening is more important than speaking", was one of his maxims. The taciturn rehearsal style, with Abbado often repeating passages without explaining exactly what should be changed, was also a source of irritation in the early days. To some, this approach seemed too defensive. However, the results soon spoke for themselves. The sound became softer, warmer and in particular: more inspired. Instead of exemplifying an "interpretation" with the airs and graces of someone who already knows it all – and better than anyone else, Abbado let his ensemble feel its own way to the meaning of the work through a clear-headed dedication to the flow of the music.

However, this was no mere mysticism which trusts only in the power of the moment: Abbado threw himself passionately into the scores of the works he was working on, studying original manuscripts, annotated editions and sketches. Abbado also assimilated and transcended the findings of historical performance practice without turning them into an ideology. He had little interest in period instruments although he did use them on occasion. Spectacular, explosive dynamic effects and a strict ban on vibrato ran contrary to Abbado's nuanced aesthetic. At the same time, he was





inspired by the articulatory subtleties of the language of musical rhetoric, such as in the recordings of the Beethoven symphonies with the Berliner Philharmoniker from 2000 and 2001 which were based on new critical findings and the composer's metronome markings. He once tried to explain in an interview how, after an intensive preparatory phase, he managed to produce an almost symbiotic closeness to an orchestra without words, a closeness which made such freedom of interpretation possible at all: "When I work on a piece, I'm always completely in love with it. I cannot call it anything else. Perhaps this emphasis, this intimacy transfers to the orchestra, and after a while, they fall in love, too. It has to be something like that." During his tenure in Berlin, Abbado significantly expanded the repertoire of the orchestra whose membership at that time was rapidly becoming younger, and removed the smoothed out, unified sound that had crept in during the last years under Karajan. The sound of the orchestra became more varied and, in music from the Baroque to the Modern, adapted itself to the specific nuances of the respective repertoire. Abbado also made a spectacular contribution to concert programming. His thematic cycles which adopted a specific theme each season – as later became common practice for festivals – are renowned. Not only individual concerts were

cleverly designed around a theme which went beyond the music itself, but they were, in some cases in collaboration with other cultural institutions in Berlin, enhanced by extra-musical programmes such as film screenings, exhibitions, theatrical performances, lectures and readings. The aim of the cycles was to "integrate the music as a driving force behind further programmes," as he once explained. The theme of "Prometheus" started things off in 1992 and combined among other things Beethoven's rarely performed ballet music The Creatures of Prometheus with other Prometheus compositions by Franz Liszt, Alexander Scriabin and Luigi Nono. In the 1993 Hölderlin cycle which took Johannes Brahms as its inspiration, Abbado linked his music with that of Max Reger, Richard Strauss and Wolfgang Rihm. "With the Hölderlin cycle, we created a successful concert programme from works of very different eras and styles," said Abbado happily in an interview at the time. From the beginning of his career, which during his lifetime he referred to as a "voyage of discovery", opening up the repertoire to rare, unusual and contemporary works was a matter close to his heart, for however powerful Abbado's aura was, and however little one could or wanted to resist it, it was in no way the result of some quixotic withdrawal into a world of art for art's sake. Abbado's humility before

*“When I work on a piece, I’m always completely in love with it.
I cannot call it anything else. Perhaps this emphasis, this intimacy transfers
to the orchestra, and after a while, they fall in love, too.”*

Claudio Abbado

a work was profound, and he saw his task as to uncover their inherently inexhaustible secrets to its most sublime subtleties. But behind this lay his view that music also possesses – in its broadest sense – an ethical impulse which always led him to look beyond the confines of purely musical activities. Abbado's world view was explicitly political and his efforts to contribute to the betterment of the world were highly concrete, down to earth and realistic. Wherever he worked – as head of la Scala in Milan (1968 until 1986), as principal guest conductor and later music director of the London Symphony Orchestra (1979 to 1987), as director of the Vienna State Opera and general music director of Vienna (1986 to 1991) and finally as head of the Berliner Philharmoniker (1990 to 2002) – he used his position to create something new, to expand the repertoire, to found orchestras and festivals and to reform the petrified structures of the business. He opened up the tradition-steeped Scala in Milan to contemporary music as well as to the more unwieldy operatic repertoire, such as the original version of Mussorgsky's Boris Godunov, and to long underrated works, such as Rossini's Il viaggio a Reims. Together with the composer Luigi Nono and the pianist Maurizio Pollini, he also experienced during his time in Milan the utopian idea of a synthesis of the avant-garde and the working classes:

