

MUSIKFEST

BERLIN Berliner
Festspiele

In Zusammenarbeit mit



Berliner
Philharmoniker

24.8. —
18.9.2024

2.9.2024



Pierre-Laurent Aimard II

Schönberg / Ives

Bitte beachten

Fotoaufnahmen sowie Bild- und Tonaufzeichnungen sind aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet.

Bitte schalten Sie vor dem Konzert Ihre Mobiltelefone aus.

Vielen Dank!

Inhalt

	Seite
Programm	2
Wolfgang Rathert: Expedition in unbekannte Dimensionen	4
Biografie Pierre-Laurent Aimard	14
Mehr Musikfest Berlin	16
Radio-Termine	17
Programmübersicht Musikfest Berlin 2024	18
Impressum	20

Montag, 2.9.2024

20:00 Uhr

Philharmonie Berlin, Kammermusiksaal

Arnold Schönberg (1874–1951)

Drei Klavierstücke op. 11 (1909/10)

Mäßig

Mäßige Achtel

Bewegt

Sechs kleine Klavierstücke op. 19 (1911)

Leicht, zart

Langsam

Sehr langsam

Rasch, aber leicht

Etwas rasch

Sehr langsam

Fünf Klavierstücke op. 23 (1920/23)

Sehr langsam

Sehr rasch

Langsam

Schwungvoll

Walzer

Klavierstück op. 33a (1929)

Mäßig

Klavierstück op. 33b (1931)

Mäßig langsam

Suite für Klavier op. 25 (1921–1923)

Präludium
Gavotte
Musette
Intermezzo
Menuett. Trio
Gigue

Pause

Charles Ives (1874–1954)

Klaviersonate Nr. 2

„Concord, Mass., 1840–1860“ (Fassung 1947)

Emerson
Hawthorne
The Alcotts
Thoreau

Pierre-Laurent Aimard Klavier

Expedition in unbekannte Dimensionen

Für den schmalen Umfang von Arnold Schönbergs Klavierwerk gibt es zunächst einen einfachen Grund: Das Violoncello, nicht das Klavier war Schönbergs Instrument. Dass aus der Zeit seiner ersten kompositorischen Erkundungen auch Solowerke für Klavier existieren, steht dazu nicht im Widerspruch, da am Hauptinstrument der bürgerlichen Musikkultur seit dem 19. Jahrhundert kaum ein Komponist vorbeigehen konnte. Aber es gibt noch einen anderen, weitaus gewichtigeren Grund für Schönbergs Hinwendung zum Klavier, den Theodor W. Adorno 1959 in seinem Begleittext zu einer der ersten Gesamteinspielungen von Schönbergs Klavierwerk durch die Pianistin Else C. Kraus anführte. Es sei das Klavier, das „der unmittelbaren Kontrollierbarkeit des für Klavier Gedachten den Komponisten am nächsten [stand]. Dort folgten sie ungehemmt von umständlichen, nicht sogleich erreichbaren Apparaturen ihrer Phantasie und sagten das noch nicht Gesagte gleichsam sich selbst vor.“ Adorno schloss daraus, dass jedes der fünf offiziellen Klavierwerke Schönbergs einen jeweiligen „Kompositionstypus der neuen Musik“ definiere, der es dem Hörer ermögliche, dessen „Notwendigkeit“ nachzuvollziehen.

Dieses Wort fällt nicht zufällig: Es handelt sich um einen Schlüsselbegriff des Expressionisten Schönberg, für den Kunst immer existenzielle Aussagen, nicht bloß ästhetische Positionen verhandelte. Für Adorno wiederum verband sich mit dem Begriff ein geschichtsphilosophisch begründetes Ziel, das das Klavier zu einem Ideen-„Instrument“ erhebt. Sicher wird Adorno dabei auch die beiden ersten Klaviersonaten von Pierre Boulez oder die Klavierstücke I–V Karlheinz Stockhausens im Sinn gehabt haben, die in den 1950er-Jahren die Spitze des musikalischen Fortschritts markierten und den von Schönberg eingeschlagenen Weg fortsetzten. Während es Boulez um eine

