

NDR
SINFONIE
ORCHESTER

»Das Beste in der Musik steht nicht
in den Noten.«

Gustav Mahler

Do, 17.03.2016 | So, 20.03.2016 | Hamburg, Laeiszhalle
Sa, 19.03.2016 | Lübeck, Musik- und Kongresshalle

DAS ORCHESTER DER ELBPILHARMONIE

NDR



” Ich möchte so viel unbekanntes Terrain wie möglich betreten.“

IRIS BERBEN

NDR kultur

DAS NDR SINFONIEORCHESTER AUF NDR KULTUR

Regelmäßige Sendetermine:

NDR Sinfonieorchester | montags | 20.00 Uhr

Das Sonntagskonzert | sonntags | 11.00 Uhr

UKW-Frequenzen unter ndr.de/ndrkultur, im Digitalradio über DAB+

Hören und genießen

NDR kultur
Das Konzert am 20.03.2016 wird live auf NDR Kultur gesendet.

Donnerstag, 17. März 2016, 20 Uhr
Sonntag, 20. März 2016, 11 Uhr
Hamburg, Laeiszhalle, Großer Saal

Samstag, 19. März 2016, 19.30 Uhr
Lübeck, Musik- und Kongresshalle

Dirigent:
Solist:

Krzysztof Urbański
Thomas Hampson Bariton

Richard Strauss
(1864–1949)

Till Eulenspiegels lustige Streiche
Tondichtung nach alter Schelmenweise in Rondeauform
für großes Orchester op. 28 (1894/95)

Gustav Mahler
(1860–1899)

Lieder und Gesänge aus „Des Knaben Wunderhorn“
für Bariton und Orchester (1892–1899)
I. Des Antonius von Padua Fischpredigt
II. Rheinlegendchen
III. Lied des Verfolgten im Turm
IV. Der Schildwache Nachtlied
V. Revelge

Gesangstexte auf S. 14–17

Pause

Dmitrij Schostakowitsch
(1906–1975)

Sinfonie Nr. 10 e-Moll op. 93
(1953)
I. Moderato
II. Allegro
III. Allegretto
IV. Andante – Allegro

Dauer des Konzerts inkl. Pause: ca. 2 Stunden

Einführungsveranstaltungen mit Habakuk Traber am 17.03. um 19 Uhr
und am 20.03. um 10 Uhr im Großen Saal der Laeiszhalle

Krzysztof Urbański

Dirigent

Seit seinem Debüt im Jahr 2009 pflegt Krzysztof Urbański enge Beziehungen zum **NDR Sinfonieorchester**. Zu Beginn der Spielzeit 2015/16 hat er die Nachfolge von Alan Gilbert als Erster Gastdirigent angetreten und dirigiert das Orchester im Anschluss an die aktuellen Konzerte in Hamburg und Lübeck auch auf Gastspielreisen in Breslau, beim Beethoven-Osterfestival in Warschau, in Kattowitz sowie beim Osterfestival in Aix-en-Provence. Weiterhin sind regelmäßige Aufnahmen mit dem **NDR Sinfonieorchester** geplant; kürzlich erschien eine erste CD mit Werken von Lustosławski.

2015/16 geht Urbański bereits in die fünfte Saison seiner gefeierten Amtszeit als Musikdirektor des Indianapolis Symphony Orchestra und setzt seine Tätigkeit als Erster Gastdirigent des Tokyo Symphony Orchestra fort. Gleichzeitig ist er Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Trondheim Symfoniorkester, mit dem er in den vergangenen fünf Jahren u. a. zwei Tourneen mit Konzerten in Deutschland, Österreich, Polen sowie beim Internationalen Chopin Festival unternommen und mit einer Bühnenproduktion von Bizets „Carmen“ seinen ersten Ausflug ins Opernrepertoire gemacht hat.

Höhepunkte der jüngeren Vergangenheit waren die Auszeichnung mit dem renommierten Leonard Bernstein Award des Schleswig-Holstein Musik Festivals, der Urbański als erstem Dirigenten überhaupt zuteil wurde, sowie seine Debüts bei den Berliner Philharmonikern oder dem Orchestre Philharmonique de Radio France. Aufbauend auf seinem außerordentlich erfolgreichen Debüt bei den Münchner Philharmonikern,



kern, die er im Juli 2015 in Orffs „Carmina Burana“ vor einem Publikum von 8000 Menschen dirigierte, kehrt Urbański 2015/16 zu diesem Orchester zurück. Außerdem gastiert er beim Tonhalle-Orchester Zürich, Danish National Symphony Orchestra, Netherlands Radio Philharmonic und Rotterdam Philharmonic Orchestra. Weitere Engagements führen ihn erneut zum London Symphony Orchestra, Philharmonia Orchestra sowie zum jährlichen Neujahrskonzert der Wiener Symphoniker mit Beethovens Neunter Sinfonie.

Die Reihe seiner Nordamerika-Debüts setzt Urbański nach dem New York Philharmonic, Chicago Symphony und Pittsburgh Symphony Orchestra mit dem San Francisco Symphony Orchestra und Cleveland Orchestra fort. Daneben kehrt er ans Pult des Toronto Symphony Orchestra, Los Angeles Philharmonic und National Symphony Orchestra Washington zurück.