in the industrial region of Emilia-Romagna, the three friends organised workshops and concerts for students, workers and employees under the title “Musica / Realtà”. As the unswerving champion of an art form which he believed should be autonomous and sacrosanct in its dignity, Abbado neither indulged in populist self-marketing during his lifetime nor did he lock himself away in the ivory towers of the star-focused music industry – something which his critics sometimes held against him, especially during his time in Berlin. He was often witnessed on opening nights, at receptions or the audience-like meetings of fans and friends in his conductor's room, sneaking away secretly like a schoolboy, while the whole celebrity circus organised in his name continued without him. His social commitment, which grew out of the deep conviction that music does not exist in a vacuum, bore fruit right until the end. “We so often think of things that are actually unimportant,” Abbado commented. “Human concerns are the only things that matter.” Following a serious illness, Abbado's performances embodied more and more the utopian idea that death could be overcome through music. The unexpected increased intensity of Abbado's performances during that “second life” granted to him after overcoming his illness, his seemingly unbroken, almost youthful spirit,

his serene cheerfulness, his boyish infectious enthusiasm with which he dedicated himself until the end to his numerous projects and new-founded ensembles – all this gave the illusion, at least a little, that this man who appeared to have beaten cancer would live forever.

On 20 January 2014, Abbado died at the age of 80. What is his legacy? In an era in which people “no longer listen to each other”, he believed you could do just that: learn from music to listen to each other with more openness. Because music-making is like a conversation in which one must not only listen carefully, but should also try to understand what is unspoken. It was this artistic approach that made Abbado’s concerts with the Berliner Philharmoniker stand out miraculously amongst the wealth of “only” top-level performances offered by our music industry. Again and again, there were moments of concrete musical perfection in these masterfully successful interpretations: aesthetically fulfilling experiences which allowed you to see the world with new eyes. After Abbado concerts, you always left the hall a little richer than before. As if you had broadened your horizons.

JULIA SPINOLA / TRANSLATION: INNES WILSON



Biografische Notizen

Als Claudio Abbado im Januar 2014 starb, hatte er mit seinem jüngsten Ensemble, dem Orchestra Mozart Bologna, noch große Pläne. Die Liebe zur Kunst prägte sein Leben. Abbado wurde 1933 in Mailand geboren, aus einer musikalischen Familie stammend. Nach der Ausbildung am Konservatorium ging er Mitte der 1950er-Jahre nach Wien, um sein Studium unter anderem bei Hans Swarowsky und Friedrich Gulda fortzusetzen. Damals wurde die große kulturelle Tradition Mitteleuropas zum Leitstern seiner künstlerischen Welt, an deren Bereicherung er unermüdlich arbeitete, bis sein Repertoire schließlich die gesamte Musikgeschichte von Monteverdi bis Kurtág umfasste.

Der 1. Preis beim Kussewitzky-Wettbewerb in Tanglewood 1958 ebnete Abbado den Weg zu seiner Karriere als Dirigent. Die Erfahrungen, die er im jungen, dynamischen Musikleben Amerikas fernab des europäischen Kulturkanons sammelte, hatten großen Einfluss auf sein Selbstverständnis als Künstler, der die Gegebenheiten und Entwicklungen seiner Zeit stets mit kritischer Neugier verfolgte. Der Dialog mit Gegenwartskunst und Neuer Musik war ihm sehr wichtig, wovon seine Freundschaften mit Komponisten wie Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio oder Wolfgang Rihm sowie die Gründung von Foren für Neue Musik wie Wien

Modern im Jahr 1988 zeugen. Der entscheidende Wendepunkt seiner Karriere kam 1968 mit der Ernennung zum Chefdirigenten der Mailänder Scala. Die Berufung eines erst 35-jährigen Künstlers zum Leiter dieses renommierten Hauses war bezeichnend für die großen politischen und kulturellen Umwälzungen, die Italien damals erschütterten und am altherwürdigen Mailänder Theater eine kulturelle Revolution von historischer Tragweite einläuteten: Der Vorhang der Scala öffnete sich für die große europäische Musik, das traditionelle Repertoire des Hauses wurde grundlegend erneuert, und im Rahmen der Zusammenarbeit mit innovativen Regisseuren wie Giorgio Strehler, Luca Ronconi, Jean-Pierre Ponnelle, Juri Ljubimow oder Antoine Vitez wandelte sich auch die Opernsprache. Das Brodeln in der Kulturszene mündete in der Wiederentdeckung der Musik des 20. Jahrhunderts. In den 1970er- und 1980er-Jahren präsentierte Abbado seinem Publikum Mahler-Symphonien sowie Alban Bergs Opern und spornte die Musiker des Scala-Orchesters an, nach dem Vorbild der Wiener Philharmoniker ein Konzertorchester zu bilden, um ihre Kenntnisse des symphonischen Repertoires zu erweitern.