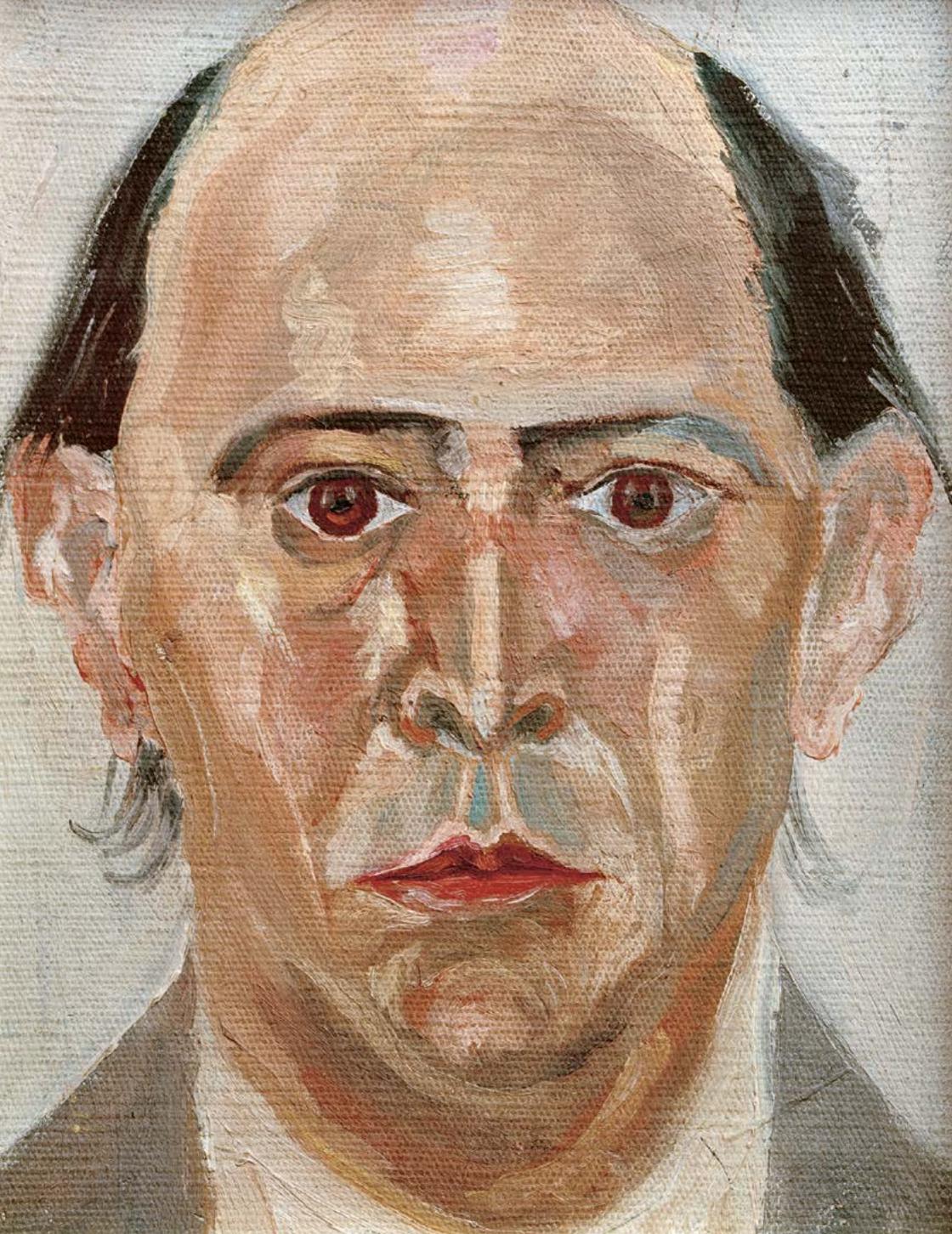
„Pulverisierung“ des musikalischen Materials ging, emanzipierte Stockhausen endgültig das Klavierstück vom Charakterstück zu einer Exkursion in das Unbekannte.

Unter Schönbergs drei erhaltenen frühen Kompositionen für Klavier aus den Jahren 1891 bis 1896 – eine von ihnen für Klavier zu vier Händen – lässt das letzte der *Drei Klavierstücke* von 1894 bereits aufhorchen: Wenngleich insgesamt unverkennbar an Brahms' späten Klavierstücken orientiert, wagt sich der 20-Jährige hier schon in Zonen, die in der Forcierung der Ausdrucksintensität und der Erweiterung der tonalen Mittel über Brahms hinausweisen. In den fünf Solowerken der Opera 11, 19, 23, 25 und 33 a/b, die Schönberg zwischen 1909 und 1932 schrieb (und zu denen noch der innovative Klavierpart des *Pierrot Lunaire op. 21* von 1912 hinzuzufügen wäre), eröffnete er dann dem Instrument Perspektiven, die in gewisser Hinsicht auch noch heute gültig sind. So beruhen die Eigenart, Faszination und Schwierigkeit dieser Werke auf Schönbergs Fähigkeit, zwei zentrale Eigenschaften des Instruments neu zu bewerten: die Neutralität seines Klangs und die Vielfalt der auf dem Klavier realisierbaren Figurationen. Daraus resultiert der Verzicht auf das gewohnte Verhältnis von Thema und Begleitung und die damit verbundenen Figuren und Bewegungsmuster. Durch den Wegfall der tonalen Harmonik und ihrer Gesetze von Phrasen- und Kadenzbildung entstehen immer wieder andere, unvorhersehbare Situationen auf der Tastatur. Schönbergs Klaviermusik verlangt daher einen anderen Typus des Interpreten, den erstmals der Busoni-Schüler Eduard (Edward) Steuermann repräsentierte und dem so unterschiedliche Pianisten und Pianistinnen wie Glenn Gould, Alfred Brendel, Marie-Françoise Bucquet, Peter Serkin und der vor kurzem verstorbene Maurizio Pollini folgten. So ist es auch folgerichtig, dass sich Schönbergs Weg zur Zwölftontechnik in seinen Klavierwerken in besonders klarer und eindrucklicher Weise manifestiert: Das erste vollständig in dieser Technik komponierte Werk, die *Suite op. 25* (1923), vertraute er dem Klavier an. Allen seinen Klavierwerken liegt aber eine Dialektik von Struktur und Ausdruck zugrunde, die ihnen trotz eines Entstehungszeitraums von mehr als zwei Jahrzehnten und längeren Unterbrechungen eine enorme innere Geschlossenheit und Kohärenz verleiht. Zwei im Jahr 1942 entstandene Hauptwerke des amerikanischen Exils, die *Ode to Napoleon Bonaparte op. 41* für Sprecher, Klavier und Streichquartett und das Klavierkonzert op. 42, schließen den Kreis. Sie vervollständigen Schönbergs Beitrag zur Klaviermusik in den Gattungen der Kammermusik und des Solokonzerts.