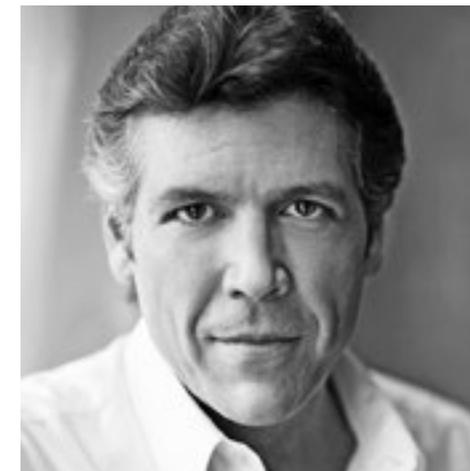
Thomas Hampson

Bariton

Der US-amerikanische Bariton Thomas Hampson genießt eine einzigartige internationale Karriere als Opern-, Konzert-, und Liedsänger. Er engagiert sich zudem seit langem aktiv in Forschung, Ausbildung, Musikvermittlung und -technologie. Hampson ist weltweit mit renommierten Sängern, Pianisten, Dirigenten und Orchestern in allen wichtigen Konzert- und Opernhäusern aufgetreten und ist einer der bedeutendsten, innovativsten und gefragtesten Gesangssolisten der Gegenwart.

Mit der 2003 gegründeten Hampsong Foundation setzt er sich durch das Medium der Liedkunst für interkulturellen Dialog und Verständigung ein. Unlängst wurde Hampson in die Amerikanische Akademie der Künste und Wissenschaften aufgenommen. Er zählt zu den führenden Interpreten des deutschen romantischen Liedes und wurde durch sein gefeiertes, in Kooperation mit der Library of Congress entstandenes Liedprojekt „Song of America“ als „Botschafter des amerikanischen Liedes“ bekannt. Daneben lehrt Hampson leidenschaftlich gern und gibt sowohl Meisterkurse im Fernstudienprogramm der Manhattan School of Music als auch während des Heidelberger Frühlings im Rahmen der Lied Akademie, dessen Gründer und künstlerischer Leiter er ist.

Der in Spokane (Washington, USA) aufgewachsene Hampson wurde mehrfach für seine künstlerische Arbeit und seine kulturelle Vorbildfunktion ausgezeichnet. Aus seiner über 150 Alben umfassenden Diskografie erhielten mehrere Einspielungen einen „Grammy“, einen „Edison Award“ und eine den „Grand Prix du



Disque“. 2009 wurde Hampson zum ersten Artist in Residence des New York Philharmonic Orchestra ernannt. 2010 wurde er mit dem „Living Legend Award“ der Library of Congress geehrt, für die er als Sonderberater für Musikstudium und Aufführungspraxis in Amerika arbeitet. Die Manhattan School of Music, das New England Conservatory, das Withworth College und das San Francisco Conservatory verliehen ihm die Ehrendoktorwürde; außerdem ist er Ehrenmitglied der Royal Academy of Music in London und wurde im Jahr 2013 zum Honorarprofessor an der Universität Heidelberg ernannt. Hampson führt den Titel eines Kammersängers der Wiener Staatsoper, den französischen Titel „Commandeur des Arts et des Lettres“ und erhielt das österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst. 2011 wurde er zum vierten Mal innerhalb von 20 Jahren mit dem ECHO Klassik als „Sänger des Jahres“ geehrt.

Spöttische Weltanschauung

Zu den Werken von Strauss, Mahler und Schostakowitsch

„Es gibt keine Sinfonie, die nichts mit dem menschlichen Leben zu tun hat“. So äußerte sich Thomas Hampson, der Solist des heutigen Konzerts, einmal in einem Interview. „Die klassische Musik und damit die Welt, die Menschen, die Geschichte, die sich in ihr widerspiegeln, ist so riesig, so unerschöpflich.“ Kein Wunder, dass Gustav Mahler zu den bevorzugten Komponisten des Baritons gehört. Denn wenn man ein Paradebeispiel für die Verquickung von Lebensrealität und Musik nennen sollte, dann wären Mahlers Werke kein schlechter Griff. „Eine Symphonie muss sein wie die Welt. Sie muss alles umfassen“, lautete schließlich das entschiedene Postulat Mahlers. Während er so etwa schon in der Ersten Sinfonie Leben und Schicksal eines imaginären Helden in Musik setzte, nahm er sich in seiner Dritten gleich ein klingendes Abbild der Evolution vor. Und er zeigte sich auch und gerade abseits der großen, „alles umfassenden“ Form der Sinfonie als ein absoluter Meister der „Weltanschauungsmusik“, nämlich im Lied: dort, wo man „im kleinen Raume die ganze Welt zu sehen glaubt“, wie Goethe einst die von Mahler besonders geliebten Dichtungen aus „Des Knaben Wunderhorn“ beschrieb.