Abbado arbeitete nicht nur mit bedeutenden Musikern wie Rudolf Serkin, Maurizio Pollini oder Martha Argerich zusammen, sondern auch mit Künstlern diverser

anderer Disziplinen. Die Zusammenarbeit mit dem Architekten Renzo Piano, mit Schauspielern wie Roberto Benigni und Bruno Ganz oder mit dem Regisseur Andrej Tarkowski sind nur einige Beispiele für Abbados Interesse an den unterschiedlichsten Themen, zumal er die Tugend besaß, jedem Menschen, der etwas Neues, Interessantes zu sagen hatte, aufmerksam zuzuhören.

Sein Arbeitsethos und sein Kunstverstand wurden mit höchsten Ehren bedacht, als ihn die Berliner Philharmoniker 1989 als Nachfolger Herbert von Karajans zum Chefdirigenten wählten. Die Nominierung erfolgte in der spannenden Zeit des Mauerfalls: Nach über 50 Jahren der Nazizeit und des Kalten Kriegs wehte in Berlin künstlerisch wie politisch ein neuer, frischer Wind. Abbado wusste die freigesetzten Energien zu nutzen, und so entwickelte sich das Orchester unter seiner Leitung in den folgenden Jahren nicht nur zum strahlenden Zentrum der Berliner Kulturszene, sondern auch zu einer der dynamischsten Kulturinstitutionen Europas. »Lernt vom Nachwuchs!«, war eine der Lektionen, die Abbado besonders am Herzen lagen, und mit diesem Aufruf sollte er das internationale Musikleben nachhaltig prägen: Kein Künstler setzte sich so intensiv für die Ausbildung und Förderung junger Musiker ein. In allen Orchestern der Welt sitzen heute Musikerinnen

und Musiker, die in von Abbado initiierten oder von ihm maßgeblich geförderten Ensembles groß geworden sind, beispielsweise aus den venezolanischen El Sistema-Jugendsymphonieorchestern von José Antonio Abreu. Das heutige European Union Youth Orchestra leitete Abbado auf seiner ersten internationalen Tournee 1978. Die Idee, ein Orchester mit Jugendlichen aus allen Mitgliedsländern der Europäischen Union ins Leben zu rufen, stand in vollkommenem Einklang mit den Idealen der Gründerväter des neuen Europa nach dem Krieg. Als Abbado 1987 zum Generalmusikdirektor der Stadt Wien ernannt wurde, nahm eine weitere Vision Formen an: junge Musiker von beiden Seiten des Eisernen Vorhangs – dessen Öffnung damals noch unvorstellbar schien – zur musikalischen Begegnung zusammenzubringen. Aus dieser Initiative ging das Gustav Mahler Jugendorchester hervor, benannt nach dem Musiker, der die offene und vielfältige Gemeinschaft entlang der Donau wie kein anderer repräsentiert.

Sein letztes Konzert dirigierte Abbado am 26. August 2013 beim Lucerne Festival – ein Ort von besonderer Bedeutung. Anlässlich des 50. Jahrestags der Gründung des Festivals 1988 hatten Abbado und das Chamber Orchestra of Europe dort dasselbe Programm gespielt, das Arturo Toscanini beim Eröffnungskonzert 1938