Schönbergs Kunst, das Klavier zum Träger eines Prozesses zu machen, der zugleich abstrakt ist und einer rätselhaften „Expressionslogik“ (Ernst Bloch) folgt, ist bereits in den *Drei Klavierstücken op. 11* (1909) und den *Sechs kleinen Klavierstücken op. 19* (1911) zu bewundern, die in die sogenannte „atonale“ Phase der Überwindung der Dur-Moll-Tonalität in den Jahren 1906 bis 1908 fallen. Beide Werke könnten hinsichtlich ihrer äußeren Dimensionen und des Spektrums der Ausdruckswerte nicht unterschiedlicher sein: Die Dauer von Opus 11 beträgt fast 14, die von Opus 19 nicht einmal 6 Minuten. Während der Kopfsatz von Opus 11 – „eine der am häufigsten analysierten Kompositionen des 20. Jahrhunderts“ (Andreas Meyer) – symbolisch Abschied von der Klangwelt Brahms' nimmt, ist der 3. Satz eine verstörende, jegliche thematische Arbeit über Bord werfende Eruption von dissonanten Klängen, die sich bis heute dem Altern der Neuen Musik verweigert. Die letzte Nummer von Opus 19 ist eine nur 9 Takte umfassende, sich am Rande des Verstummens bewegende und „wie ein Hauch“ endende Miniatur, angestoßen von der Erschütterung über Gustav Mahlers Tod. Die Opera 23 und 25, zur selben Zeit und zusammen mit der *Serenade op. 24* entstanden und Schauplatz von Schönbergs Übergang zur Zwölftontechnik, kennzeichnet eine ähnliche Dichotomie.

An den *Fünf Klavierstücken op. 23* rühmte Adorno, dass „Freiheit und Konstruktion“ hier in einer vollkommenen Weise integriert seien, weil Schönberg mit den Möglichkeiten der Zwölftonreihe noch experimentiere. Die *Suite op. 25* wirkt mit ihrer neobarocken Anlage demgegenüber wie ein artifizielles Maskenspiel. Boulez kritisierte das Werk, das erstmals auf einer durchgängigen, beziehungsreich mit den Tönen B-A-C-H endenden Zwölftonreihe beruht, scharf als Rückfall in eine überlebte klassizistische Ästhetik. Und auch das letzte Paar der beiden 1929 und 1931 entstandenen *Klavierstücke op. 33a/33b* bleibt janusköpfig. Das erste Stück wird von einem kraftvoll-optimistischen, mitunter sogar aggressiven Tonfall bestimmt, das zweite von einer zart mäandernden Bewegung durch die Tonräume. Sein in den Tiefen des Basses versinkendes (und darin an das Finale von Mozarts Klaviersonate F-Dur KV 494/533 erinnerndes) Ende mutet wie eine Vorahnung jenes politischen Sturms an, der Schönberg wenig später in das „Paradies“ des amerikanischen Exils treiben sollte.