„Plastische Darstellungen einer von Schmerzen, gebrochenen Herzen, Auflehnung, Angst und Qual geprägten Wirklichkeit“, nannte der britische Musikschriftsteller Donald Mitchell die „Wunderhorn“-Lieder Gustav Mahlers. Von hier aus nun ist der Weg gar nicht mehr weit zur Musik eines der bedeutendsten Mahler-Verehrer des 20. Jahrhunderts: zu Dmitrij Schostakowitsch. „Die meisten meiner Sinfo-



Gustav Mahler (1892)

nien sind Grabdenkmäler“, bekannte dieser. Und was kann man auch anderes erwarten von einem Komponisten, der nicht nur zwei Weltkriege durchlebte, sondern sich sein halbes Leben lang auch dem Druck von Stalins Diktatur zu beugen hatte? Dessen künstlerische Kreativität ständig den ideologischen Vorstellungen des von freier und fortschrittlicher Kunst nichts wissen wollenden Sowjetregimes angepasst werden musste? Der also zeitlebens einen Balanceakt zwischen der Erfüllung von Zwängen der Kulturpolitik und Mitteilung seiner ganz privaten Weltsicht vollführen musste? „Je weniger Schostakowitsch es sich noch leisten konnte, die Welt aus der Distanz zu beobachten, desto mehr liebte er Mahler.



Dmitrij Schostakowitsch, am Flügel komponierend (um 1950)

Auch war Mahler ein großer Spötter, da konnte er lernen“, wies der Schostakowitsch-Biograf Bernd Feuchtnr auf die überhaupt nicht spaßigen Gründe hin, aus denen Schostakowitsch immer wieder auch zum Mittel der Parodie und Groteske griff, um subkutane Botschaften unter der „angepassten“ Oberfläche seiner Musik zu verbreiten. Auch dies aber, Zeitkritik und Spott über gesellschaftliche Zustände, gehörte in der Tat zum festen Vokabular schon der Weltanschauungsmusik Gustav Mahlers. Insbesondere „Wunderhorn“-Lieder wie „Des Antonius von Padua Fischpredigt“ oder „Lob des hohen Verstands“ sind voll ätzender Ironie und bissiger Satire.

Gemäß Mahlers berühmter Maxime, dass „das Beste in der Musik nicht in den Noten“ stünde, lohnt es sich mithin nicht nur in seinen „Wunderhorn“-Liedern oder in Schostakowitschs Zehnter Sinfonie stets zwischen den Zeilen zu lesen. Auch Richard Strauss trug bekanntlich den Schalk im Nacken und hat im „Till Eulenspiegel“ seiner höhnischen Kritik am Spießbürgertum deftig Ausdruck verliehen. – Es ist so durch und durch Musik großer Spötter und kritischer Weltbeobachter, die sich im heutigen Konzertprogramm vor unseren Ohren entfaltet.

„Rache an der ganzen Menschheit“ – Strauss' „Till Eulenspiegel“

Till Eulenspiegel, der legendäre Narr des 14. Jahrhunderts, der mit seinen Schildbürgerstreichen so manche „Philisternmoral“ auf den Kopf gestellt hat, gehört natürlich unbedingt zu den Identifikationsfiguren aller Spötter. In seinem frustrierenden Kapellmeisteralltag an der Münchner Hofoper, wo er sich regelmäßig mit der „Münchner Bande, die mich doch wirklich schmächtig behandelt“, abplagte, kannte Richard Strauss als selbst ernannter „junger Wilder“ die Kämpfe gegen die konservativen musikalischen Philister nur zu gut. Und Strauss wäre nicht Strauss gewesen, hätte er nach dem metaphysischen Ernst seiner Tondichtung „Tod und Verklärung“ nicht einen vitalen, augenzwinkernden „Till Eulenspiegel“ hinterher geschoben. Der „arge Kobold“ hatte ihm dabei zunächst als Opernstoff vorgeschwebt. Doch musste Strauss schließlich einsehen, dass aus einer Eulenspiegel-Oper nichts werden

könne – zu „seicht“ für eine dramatische Figur erschien ihm der aufmüpfige Schalk dann doch. Kurzerhand setzte er das Sujet stattdessen in einem „Rondeau nach alter Schelmenweise“ um und konnte im Mai 1895 bei der Uraufführung in Köln mit dem neuen, „sehr lustigen und übermütigen“ Orchesterwerk überraschen.

Die ersten Aufführungen begründeten sogleich einen Welterfolg: Bald war das Werk nicht nur in ganz Deutschland und Europa zu hören, sondern etwa auch in Rio de Janeiro. Vor allem Strauss' brillantes Talent für suggestiv tonmalerei, die mitunter zu völlig ungeahnten Klängen führen konnte, hob man hervor: „Da vollführen Klarinetten wahnsinnige Sturzflüge, die Trompeten sind immer verstopft, die Hörner, ihrem ständigen Niesreiz zuvorkommend, beeilen sich, ihnen artig ‚Wohl bekomms!‘ zuzurufen; die große Trommel macht bum-bum, als ob sie den Auftritt von Clowns unterstreichen wolle, während eine Ratsche das Ganze mit ihrem Jahrmarktslärm übertönt“, begeisterte sich Claude Debussy. Dabei ist „Till Eulenspiegel“ keine Programmmusik im strengen Sinne, denn der Komponist war zunächst nicht bereit, dem Publikum detaillierte Hinweise über den Inhalt der Musik zu geben: „Wollen wir diesmal die Leutchen selber die Nüsse aufknacken lassen, die der Schalk ihnen verabreicht.“ Freilich ist in den beiden immer wiederkehrenden Hauptmotiven des Werks – vorlaut und frech zuerst vom Horn bzw. der Klarinette vorgestellt – unschwer die Figur des Till zu erahnen. Auch die Episode des „Ritts durch die Marktweiber“, den als Pastor verkleideten Eulenspiegel, dessen scheiternde Versuche,



Richard Strauss: Till Eulenspiegels lustige Streiche, erste Seite der handschriftlichen Partitur

schöne Mädchen zu verführen, seine „Rache an der ganzen Menschheit“ (Strauss) sowie zum Schluss Tills Verurteilung und Hinrichtung, die dieser zunächst gleichgültig überspielt, hat Strauss so plastisch dargestellt, dass die Nüsse nicht allzu schwer zu knacken sind.