dirigierte. Nach dem »Anschluss« Österreichs hatte Toscanini Salzburg eilig verlassen und in Luzern, in der neutralen Schweiz, ein Festival gegründet, um die Welt wissen zu lassen, dass die deutsche Musik auch weiterhin für die Seele Europas sprach und nicht vollständig zum Propagandainstrument der Nazis verkommen war. 50 Jahre später dirigierte Abbado in einer Neuauflage dieses Konzerts ein Orchester, das ins Leben gerufen worden war, um den Gemeinschaftssinn der europäischen Jugend zu stärken – ein Ereignis von nicht minder symbolischer Bedeutung. 2002 verließ Abbado Berlin und begann in Luzern eine neue Phase seiner Karriere: Er lud Musikerinnen und Musiker ein, die ihm besonders nahe standen, mit ihm ein Orchester – das Lucerne Festival Orchestra – zu formen, das zum Symbol seines künstlerischen Lebenswerks werden sollte. Zehn Jahre lang war dieses »Orchester der Freunde« eine Quelle unvergesslicher musikalischer Begegnungen, angefangen mit Mahlers Symphonie Nr. 2, der *Auferstehungssymphonie*, in ihrer möglicherweise bedeutendsten Interpretation. Für Abbado war dieses Werk wie kein anderes der Inbegriff der »Ewigen Wiederkunft«, jener mystischen Erfahrung Nietzsches im Engadin »6000 Fuß über dem Meer und viel höher über den menschlichen Dingen«.

ORESTE BOSSINI



Biographical Notes

Claudio Abbado died in January 2014, still dreaming of new projects to work on with his latest progeny – the Orchestra Mozart of Bologna. Love for music and the arts was his lifelong spiritual horizon. Born in Milan in 1933 into a family of musicians, Abbado attended the Conservatory before travelling to Vienna in the mid-1950s to continue his musical studies with such masters as Hans Swarowsky and Friedrich Gulda. Since then, the great Central European culture became the pole-star of his artistic world, growing and expanding with new composers and musical adventures to embrace the whole history of music, from Monteverdi to Kurtág.

In 1958 Abbado won the Koussevitzky Competition in Tanglewood and his international career took off. The experience he gained of America's young, dynamic music culture, far removed from the European cultural canon, had a profound impact on the artistic personality of Abbado, who maintained a curious and inquiring attitude towards the developments of his time. An ongoing dialogue with new music and present-day culture informed his work, from the close relationships he formed with composers such as Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio and Wolfgang Rihm to the creation of a festival of contemporary music such as Wien Modern, in 1988.

The major turning point in his career came in 1968, when Abbado was appointed principal conductor and, a few years later, musical director at La Scala. To appoint a thirty-five-year-old chief conductor of such a historical opera house reflected the political and social earthquake that had just rocked Italy, marking the break of a cultural revolution for the venerable Milanese theatre. His leadership was the opening to great European music, taking a fresh look at the traditional repertoire and a new beginning of the operatic language through collaborations with innovative directors such as Giorgio Strehler, Luca Ronconi, Jean-Pierre Ponnelle, Yuri Lyubimov and Antoine Vitez. The cultural ferment that Italy was experiencing also involved the rediscovery of early twentieth-century music. In the 70s and 80s, Abbado introduced audiences to Mahler's symphonies and Berg's operas, and encouraged the musicians of La Scala to form an autonomous orchestra, along the lines of the Vienna Philharmonic, to broaden their knowledge of the symphonic repertoire. Abbado worked not only with great performers such as Rudolf Serkin, Maurizio Pollini and Martha Argerich, but also with artists whose experience lay in other fields. His associations with architect Renzo Piano, actors Roberto Benigni and Bruno Ganz or film director Andrei Tarkovsky, for instance, epitomise the wide-ranging

passions of a man who possessed the virtue of always being keen to listen, without prejudice, to anyone who had something new and interesting to say. The example he set for artistic rigour and intellectual honesty was rewarded in sensational fashion when, in 1989, he was chosen by the Berliner Philharmoniker to succeed Herbert von Karajan as the orchestra's chief conductor, an appointment that coincided with the fall of the Berlin Wall. Having endured first Nazism and then the Cold War over the previous half century, a reunited Berlin was once again able to breathe the air of cultural and political freedom. Abbado succeeded in harnessing this new intellectual energy and under his leadership the orchestra underwent a gradual but inexorable process of metamorphosis to become the heart of Berlin's artistic life and one of Europe's most dynamic cultural hubs.