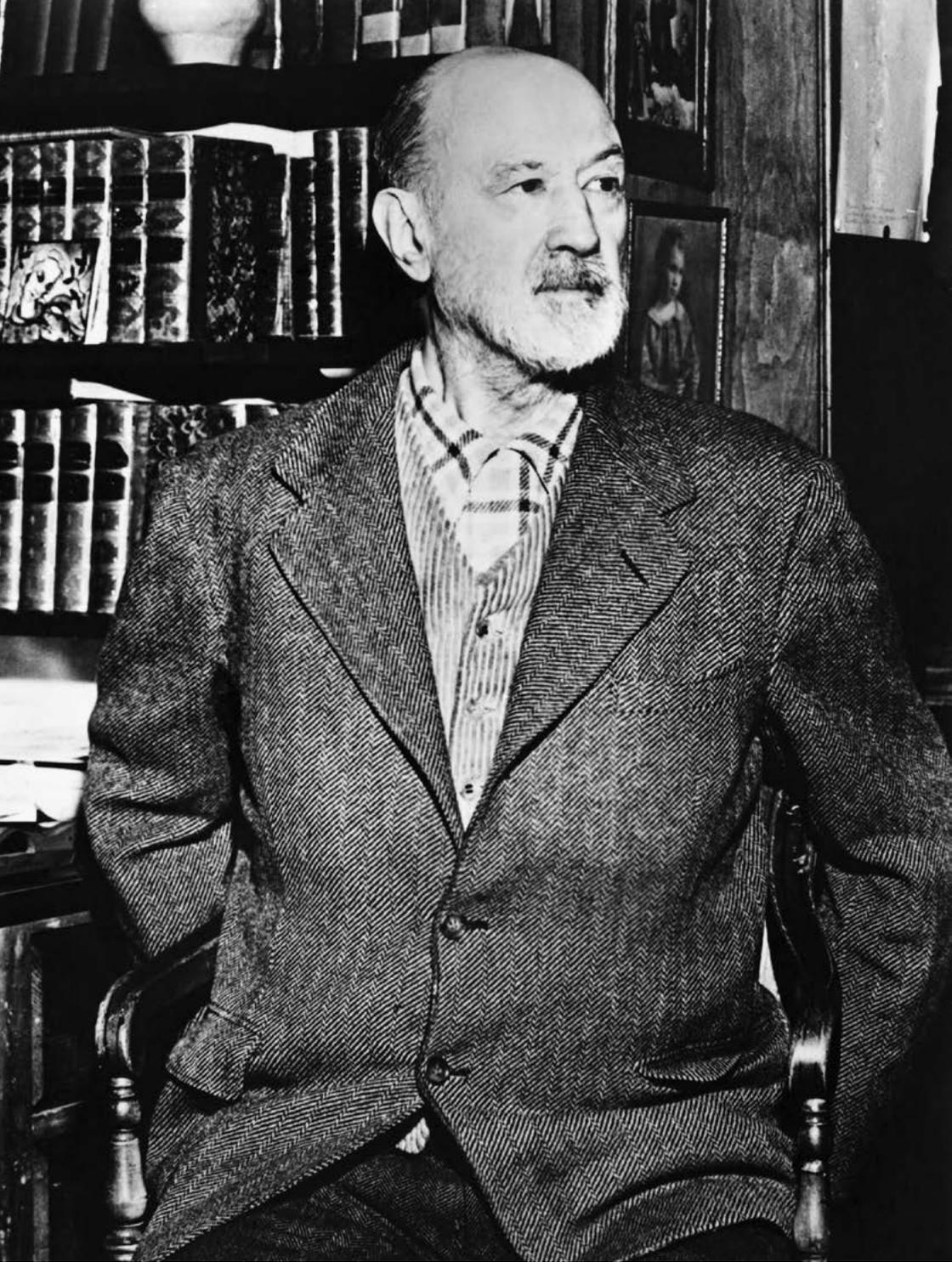
Arnold Schönberg, Selbstporträt, um 1920

Labyrinth der Geheimnisse

„In Form und Ästhetik ist sie im Grunde konventionell, der Liszt-Sonate nicht unähnlich, voll von den Zutaten der überdrehten Sonatenschule, zyklischen Themen, kontrapunktischen Durchführungsabschnitten, die nirgendwohin führen, ständiger harmonischer Bewegung, die die Form nicht klärt, und eher dramatischen als rhythmischen Effekten. [...] Hinter all dieser verworrenen Textur verbirgt sich ein Mangel an Logik, den wiederholtes Hören niemals klären kann, wie es zum Beispiel bei den Werken von Bartók und Berg der Fall ist.“

So harsch urteilte der Komponist Elliott Carter in seiner Zeitungskritik über Charles Ives' 2. *Klaviersonate* „Concord, Mass., 1840–1860“ anlässlich ihrer stark verspäteten New Yorker Erstaufführung im Januar 1939 durch den Pianisten John Kirkpatrick. In den Augen (und Ohren) von Carters Generation, die wesentlich vom Neoklassizismus Strawinskys und der Dodekaphonie der Wiener Schule geprägt war, bildete die Klang- und Geisteswelt dieses Werks, das Ives in den Jahren 1910 bis 1915 konzipierte, eine Mischung überlebter europäischer Formen mit heterogenen Elementen der amerikanischen Alltagsmusik, versetzt mit verstörenden Experimenten wie dem Einsatz von Clustern.

Heute ist es unbestritten, dass es sich bei der *Concord Sonata* um ein Hauptwerk der Klaviermusik des 20. Jahrhunderts handelt. Der schöpferische Eklektizismus der Komposition bedeutet den Durchbruch zur Eigenständigkeit der modernen amerikanischen Musik. Die Zahl der Pianistinnen und Pianisten, die sich mit dem zunächst als unspielbar geltenden Stück im Konzertsaal und in Einspielungen auseinandersetzen, ist enorm gewachsen. Mit dem Untertitel „Concord, Mass., 1840–1860“ benannte Ives konkret einen Ort und Zeitraum der nordamerikanischen Geistes- und Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts, an bzw. in dem sich unter der Bezeichnung des Transzendentalismus eine weitreichende Emanzipation von europäischen Vorbildern vollzog. Die vier Satzüberschriften *Emerson*, *Hawthorne*, *The Alcotts* und *Thoreau* beziehen sich auf die führenden Persönlichkeiten, die theologisch, philosophisch und literarisch daran mitwirkten. Sie lebten für einige Jahre in Concord (Massachusetts), das damit zu einer Art amerikanischem Weimar wurde.