Zwischen Grotteske und Schreckensvision – Mahlers „Wunderhorn“-Lieder

„Der Kern der Mahlerschen Musik ist das Volkslied“, schrieb der legendäre Dirigent Willem

Mengelberg in seinem 1923 erschienenen Mahler-Buch. Wie zuvor nur Schubert war Mahler tatsächlich ein Komponist, der sich zeitlebens an vokalen Modellen orientierte und bei dem das Liedschaffen gewissermaßen den „genetischen Code seines Komponierens“ bildete (Peter Revers). Immer wieder griff Mahler daher auch in seinen Sinfonien auf eigene Liedvertonungen zurück. Als Textgrundlage besonders angetan hatte es ihm die von Achim von Arnim und Clemens Brentano 1806 und 1808 in drei Bänden herausgegebene Volksliedsammlung „Des Knaben Wunderhorn“. Diese Poesie war für ihn eine unerschöpfliche Quelle der Inspiration, er hatte sich ihr laut eigenem Bekenntnis „mit Haut und Haar“ verschrieben. Dabei spiegeln Mahlers musikalische Umsetzungen weniger die typisch romantische Verklärung des Mittelalters und Volksguts, die die „Wunderhorn“-Texte in ihrer Zeit so populär machten, sondern tun in ihrer drastischen Unmittelbarkeit so, als handelten die Gedichte direkt von der Gegenwart.

Die ersten „Wunderhorn“-Lieder komponierte Mahler schon im Jahr 1892, das letzte 1901. Sie bilden keinen Zyklus, sondern eine lose Sammlung, aus der für jede Aufführung eine Auswahl getroffen werden kann. Den Anfang im heutigen Konzert macht das groteske Lied „Des Antonius von Padua Fischpredigt“ mit seinen dem Sujet entsprechend fließenden, wogenden Figuren der Streicher und Bläser – ein berühmtes Beispiel dafür, wie eng bei Mahler die Sphären des Vokalen und Instrumentalen beieinander liegen, basiert doch das Scherzo der Zweiten Sinfonie auf diesem Lied.



„Des Knaben Wunderhorn“, Titel der ersten Ausgabe, Band 2, Heidelberg 1808

Weiter geht es mit dem tänzerischen „Rheinlegendchen“, einem der wenigen konfliktlosen Lieder der Sammlung. „Kindlich, schalkhaft und innig“, ist es laut Mahler, „aber trotz aller Einfachheit und Volkstümlichkeit höchst eigentümlich, besonders in der Harmonisierung, daß sich die Leute nicht hineinfinden werden“ – eine Befürchtung, die sich nicht bewahrheiten sollte: Bei der Uraufführung 1892 in Hamburg musste das Lied sogar wiederholt werden!

Die drei weiteren Lieder des heutigen Programms gehören jener bedeutenden „Wunderhorn“-Gruppe an, deren Texte Krieg, Militär oder Verfolgung zum Inhalt haben und somit – lange vor Alban Bergs Oper „Wozzek“ oder Schostakowitschs „Grabdenkmälern“ – auch den Soldaten, Gefangenen und Unterdrückten eine Stimme auf dem Konzertpodium geben. „Die Gedanken sind frei“ lautet die berühmte Parole, mit der sich der Gefangene im „Lied des Verfolgten im Turm“ selbstbewusst-kämpferisch gegenüber den naiv-idyllischen, ganz realen Freiheits-Vorstellungen des Mädchens behauptet. Trotz aller charakterlichen Kontraste ist die Musik beider Dialogpartner dabei motivisch verknüpft – so als ob jeder einen Teil des anderen „Ichs“ repräsentiere. Mit der deutlichen Ähnlichkeit eines in beiden Liedern verwendeten Signalmotivs scheint „Der Schildwache Nachtlied“ direkt daran anzuknüpfen. Diesmal finden die Dialogpartner aufgrund der Unvereinbarkeit von militärischer Strenge und emotionaler Wärme nicht zueinander. Auch hier wird der Kontrast durch gegensätzliche Instrumentation und Klangfarbe unterstrichen. Am Ende weist die in der Schwebung gehaltene Harmonik aber darauf hin, dass sture Überzeugungen gewiss nicht zielführend sind...

Zweifellos ein Höhepunkt in Mahlers „Wunderhorn“-Sammlung ist das Lied „Revelge“, das erst 1899 als „Nachzügler“ zu den übrigen Vertonungen entstand. „Dem Rhythmus dieses Liedes mußte nichts weniger als der 1. Satz meiner III. [Sinfonie] als eine Studie vorausgehen“, kommentierte Mahler den unüberhörbar sinfonischen Gestus dieses Orchesterlieds.