The importance of learning from young people is one of Claudio Abbado's main legacies. In this respect, his influence is incalculable and has left an indelible mark on international musical life. No other artist has done as much to educate young musicians and nurture their talents. There are players in orchestras the world over who grew up in ensembles which Abbado either founded or made a major contribution to, such as El Sistema of youth orchestras established in Venezuela by

José Antonio Abreu. In 1978 Abbado conducted the very first international tour of what is now named European Union Youth Orchestra. Bringing together young musicians from all the countries of the European Union (once European Community) reflected in a perfect way the cooperative ideals of the new Europe that had emerged from World War Two. When Abbado was appointed Generalmusikdirektor of the city of Vienna, in 1987, another utopian idea began to take shape – that of reaching out to young musicians from countries behind the Iron Curtain, which at that point seemed firmly fixed in place. This led to the founding of the Gustav Mahler Jugendorchester, named in honour of a composer who embodies the true soul of intertwined and multifaceted Danubian culture.

Claudio Abbado made his last appearance on the podium on 26 August 2013 at the Lucerne Festival, a venue of particular significance for him. In 1988, to mark its fiftieth anniversary, Abbado and the Chamber Orchestra of Europe performed the same programme as Arturo Toscanini had conducted at its inaugural concert in 1938. As soon as Austria had fallen under Nazi control, Toscanini left Salzburg immediately and established a new festival in neutral Switzerland, to show the world that German music could still give voice to the spirit of Europe and that it was not

an art demeaned to a mealy-mouthed instrument of Nazi propaganda. Fifty years later, therefore, the concert given by Abbado with an orchestra expressly established to forge in young people a sense of community within Europe had enormous symbolic value, too.

Resigning his leadership of the Berliner Philharmoniker in 2002, Abbado began a new phase of his career in Lucerne, inviting some of the musicians with whom he was most closely associated to form the seasonal Lucerne Festival Orchestra, an ensemble that would represent his artistic life as a whole. Over the following decade, this "orchestra of friends" was responsible for a series of musical encounters of unforgettable emotional impact, first – and perhaps foremost – its inaugural performance of Mahler's Symphony No. 2, "Resurrection", a work which, above all others, seemed to represent for Abbado the idea of the "eternal return", the mystical experience felt by Nietzsche in the high Swiss valley of the Engadin, "6000 feet above sea level and higher still above all human things".

ORESTE BOSSINI



A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM

Song with Chorus

FIRST FAIRY

*You spotted snakes with double tongue,
Thorny hedgehogs be not seen;
Newts and blindworms do no wrong;
Come not near our Fairy Queen.
Hence away.*

CHORUS

*Philomel with melody,
Sing in our sweet lullaby;
Lulla, lulla, lullaby, lulla, lulla, lullaby.
Never harm
Nor spell nor charm
Come our lovely lady nigh.
So good night, with lullaby.*

SECOND FAIRY

*Weaving spiders, come not here;
Hence, you long-legged spinners, hence;
Beetles black, approach not near;
Worm nor snail do no offence.
Hence away.*

CHORUS

Philomel with melody, ...

FIRST FAIRY

*Hence, away. Now all is well.
One aloof stand sentinel.*

Finale

CHORUS

*Through the house give glimmering light,
By the dead and drowsy fire:
Every elf and fairy sprite
Hop as light as bird from briar;
And this ditty, after me
Sing, and dance it trippingly.*

FIRST FAIRY

*First, rehearse your song by rote
To each word a warbling note.
Hand in hand, with fairy grace
We will sing, and bless this place.*

CHORUS

We will sing, and bless this place.

FIRST FAIRY

*Hand in hand, with fairy grace
We will sing, and bless this place.*

CHORUS

Through the house ...

*Trip away; make no stay;
Meet me all by break of day.*

*William Shakespeare (1564 – 1616),
from A Midsummer Night's Dream*

EIN SOMMERNACHTSTRAUM

Lied mit Chor (*Lied der Elfen*)

ERSTE ELFE

Bunte Schlangen, zweigezüngt,
Igel, Molche, fort von hier!
Dass ihr euren Gift nicht bringt
In der Königin Revier!

CHOR DER ELFEN

Nachtigall mit Melodei
Sing in unser Eiapopei,
Eiapopei! Eiapopei!
Dass kein Spruch,
Kein Zauberfluch
Der holden Herrin schädlich sei.
Nun gute Nacht mit Eiapopei.

ZWEITE ELFE

Schwarze Käfer, uns umgibt
Nicht mit Summen, macht euch fort!
Spinnen, die ihr künstlich webt,
Webt an einem andern Ort!

CHOR DER ELFEN

Nachtigall mit Melodei ...