Der Eröffnungssatz *Emerson* ist ein immer weiter ausgreifender philosophischer Essay in Tönen (und mitzulesenden Zitaten aus Ralph Waldo Emersons Schriften), in dem Ives den Philosophen und Theologen Emerson als „invader of the unknown“ verherrlicht und am Ende mit Beethoven gleichsetzt. Der Schlusssatz hingegen ist ein Porträt des Denkers und Anarchisten Henry David Thoreau, der sich in die (fiktive) Einsamkeit des Walden Pont zurückzog, zugleich aber auch ein verkapptes Selbstporträt Ives'. An die Stelle des Zitats des Eröffnungsmotivs von Beethovens 5. Sinfonie in *Emerson* tritt nun der Refrain „Down in the Cornfields“ aus dem Plantagenlied *Massa's in de Cold Ground* des amerikanischen Song-Komponisten Stephen C. Foster (1826–1864), womit beziehungsreich die amerikanische Tragödie der Sklaverei und „color line“ ins Spiel gebracht wird. Nathaniel Hawthornes Erzählung *The Celestial Railroad* von 1843, die als Parodie von John Bunyans berühmtem christlichen Erbauungsbuch *The Pilgrim's Progress* die puritanische Doppelmoral und Fortschrittsgläubigkeit satirisch überspitzt, versetzt Ives durch Ragtime-Anklänge und den von ihm selbst komponierten *Circus Band March* als eine Art surreales Scherzo in die eigene Gegenwart. In dem hymnisch-pathetischen 3. Satz *The Alcotts* findet sich ein Echo der rhetorischen Gewalt des Predigers Bronson Alcotts; zugleich führt uns die Musik zurück in die Welt der autobiografischen *Little Women*-Romane von Louisa May Alcott.

Erstmals erklingt hier die sogenannte „Human Faith“-Melodie vollständig. Sie durchzieht als ein zyklisches Thema in zahllosen Abwandlungen und Fragmenten die gesamte Sonate und verschmilzt das berühmte Schicksalsmotiv von Beethovens Fünfter mit der protestantischen Kirchenhymne *Missionary Chant* in Form eines musikalischen Wortspiels („pun“), um die ästhetischen Hierarchien von europäischem „Oben“ und amerikanischem „Unten“ zu überwinden. Am Ende von *Thoreau* erscheint die Melodie noch einmal lyrisch-entrückt in der rechten Hand, fakultativ hier auch von einer Flöte vorgetragen, dem Lieblingsinstrument Thoreaus. Begleitet von einer eigen tümlichen, Beruhigung und Aufforderung verschränkenden Ostinatofigur in der linken Hand des Klaviers wird die künstliche Herkunft der Melodie nun vollends gegenstandslos, bevor Ives die Musik mit einer schwebenden Dissonanz in die Stille überführt.

Der musikalische Kosmos der *Concord Sonata* setzt sich aus verschiedenen eigenen und fremden, d. h. zitierten Materialien und Vorlagen zusammen, um zugleich den Ausgangspunkt für neue Transformationen zu bilden. So stammt das *Emerson*-Material aus einer verschollenen Ouvertüre für Orchester und einem fragmentarisch überlieferten Klavierkonzert aus der Zeit um 1900. *Hawthorne* geht in den 2. Satz der monumentalen 4. Sinfonie ein, *Thoreau* in das gleichnamige Lied, zu dessen Beginn eine Passage aus *Walden* vom Sänger gesprochen werden soll. Auch sind die vier Sätze Ausdifferenzierungen und Abstufungen verschiedener klanglicher und instrumentaler Modelle und Gattungen: eines Klavierkonzerts (*Emerson*), eines Werks für mehrere Klaviere (*Hawthorne*), eines Orgelstücks mit Begleitung einer Stimme oder Violine (*The Alcotts*) und schließlich eines Streichersatzes, der durch die Klangfarbe von Flöte oder Horn ergänzt werden soll (*Thoreau*). Entsprechend utopisch erscheinen die Herausforderungen an den Interpreten, der in jedem Satz andere technische und konzeptionelle Bedingungen vorfindet und dessen Imaginationskraft überdies durch eine unorthodoxe, die gleichstufig temperierte Stimmung des Klaviers imaginär außer Kraft setzende Notation und den vielfachen Verzicht auf Taktstriche gefordert ist. Für die Erzeugung der Cluster des 2. Satzes verlangt Ives eine spezielle Holzleiste.

Damit nicht genug: Die Sonate, die Ives 1921 auf eigene Kosten drucken ließ, begleiten die ein Jahr zuvor in einem kleinen New Yorker Verlag publizierten *Essays before a Sonata*. In ihnen erläutert Ives jedoch nicht das musikalische Geschehen, sondern entwirft eine labyrinthische Gedankenlandschaft, die von der Antike bis zum Ersten Weltkrieg führt. 1947 schließlich erschien eine zweite Druckausgabe der Sonate, in der Ives mit Hilfe seines Kopisten George F. Roberts den Text der ersten Ausgabe an zahllosen Stellen revidierte und klanglich verdichtete sowie am Ende von *Emerson* eine nur wenige Sekunden lang erklingende Bratschenstimme hinzufügte; in Ives' Nachlass fanden sich dann nicht weniger als 20 weitere Textstufen des Werks. Die *Concord Sonata* ist also ein „work in progress“, ein unendlicher Text, der im Prinzip bei jeder Aufführung neu geschaffen wird. In seinen Erinnerungen bemerkte Ives dazu: „In fact, as soon as music goes down to paper, it loses something of its birthright!“ („Tatsächlich verliert Musik etwas von ihrem Geburtsrecht, sobald sie notiert wird.“) Seine eigenen Aufnahmen von Ausschnitten der Sonate in den Jahren 1933 bis 1943 umfassen vier mehrfach eingespielte Improvisationen

über Stellen aus *Emerson*, ein Fragment aus *Hawthorne*, das Ives' pianistische und gestalterische Energie demonstriert, sowie den vollständigen *Alcotts*-Satz. Er berührt uns als Ausdruck eines unerschütterlichen Glaubens an die Macht der Kunst, die Welt zum Besseren zu verändern.