Wie so oft bedient sich der Komponist, der in der Nähe einer Kaserne aufwuchs, hier des ganzen Arsenal musikalischer Marschtopoi. In diesem Fall ist der Marsch – ob im infernalischen Ausbruch oder in der gespenstischen Variante der Leichenkompanie am Ende – zugleich Symbol für die Sinnlosigkeit massenhaften Tötens und die menschliche Unbarmherzigkeit (der zwanghaft weiter marschierenden Kameraden). Nicht nur in diesem Punkt zeigt sich Schostakowitsch als würdiger Nachfolger Mahlers, der die Schrecken des 20. Jahrhunderts freilich nur voraussehen konnte...

„Grabdenkmal“ und „Tauwetter-Sinfonie“ – Schostakowitschs Zehnte

Im Jahr 1936 brach ein folgenreiches Scherbengericht über Dmitrij Schostakowitsch herein: Nach den ersten Aufführungen seiner Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ wurde seine Musik auf Anweisung des sowjetischen Zentralkomitees von einem Tag auf den anderen in der Zeitschrift „Prawda“ als „chaotisch“, „formalistisch“ und der Idee des Sozialistischen Realismus nicht zuträglich verunglimpft. Es folgten weitere Pressekampagnen und Aufführungstopps seiner Werke. Schostakowitsch blieb, wollte er künstlerisch und physisch überleben, nichts anderes übrig, als seine Musik nun wenigstens äußerlich recht „gefällig“ erscheinen zu lassen. Auch die im Jahr 1945 uraufgeführte Neunte Sinfonie war sicherlich alles andere als ein „kompliziertes“ Stück Musik. Doch das war den sowjetischen Chefideologen wiederum auch



Dmitrij Schostakowitsch beim Lesen der „Prawda“ (um 1965)

nicht recht, hatten sie doch nach dem Triumph ihrer Armee am Ende des Krieges ein heroisches Werk erwartet. Die demonstrativ völlig unpathetisch gehaltene Sinfonie schien ihnen nun endgültig der Beweis, dass Schostakowitsch das Regime offenbar provozieren wolle. 1948 folgte daher der zweite Schlag ins Gesicht: In einer beispiellosen Großoffensive gegen die freie Kunst wurde eine Liste „verbrecherischer Komponisten“ veröffentlicht. Schostakowitsch

stand auf Platz 1, seine Sinfonien erhielten Aufführungsverbot und einzig mit „staatstreuer“ Filmmusik gelang es ihm, sich über Wasser zu halten. An eine Sinfonie war unter solchen Umständen weiß Gott nicht zu denken. Bis jener Tag kam, der alles ändern sollte: Am 5. März 1953 starb Stalin; nur wenige Monate später warf Schostakowitsch – zügig wie immer – seine Zehnte Sinfonie aufs Papier. Alles, was er in jenen acht „Sinfonie-freien“ Jahren hatte zurück

halten müssen, schien sich nun entladen zu wollen. Kein Wunder also, dass es Schostakowitsch – wie er selbst bekannte – wieder einmal nicht gelang, „ein echtes Sonatinallegro“ im 1. Satz zu komponieren. Stattdessen war auch hier ein „Grabdenkmal“ entstanden. In den ersten drei Sätzen der Zehnten Sinfonie vermeint man geradezu eine Zusammenfassung der Kriegs- und Nachkriegsjahre herauszuhören, ein Abbild verschiedener Facetten von Schmerz, Zensur, Unterdrückung und Vereinsamung.

„Ich wollte menschliche Gefühle und Leidenschaften porträtieren“ – so unkonkret hielt sich Schostakowitsch dagegen vor versammelter Mannschaft des sowjetischen Komponistenverbands, wo seine neue Sinfonie nach ihrer Uraufführung im Dezember 1953 heiß diskutiert wurde. Worum es wirklich geht, wollte er die Menschen selbst raten lassen. Einem aufmerksamen Beobachter jedoch dürften die verdeckten Botschaften, die Schostakowitsch stets in seine Musik einwirkte, kaum entgangen sein. Der Komponist hat später selbst enträtselt, dass das Werk ein Abbild Stalins und der Stalin-Ära sein sollte. Und wenn man mit Blick auf das überraschend heitere Finale gerne von einer „Taufwetter-Sinfonie“ spricht, so hat sich die musikalisch ausgedrückte Hoffnungsvision am Ende auch in der Realität erfüllt: Damals war die Zeit der Rehabilitierung Schostakowitschs endlich angebrochen – und bis heute hält man die Zehnte Sinfonie für eines seiner besten Werke.

Der **1. Satz** beansprucht mit seiner knapp halbstündigen Dauer beinahe die Hälfte der

Gesamtlänge der Sinfonie. Dennoch findet man sich in diesem Riesengebilde aufgrund seiner klaren formalen Gestaltung gut zurecht. Ein aus tiefer Lage aufsteigender, leidvoll auf der Stelle kreisender Streichersatz, dem man unmittelbar die Semantik von „Unterdrückung“ zuordnen möchte, eröffnet die Sinfonie. Als erste „persönliche“ Stimme erhebt sich daraus bald ein einsamer, trauriger Gesang der Klarinette. Ein dritter Gedanke kommt in der Flöte als stockender Walzer daher, der mit seiner Seufzergestik und Begleitung in „falscher“ Tonart wie ein unbefreiter Tanz unter Zwängen wirkt. In der Durchführung steuert die Musik dann über militärischen Trommel-Rhythmen auf ihren Kulminationspunkt zu: Zwischen Schlägen des Tamtam – spätestens seit Gustav Mahler ein etabliertes Todessymbol – erklingt ein großes Unisono der Streicher. Ganz am Ende des Satzes beruhigt sich das Geschehen, bis nur noch die Piccolo-Flöte übrig bleibt – beklemmender Ausdruck des Alleingelassenseins.