ERSTE ELFE

Alles gut! Nun auf und fort!
Einer halte Wache dort!

Finale

CHOR DER ELFEN

Bei des Feuers mattem Flimmern
Geister, Elfen, stellt euch ein!
Tanzet in den bunten Zimmern
Manchen leichten Ringelreihn!
Singt nach meiner Lieder Weise!
Singe! Hüpfet! Lose! Leise!

ERSTE ELFE

Wirbelt mir mit zarter Kunst
Eine Not' auf jedes Wort;
Hand in Hand, mit Feengunst,
Singt und segnet diesen Ort!

CHOR DER ELFEN

Singt und segnet diesen Ort!

ERSTE ELFE

Hand in Hand, mit Feengunst,
Singt und segnet diesen Ort!

CHOR DER ELFEN

Bei des Feuers mattem Flimmern ...

Nun genug, fort im Sprung!
Treffst ihn in der Dämmerung!

*deutsche Übertragung von
August Wilhelm von Schlegel (1767–1845)*

BERLINER PHILHARMONIKER

MAY 2013

ERSTE VIOLINEN

FIRST VIOLINS

Guy Braunstein

1. Konzertmeister

Daishin Kashimoto

1. Konzertmeister

Daniel Stabrawa

1. Konzertmeister

Andreas Buschatz

Konzertmeister

Zoltán Almási

Maja Avramović

Simon Bernardini

Peter Brem

Alessandro Cappone

Madeleine Carruzzo

Aline Champion

Felicitas Clamor-Hofmeister

Luiz Felipe Coelho

Laurentius Dinca

Sebastian Heesch

Aleksandar Ivić

Rüdiger Liebermann

Kotowa Machida

Krzysztof Polonek

Bastian Schäfer

Rainer Sonne

Dorian Xhoxhi

ZWEITE VIOLINEN

SECOND VIOLINS

Christian Stadelmann

1. Stimmführer

Thomas Timm

1. Stimmführer

Christophe Horak

Stimmführer

Holm Birkholz

Philipp Bohnen

Stanley Dodds

Cornelia Gartemann

Amadeus Heutling

Marlene Ito

Rainer Mehne

Christoph von der Nahmer

Raimar Orlovsky

Simon Roturier

Bettina Sartorius

Rachel Schmidt

Armin Schubert

Stephan Schulze

Christoph Streuli

Eva-Maria Tomasi

Romano Tommasini

BRATSCHEN

VIOLAS

Amihai Grosz

1. Solo-Bratscher

Máté Szűcs

1. Solo-Bratscher

Naoko Shimizu

Solo-Bratscherin

Wilfried Strehle

Solo-Bratscher

Micha Afkham

Julia Gartemann

Matthew Hunter

Ulrich Knörzer

Sebastian Krunnies

Walter Küssner

Ignacy Miecznikowski

Martin von der Nahmer

Neithard Resa

Joaquín Riquelme García

Martin Stegner

Wolfgang Talirz

VIOLONCELLI

CELLOS

Ludwig Quandt

1. Solo-Cellist

Martin Löhr

Solo-Cellist

Olaf Maninger

Solo-Cellist

Richard Duven

Rachel Helleur

Christoph Igelbrink

Solène Kermarrec

Stephan Koncz

Martin Menking

David Riniker

Nikolaus Römisch

Dietmar Schwalke

Knut Weber

KONTRABÄSSE

DOUBLE BASSES

Matthew McDonald

1. Solo-Bassist

Janne Saksala

1. Solo-Bassist

Esko Laine

Solo-Bassist

Martin Heinze

Stanisław Pająk

Peter Riegelbauer
Edicson Ruiz
Gunars Upatnieks
Janusz Widzyk
Ulrich Wolff

FLÖTEN

FLUTES

Andreas Blau
Solo
Emmanuel Pahud
Solo
Prof. Michael Hasel
Jelka Weber

OBOEN

OBOES

Jonathan Kelly
Solo
Albrecht Mayer
Solo
Christoph Hartmann
Andreas Wittmann
Dominik Wollenweber
Englischhorn/Cor anglais

KLARINETTEN

CLARINETS

Wenzel Fuchs
Solo
Andreas Ottensamer
Solo
Alexander Bader
Walter Seyfarth
Manfred Preis
Bassklarinette/Bass Clarinet