Wolfgang Rathert

Prof. Dr. Wolfgang Rathert unterrichtet Musikwissenschaft am Department Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München mit dem Schwerpunkt Musik des 20. Jahrhunderts und Neue Musik. Sein spezielles Interesse gilt den europäisch-amerikanischen Musikbeziehungen und den Themen Verdrängung, Exil und Aufarbeitung.

Pierre-Laurent Aimard

Pierre-Laurent Aimard gilt als einer der international bedeutendsten Musiker unserer Zeit. Er wird als Pionier der zeitgenössischen Musik und als herausragender Interpret von Klavierwerken aller Epochen gefeiert. Die Washington Post bezeichnete ihn als „außergewöhnlichen Visionär“. Eine enge Zusammenarbeit verbindet Aimard mit zahlreichen bedeutenden Komponisten wie Helmut Lachenmann, Elliott Carter, Harrison Birtwistle, György Kurtág, Karlheinz Stockhausen, Marco Stroppa, Pierre Boulez und Olivier Messiaen. Aimard wurde 1957 in Lyon geboren und studierte in Paris und London. Frühe Erfolge feierte er 1973 mit dem 1. Preis beim Olivier Messiaen International Competition. Drei Jahre später wurde er auf Wunsch von Pierre Boulez erster Solopianist des neugegründeten Ensemble Intercontemporain.

Im Rahmen seiner erfolgreichen Karriere tritt Pierre-Laurent Aimard mit namhaften Orchestern und Dirigent*innen auf. In der Saison 2023/24 feierte er die Musik György Ligetis mit Projekten in ganz Europa, Nordamerika, Japan und China. Auftritte hatte er unter anderem mit der Tschechischen Philharmonie, der Staatskapelle Dresden, dem New York Philharmonic, dem Orchestre National de France und dem Danish National Symphony Orchestra. Pierre-Laurent Aimard gab Konzerte im Teatro alla Scala Milano, im Southbank Centre London, im Musikverein Wien, im Concertgebouw Amsterdam, in der Elbphilharmonie Hamburg, in der Philharmonie Luxembourg sowie in Philadelphia, Chicago und San Francisco. Am Pariser Théâtre des Champs-Élysées entwickelte er gemeinsam mit dem französischen Schauspieler Denis Podalydès das Programm *Fateless* mit

Musik von György Ligeti, György Kurtág, Arnold Schönberg und John Cage.

Zudem setzte Aimard seine Zusammenarbeit mit langjährigen Kammermusikpartner*innen fort, beispielsweise mit der Pianistin Tamara Stefanovich in der Tonhalle Zürich und im Centro Nacional de Difusión Musical (Madrid) sowie mit dem Jazzpianisten Michael Wolny in der Alten Oper Frankfurt.

Auch als Kurator für innovative Konzertprogramme erhielt Pierre-Laurent Aimard zahlreiche Einladungen. Zuletzt widmete er sich beim Musikkollegium Winterthur unterschiedlichen Komponist*innen und eröffnete seine dortige Konzertreihe mit einem Zyklus aller Klavierkonzerte Beethovens. Er rief bahnbrechende Projekte ins Leben und spielte in Konzerthäusern wie der Casa da Música in Porto, der Carnegie Hall und dem Lincoln Center in New York, dem Konzerthaus Wien, der Alten Oper Frankfurt, dem Mozarteum Salzburg, der Cité de la Musique in Paris und auf Festivals wie dem Lucerne Festival, dem Tanglewood Festival und dem Edinburgh Festival. Darüber hinaus war er von 2009 bis 2016 künstlerischer Leiter des Aldeburgh Festivals. 2017 wurde Pierre-Laurent Aimard mit dem Ernst von Siemens Musikpreis und 2022 mit dem Léonie Sonnings musikpreis, dem wichtigsten Musikpreis in Dänemark, ausgezeichnet. Aimard gehört der Bayerischen Akademie der Schönen Künste an, hatte Professuren an der Hochschule Köln inne und war außerordentlicher Professor am Collège de France. Im Frühling 2020 initiierte er gemeinsam mit dem Klavierfestival Ruhr den Neustart von *Explore the Score*, einer Online-Quelle zur Aufführung und Vermittlung der Klaviermusik von György Ligeti.



Jetzt 3 Wochen gratis
testen: [faz.net/fas](https://www.faz.net/fas)

Zum Zurücklehnen
und Vorausdenken.

Frankfurter Allgemeine
SONNTAGSZEITUNG

arte

Arte kümmert sich um dein Date.
Du um dein +1.



Jetzt scannen und mit ein
bisschen Glück Tickets für
Ausstellungen, Festivals,
Theater, Konzerte und
Events gewinnen.