Einen in Charakter und Länge extremen Gegensatz erschafft sodann der **2. Satz**: In nicht einmal fünf Minuten Musik prallen hier existenzielle Gefühlsbezirke von Angst und Gewalt aufeinander. Maschinenartige Rhythmen, militärische Klänge der Trommel und heuchlerische Siegesfanfaren lassen es unschwer nachvollziehen: Dieses kurze, aber heftige Stück Musik soll ein Porträt Stalins sein – so erklärte es Schostakowitsch später, mit aller zugegebenen Schwierigkeit, eine solche Person überhaupt in Musik zu setzen. Etwas allgemeiner gefasst, ist der Satz aber auch als Abbild einer

ganzen Diktatur mit ihrer Unterdrückungsmaschinerie zu verstehen, wofür es zudem ein freilich nur von Kennern aufzuschlüsselndes Indiz gibt: Schostakowitsch benutzt hier ein Motiv aus Mussorgskys Oper „Boris Godunow“, das dort als Symbol für das unterdrückte Volk entsteht. Im Kampf zwischen den Motiven der Gewalt und des Volkes wird letzteres am Ende geradezu aufgerieben.

Nach solchen semantischen Tüfteleien erscheint eine Steigerung der Inhaltlichkeit von Instrumentalmusik kaum mehr möglich. In seiner geradezu theatralischen Inszenierung von Botschaften wird jedoch der **3. Satz** zum eigentlichen Zentrum des Werks. Hier erklingt in einem merkwürdig karikaturhaften Klangbild aus Piccolo-Flöte und Triangel zum ersten Mal jene Tonfolge D-Es-C-H, die Schostakowitsch ab 1948 – also in jener Zeit nach der zweiten Maßregelung gegen ihn – mehrfach als Symbol für sich selbst verwendete: Es handelt sich um die Initialen seines Vornamens (D) und Nachnamens (SCH) in deutscher Schreibweise. In einem stillen Moment des Satzes bleibt dieses D-Es-C-H später ganz allein übrig, worauf ein prophetischer Hornruf folgt – ein in bessere Zukunft weisender Hoffnungsschimmer oder eine Warnung? Beantwortet wird der Hornruf von einer an den Beginn des 1. Satzes erinnernden Streicherpassage, zu der am Ende leise Tamtam-Schläge erklingen – Tod und Unterdrückung des Volkes wird nun also konkret mit dem Komponisten selbst in Verbindung gebracht. Bald treibt das über alles triumphierende D-Es-C-H-Motiv unermüdlich einem aufälligen Höhepunkt zu und erklingt im steten

Wechsel mit dem Hornruf. Am Ende des Satzes freilich wird das D-Es-C-H im Bass, begleitet von Tamtam-Schlägen, immer bruchstückhafter: Beschreibt Schostakowitsch hier die drohende Auflösung seines Namens, seiner Person? Aber erscheint das zerlegte Motiv am Schluss nicht auch in einer Art „Hoffnungsklang“?

Auf die Weiterführung dieser „Motivgeschichte“ im **4. Satz** müssen wir uns noch etwas gedulden. Zunächst rekapituliert die langsame Einleitung mit ihren Bläsersoli die Sphäre von Einsamkeit und Unterdrückung aus dem 1. Satz. Dann jedoch findet mit dem heiteren, gelösten Hauptthema des Allegro-Teils der endgültige Durchbruch zum Optimismus statt. Signalmotive, „Drehorgel“-Themen und galoppartige Entwicklungen sorgen für eine Musik voll Haydn'schen Humors. Doch das im 3. Satz inszenierte Drama zeigt seine Nachwirkungen: Ausgerechnet mit der Musik aus der Coda des 2. „Stalin“-Satzes wird der Höhepunkt angesteuert, auf dem noch einmal das D-Es-C-H-Motiv mit drohender Gebärde, gefolgt von einem Tamtam-Schlag, zu hören ist. Auf einmal scheint alle Heiterkeit verfliegen – hat Schostakowitsch hier die Schreckensvision seines eigenen Untergangs im Getriebe der Diktatur komponiert? Im letzten Durchringen zum fröhlichen Finale-Thema bleiben seine Initialen nun stets präsent. Noch ganz am Schluss werden sie von der Pauke in den ausgelassenen Zirkuslärm hineingehämmert: Der Komponist konnte 1953, nach dem Tod Stalins, endlich mit einer besseren Zukunft rechnen...

Julius Heile

Mahler: Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn“

Gesangstexte nach Achim von Arnim und Clemens Brentano

DES ANTONIUS VON PADUA FISCHPREDIGT

Antonius zur Predigt
die Kirche find't ledig!
Er geht zu den Flüssen
und predigt den Fischen!
Sie schlag'n mit den Schwänzen!
Im Sonnenschein glänzen, sie glänzen!

Die Karpfen mit Rogen
sind all' hierher zogen;
hab'n d'Mäuler aufrissen,
sich Zuhör'n's beflissen!
Kein Predigt niemalen
den Fischen so g'fallen!