FAGOTTE

BASSOONS

Daniele Damiano
Solo
Stefan Schweigert
Solo
Mor Biron
Markus Weidmann
Sophie Dartigalongue
Kontrafagott/Contrabassoon

HÖRNER

HORNS

Stefan Dohr
Solo
Stefan de Leval Jezierski
Fergus McWilliam
Georg Schreckenberger

Klaus Wallendorf
Sarah Willis
Andrej Žust

TROMPETEN

TRUMPETS

Gábor Tarkövi
Solo
Tamás Velenczei
Solo
Georg Hilser
Guillaume Jehl
Martin Kretzer

POSAUNEN

TROMBONES

Prof. Christhard Gössling
Solo
Olaf Ott
Solo
Thomas Leyendecker
Jesper Busk Sørensen
Prof. Stefan Schulz
Bassposaune/Bass Trombone

TUBA

Alexander von Puttkamer

PAUKEN

TIMPANI

Rainer Seegers
Wieland Welzel

SCHLAGZEUG

PERCUSSION

Raphael Haeger
Simon Rössler
Franz Schindlbeck
Jan Schlichte

HARFE

HARP

Marie-Pierre Langlamet

PHOTOGRAPHS WITH CLAUDIO ABBADO

All photos taken in Berlin unless stated otherwise – numbered from left to right

- 8.1** rehearsal for *Viaggio a Reims*, 1992
- 8.2** 1992
- 8.3** Abbado's last concert with the orchestra in May 2013 – as featured on this recording
- 9** 1994
- 15.1** with Paul Humpel (far left, tuba) and football referees (unknown), Salzburg, 1993
- 15.2** with Maurizio Pollini, 1999
- 16** late 1990s
- 18** with Rudolf Watzel and Rainer Zepperitz, around 1995
- 23.1** with Walter Küssner, around 1994
- 23.2** rehearsal for *Viaggio a Reims*, 1992
- 23/24** around 1996
- 24.2** with Evgeny Kissin in Salzburg, 1993
- 27.1** 1989
- 27/28** with Walter Küssner, Maurizio Pollini and Wolfram Christ, around 1994
- 28.2** arriving in Italy, 1996
- 28.3** with Wolfgang Rihm, 1998
- 32** 1993
- 33.1** Salzburg, 2000
- 33.2** with Daniel Barenboim, mid-90s
- 34** with Angela Bianco, 16 May 1994
- 37.1** around 1996
- 37.2** with Alfred Brendel, 1990s
- 38** European Concert in Stockholm, 1998
- 42.1** with Maurizio Pollini, Zubin Mehta, Yehudi Menuhin, 1985
- 42.2** date unknown
- 46.1** departure to Meiningen for the European Concert, 1994
- 46.2** with Sir Simon Rattle, Vienna, 13 May 2002
- 50** around 1996

Photographers:

- Cordula Groth: 8.2, 8.3, 9, 15.1, 15.2, 16, 23/24, 24.2, 28.2, 28.3, 32, 33.2, 34, 37.1, 38, 42.2, 46.1, 46.2, 50
- Reinhard Friedrich: 27.1, 42.1
- Vivianne Purdom: 18, 23.1, 27/28, 37.2
- Erika Rabau: front cover
- Ruth Walz: 8.1, 23.2, 33.1

AUDIO PRODUCTION

Recording producer: Christoph Franke
Recording engineers: Klaus-Peter Gross, Marco Buttgereit
Digital editing: Michael Havenstein
Additional postproduction: Leonie Wagner

Recorded live at the Philharmonie Berlin 18, 19, 21 May 2013

Recorded in 24-bit / 48 kHz

Executive producers: Olaf Maninger, Robert Zimmermann

Project manager: Felix Feustel

Art direction: Studio Marek Polewski

Layout, prepress: Bettina & Jörg Aigner

Editorial: Gerhard Forck, Kirsten Peters, Anita-Elisa Lingott, Hendrikje Scholl, Charlotte Sinn

Special thanks to: Fondazione Claudio Abbado, Mareile Büscher, Cordula Groth, Walter Küssner and Sid McLauchlan

BPHR 16008

A production of Berlin Phil Media GmbH ® & © 2016

Artwork and editorial: Berlin Phil Media GmbH © 2016 · All rights reserved

www.berliner-philharmoniker-recordings.com

www.berliner-philharmoniker.de