Mehr Musikfest Berlin



Programm

Das gesamte Programm des Musikfest Berlin 2024 finden Sie auf unserer Website.

Künstler*innen-Biografien können über die jeweilige Veranstaltung abgerufen werden.
berlinerfestspiele.de/musikfest-kalender



Newsletter

Unsere Newsletter halten Sie über Veranstaltungen und Festivals der Berliner Festspiele auf dem Laufenden.

berlinerfestspiele.de/newsletter



Mediathek

Videos, Audios und Texte mit Details und Hintergründen zum Musikfest Berlin sowie ausgewählte Rundfunkaufzeichnungen finden Sie in der Mediathek der Berliner Festspiele.
mediathek.berlinerfestspiele.de/musikfest

Social Media

Neuigkeiten und Eindrücke vom Musikfest Berlin finden Sie auf unseren Social-Media-Kanälen. Kommen Sie mit uns ins Gespräch und teilen Sie Ihre Erlebnisse auf Instagram, Facebook und X.
[#MusikfestBerlin](https://twitter.com/MusikfestBerlin)



berlinerfestspiele.de/musikfest

Radio-Termine

Sa	24.8.	20:03 radio3	São Paulo Symphony Orchestra	Konzert wird zeitversetzt gesendet
Sa	24.8.	21:30 radio3	São Paulo Big Band	Live-Übertragung
Di	27.8.	20:03 DLF Kultur	Collegium Vocale Gent	Live-Übertragung
Do	29.8.	20:03 DLF Kultur	The Cleveland Orchestra	Aufzeichnung vom 26. August
Do	5.9.	20:03 DLF Kultur	Oslo Philharmonic	Aufzeichnung vom 1. September
Fr	6.9.	20:03 DLF Kultur	Deutsches Symphonie-Orchester Berlin	Live-Übertragung
So	8.9.	20:03 DLF Kultur	Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks	Aufzeichnung vom 3. September
Di	10.9.	20:03 DLF Kultur	Berliner Philharmoniker	Aufzeichnung vom 7./8. September
Do	12.9.	20:03 DLF Kultur	Ensemble Resonanz	Aufzeichnung vom 8. September
So	15.9.	15:05 DLF Kultur	Quartett der Kritiker	Aufzeichnung vom 28. August
So	15.9.	20:03 DLF Kultur	Kansas City Symphony	Aufzeichnung vom 28. August
Mo	16.9.	20:03 radio3	BigBand und Orchester der Deutschen Oper Berlin	Live-Übertragung
Di	17.9.	20:03 radio3	Karajan-Akademie der Berliner Philharmoniker	Live-Übertragung
Di	17.9.	20:03 DLF Kultur	Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin	Aufzeichnung vom 9. September
Do	19.9.	20:03 DLF Kultur	Wiener Philharmoniker	Aufzeichnung vom 15. September
So	22.9.	20:03 radio3	Orchester der Deutschen Oper Berlin	Aufzeichnung vom 10. September

Deutschlandfunk Kultur ist in Berlin über UKW auf 89,6 MHz und Kabel, bundesweit über Satellit, DAB+ und über Livestream auf deutschlandfunkkultur.de zu empfangen.

radio3 ist in Berlin über UKW auf 92,4 MHz und Kabel, bundesweit über Satellit, DAB+ und über Livestream auf radiodrei.de zu empfangen.

Stand: 14. August 2024
Änderungen vorbehalten

Programmübersicht

Die Konzerte des Musikfest Berlin 2024 finden in der Philharmonie Berlin (Großer Saal und Kammermusiksaal), im Konzerthaus Berlin und in der St. Matthäus-Kirche statt.

Sa	24.8.	18:00 Großer Saal	Eröffnungstag: 1. Konzert São Paulo Symphony Orchestra Ives / Ginastera / Villa-Lobos / Varèse
Sa	24.8.	21:30 Großer Saal	Eröffnungstag: 2. Konzert São Paulo Big Band Música Popular Brasileira
So	25.8.	18:00 Kammermusiksaal	Soirée der Moderne Ives / Schönberg
Mo	26.8.	20:00 Großer Saal	The Cleveland Orchestra Loggins-Hull / Adams / Prokofjew
Di	27.8.	20:00 Kammermusiksaal	Collegium Vocale Gent Et in Arcadia Ego
Mi	28.8.	18:00 Ausstellungsfoyer Kammermusiksaal	Quartett der Kritiker
Mi	28.8.	20:00 Großer Saal	Kansas City Symphony Ives / Gershwin / Copland
Do	29.8.	20:00 Großer Saal	Filarmonica della Scala Berio / Rihm / Ravel
Fr	30.8.	20:00 Großer Saal	Gustav Mahler Jugendorchester Wagner / Nono / Bruckner
Sa	31.8.	19:00 Großer Saal	Jordi Savall Un mar de músicas
Sa	31.8.	21:00 Kammermusiksaal	Isabelle Faust & Friends Berg / Webern / Schönberg / Brahms
So	1.9.	11:00 Kammermusiksaal	In memoriam Aribert Reimann ensemble mosaik
So	1.9.	16:00 Kammermusiksaal	Anna Prohaska I & Pierre-Laurent Aimard I Ives / Strawinsky / Debussy
So	1.9.	20:00 Großer Saal	Oslo Philharmonic Rautavaara / Saariaho / Schostakowitsch
Mo	2.9.	20:00 Kammermusiksaal	Pierre-Laurent Aimard II Schönberg / Ives
Di	3.9.	20:00 Großer Saal	Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks Hindemith / Zemlinsky / Mahler
Mi	4.9.	20:00 Großer Saal	Staatskapelle Berlin Saariaho / Mahler
Do	5.9.	20:00 Großer Saal	Mahler Chamber Orchestra Anna Prohaska II Ives / Kloeke / Mahler / Dvořák