Spitzgöschete Hechte,
die immerzu fechten
sind eilends herschwommen,
zu hören den Frommen!
Auch jene Phantasten,
die immerzu fasten:
die Stockfisch ich meine,
zur Predigt erscheinen!
Kein Predigt niemalen
den Stockfisch so g'fallen!

Gut' Aale und Hausen,
die Vornehme schmausen,
die selbst sich bequemen,
die Predigt vernehmen!
Auch Krebse, Schildkroten,
sonst langsame Boten,
steigen eilig vom Grund,
zu hören diesen Mund!
Kein Predigt niemalen
den Krebsen so g'fallen!

Fisch' große, Fisch' kleine!
Vornehm' und Gemeine!
Erheben die Köpfe
wie verständ'ge Geschöpfe!
Auf Gottes Begehren
Die Predigt anhören!

Die Predigt geendet,
ein Jeder sich wendet!
Die Hechte bleiben Diebe,
die Aale viel lieben;
die Predigt hat g'fallen,
sie bleiben wie Allen!

Die Krebs' geh'n zurücke;
die Stockfisch' bleib'n dicke;
die Karpfen viel fressen,
die Predigt vergessen!
Die Predigt hat g'fallen,
sie bleiben wie Allen!

RHEINLEGENDCHEN

Bald gras' ich am Neckar,
bald gras' ich am Rhein;
bald hab' ich ein Schätzel,
bald bin ich allein!

Was hilft mir das Grasen,
wenn d'Sichel nicht schneid't;
was hilft mir ein Schätzel,
wenn's bei mir nicht bleibt!

So soll ich denn grasen
am Neckar, am Rhein,
so werf' ich mein goldenes
Ringlein hinein.

Es fließet im Neckar
und fließet im Rhein,
soll schwimmen hinunter
in's Meer tief hinein.

Und schwimmt es, das Ringlein,
so frißt es ein Fisch!
Das Fischlein soll kommen
auf's König's sein Tisch!

Der König tät fragen,
wem's Ringlein sollt' sein?
Da tät mein Schatz sagen:
„Das Ringlein g'hört mein!“

Mein Schätzlein tät springen
Berg auf und Berg ein,
tät mir wied'rum bringen
das Goldringlein mein!

Kannst grasen am Neckar,
kannst grasen am Rhein!
Wirf du mir nur immer
dein Ringlein hinein!

LIED DES VERFOLGTEN IM TURM

Der Gefangene:
Die Gedanken sind frei,
wer kann sie erraten;
sie rauschen vorbei
wie nächtliche Schatten,
kein Mensch kann sie wissen,
kein Jäger sie schießen,
es bleibet dabei:
die Gedanken sind frei!

Das Mädchen:
Im Sommer ist gut lustig sein
auf hohen, wilden Bergen.
Dort findet man grün' Plätzelein,
mein Herz verliebtes Schätzelein,
von dir mag ich nicht scheiden!

Der Gefangene:
Und sperrt man mich ein
in finstere Kerker,
dies Alles sind nur
vergebliche Werke;
denn meine Gedanken
zerreißen die Schranken
und Mauern entzwei,
die Gedanken sind frei!

Das Mädchen:
Im Sommer ist gut lustig sein
auf hohen, wilden Bergen.
Man ist da ewig ganz allein
auf hohen, wilden Bergen,
man hört da gar kein Kindergeschrei!
Die Luft mag einem da werden,
ja, die Luft mag einem werden.

Der Gefangene:

So sei's, wie es sei,
und wenn es sich schicket,
nur Alles, Alles sei in der Stille,
nur All's in der Still!
Mein Wunsch und Begehren,
Niemand kann's wehren!
Es bleibt dabei:
die Gedanken sind frei!

Das Mädchen:

Mein Schatz, du singst so fröhlich hier,
wie's Vögelein im Grase.
Ich steh' so traurig bei Kerkertür,
wär' ich doch tot, wär' ich bei dir,
ach muß, ach muß ich immer denn klagen!?

Der Gefangene:

Und weil du so klagst,
der Lieb' ich entsage!
Und ist es gewagt,
so kann mich Nichts plagen!

So kann ich im Herzen
stets lachen und scherzen.
Es bleibet dabei:
Die Gedanken sind frei!

Die Gedanken sind frei!

DER SCHILDWACHE NACHTLIED

Ich kann und mag nicht fröhlich sein!
Wenn alle Leute schlafen,
so muß ich wachen!
Ja, wachen!
Muß traurig sein!

Lieb' Knabe, du mußt nicht traurig sein!
Will deiner warten
im Rosengarten!
Im grünen Klee!

Zum grünen Klee da geh' ich nicht!
Zum Waffengarten!
Voll Helleparten!
Bin ich gestellt!

Stehst du im Feld, so helf' dir Gott!
An Gottes Segen
ist Alles gelegen!
Wer's glauben tut!

Wer's glauben tut, ist weit davon!
Er ist ein König!
Er ist ein Kaiser!
Er führt den Krieg!
Halt! Wer da!!
Rund'!
Bleib' mir vom Leib!

Wer sang es hier? Wer sang zur Stund'?!
Verlorne Feldwacht
sang es um Mitternacht!
Mitternacht!
Feldwacht!