Fr	6.9.	20:00 Großer Saal	Deutsches Symphonie-Orchester Berlin León / Ravel / Mahler / Ives / Copland
Sa	7.9.	19:00 Kammermusiksaal	Ensemble Musikfabrik Isabel Mundry I / G. F. Haas
Sa	7.9.	19:00 Großer Saal	Berliner Philharmoniker I Mazzoli / Eötvös / Ives
So	8.9.	19:00 Kammermusiksaal	Ensemble Resonanz Isabel Mundry II / Beethoven
So	8.9.	19:00 Großer Saal	Berliner Philharmoniker I Mazzoli / Eötvös / Ives
Mo	9.9.	20:00 Großer Saal	Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin Brahms / Schönberg / Adams
Di	10.9.	20:00 Großer Saal	Orchester der Deutschen Oper Berlin Respighi / Nono / Verdi
Do	12.9.	20:00 Kammermusiksaal	EXAUDI / PHACE Isabel Mundry III
Do	12.9.	20:00 Großer Saal	Berliner Philharmoniker II Rihm / Bruckner
Fr	13.9.	20:00 Kammermusiksaal	Ensemble Modern I Porträt Ruth Crawford Seeger: Lieder
Fr	13.9.	20:00 Großer Saal	Berliner Philharmoniker II Rihm / Bruckner
Sa	14.9.	16:00 Kammermusiksaal	Ensemble Modern II Porträt Ruth Crawford Seeger: Ensemblemusik
Sa	14.9.	19:00 Großer Saal	Berliner Philharmoniker II Rihm / Bruckner
Sa	14.9.	20:00 Konzerthaus Berlin	Konzerthausorchester Berlin Nono / Mahler
Sa	14.9.	21:30 St. Matthäus-Kirche Berlin	EXAUDI Late Night: a cappella Lasso / de Rore / Lusitano / Vicentino u. a.
So	15.9.	11:00 Kammermusiksaal	Ensemble Modern III Porträt Ruth Crawford Seeger: Soli / Duos / Ensemble
So	15.9.	17:00 Kammermusiksaal	Kammermusik der Berliner Philharmoniker Rihm / Mozart
So	15.9.	20:00 Großer Saal	Wiener Philharmoniker Schumann / Bruckner
Mo	16.9.	20:00 Großer Saal	BigBand und Orchester der Deutschen Oper Berlin Ellington / Honetschläger
Di	17.9.	20:00 Großer Saal	Karajan-Akademie der Berliner Philharmoniker Olivier Messiaen
Mi	18.9.	20:00 Großer Saal	RIAS Kammerchor Berlin Akademie für Alte Musik Berlin Anton Bruckner

Impressum

Musikfest Berlin

Künstlerischer Leiter
Dr. Winrich Hopp

Organisation
Anke Buckentin (Leitung)
Sandra Malinowski
Juliane Spence
Hannes Wagner

Programmheft

Redaktion
Dr. Nina Jozefowicz
Rebecca Freiwald (Mitarbeit)

Lektorat
Dr. Volker Sellmann

Visuelles Konzept
3pc

Herstellung
Druckhaus Sportflieger, Berlin

Stand: 14. August 2024

Programm- und Besetzungsänderungen
vorbehalten

Berliner Festspiele

Ein Geschäftsbereich der
Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin GmbH

Intendant
Matthias Pees

Kaufmännische Geschäftsführung
Charlotte Sieben

Leitung Kommunikation
Claudia Nola

Technische Leitung
Matthias Schäfer

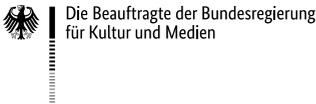
Berliner Festspiele
Schaperstraße 24, 10719 Berlin
+ 49 30 254 89 0

info@berlinerfestspiele.de
berlinerfestspiele.de

Bildnachweise

S. 6 © akg-images / World History Archive
S. 8 © akg-images
S. 10 © akg-images /
© Omikron / SCIENCE SOURCE

Gefördert von



In Zusammenarbeit mit



Projektgebundene Förderer



Medienpartner





Berliner
Philharmoniker

Los geht's

Mit unserem Flex-Paket für Einsteiger*innen

Für alle, die zum ersten Mal
unser Programm, unsere
Konzerte erleben wollen –
mit populären klassischen
Werken, Jazz und Weltmusik.

Alle weiteren kuratierten Flex-Pakete
unter berliner-philharmoniker.de/flex
oder hier:

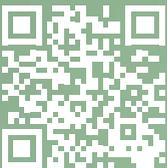


Foto: www.painpicture.com

Unser Partner
Deutsche Bank



Share your

#MusikfestBerlin