REVELGE

Des Morgens zwischen drei'n und vieren,
da müssen wir Soldaten marschieren
das Gäßlein auf und ab,
trallali, trallaley, trallalera,
mein Schätzel sieht herab!

Ach Bruder, jetzt bin ich geschossen,
die Kugel hat mich schwere, schwer getroffen,
trag' mich in mein Quartier,
trallali, trallaley, trallalera,
es ist nicht weit von hier!

Ach Bruder, ich kann dich nicht tragen,
die Feinde haben uns geschlagen!
Helf' dir der liebe Gott!
Trallali, trallaley,
trallali, trallaley, trallalera!
Ich muß, ich muß marschieren bis in' Tod!

Ach Brüder, ach Brüder,
ihr geht ja mir vorüber,
als wär's mit mir vorbei!
Trallali, trallaley,
trallali, trallaley, trallalera!
Ihr tretet mir zu nah!

Ich muß wohl meine Trommel rühren,
ich muß meine Trommel wohl rühren,
trallali, trallaley, trallali, trallaley,
sonst werd' ich mich verlieren,
trallali, trallaley, trallala.
Die Brüder, dick gesät,
sie liegen wie gemäht.

Er schlägt die Trommel auf und nieder,
er wecket seine stillen Brüder,
trallali, trallaley, trallali, trallaley,
sie schlagen und sie schlagen
ihren Feind, Feind, Feind,
trallali, trallaley, trallaleralala,
ein Schrecken schlägt den Feind!

Er schlägt die Trommel auf und nieder,
da sind sie vor dem Nachtquartier schon wieder,
trallali, trallaley, trallali, trallaley.
In's Gäßlein hell hinaus, hell hinaus!
Sie zieh'n vor Schätzleins Haus.
Trallali, trallaley,
trallali, trallaley, trallalera,
sie ziehen vor Schätzeleins Haus, trallali.

Des Morgens stehen da die Gebeine
in Reih' und Glied, sie steh'n wie Leichensteine
in Reih', in Reih' und Glied.
Die Trommel steht voran,
daß sie ihn sehen kann.
Trallali, trallaley,
trallali, trallaley, trallalera,
daß sie ihn sehen kann!

Konzertvorschau

NDR Sinfonieorchester

D7 | Fr, 01.04.2016 | 20 Uhr

Hamburg, Laeiszhalle

Fabien Gabel Dirigent

Nicolas Altstaedt Violoncello

Ernest Chausson

Soir de fête –

Poème symphonique op. 32

Henri Dutilleux

Cellokonzert „Tout un monde lointain...“

Claude Debussy

„Ibéria“ aus „Images“

Maurice Ravel

• Une barque sur l'océan

• Boléro

19 Uhr: Einführungsveranstaltung



Der deutsch-französische Cellist Nicolas Altstaedt springt für Alisa Weilerstein ein, die im kommenden Frühjahr ein Kind erwartet und aufgrund dessen ihre Konzerte mit dem **NDR Sinfonieorchester** abgesagt hat

D8 | Fr, 22.04.2016 | 20 Uhr

C4 | So, 24.04.2016 | 20 Uhr

Hamburg, Laeiszhalle

Thomas Hengelbrock Dirigent

Michael Nagy Bariton

Stephan Rügamer Tenor

Ángeles Blancas Sopran

Dänischer Rundfunkchor

NDR Chor

Johann Sebastian Bach

„Kommt, ihr Tochter, helft mir klagen“ –

Eingangschor aus der Matthäus-Passion

Luigi Dallapiccola

Il Prigioniero (Der Gefangene)

(konzertante Aufführung)

Einführungsveranstaltungen

mit Thomas Hengelbrock:

22.04.2016 | 19 Uhr

24.04.2016 | 19 Uhr

In Kooperation mit dem Internationalen Musikfest Hamburg



Thomas Hengelbrock

B8 | Do, 28.04.2016 | 20 Uhr

A8 | So, 01.05.2016 | 11 Uhr

Hamburg, Laeiszhalle

L7 | Fr, 29.04.2016 | 19.30 Uhr

Lübeck, Musik- und Kongresshalle

Thomas Hengelbrock Dirigent

Janine Jansen Violine

Igor Strawinsky

Suite aus „Pulcinella“

Max Bruch

Violinkonzert Nr. 1 g-Moll op. 26

Felix Mendelssohn Bartholdy

Sinfonie Nr. 4 A-Dur op. 90

„Italienische“

Einführungsveranstaltungen

mit Thomas Hengelbrock:

28.04.2016 | 19 Uhr

01.05.2016 | 10 Uhr



Janine Jansen

Impressum

Saison 2015 / 2016

Herausgegeben vom

NORDDEUTSCHEN RUNDFUNK

PROGRAMMDIREKTION HÖRFUNK

BEREICH ORCHESTER, CHOR UND KONZERTE

Leitung: Andrea Zietzschmann

Redaktion Sinfonieorchester:

Achim Dobschall

Redaktion des Programmheftes:

Julius Heile

Der Einführungstext von Julius Heile

ist ein Originalbeitrag für den **NDR**.

Fotos:

Fred Jonny (S. 4); Dario Acosta (S. 5);
akg-images / Imagno / k. A. (S. 6); akg-images
(S. 7, S. 9); culture-images/Lebrecht (S. 8);
akg-images / Sputnik (S. 11); Marco Borggreve
(S. 18 links); Philipp von Hessen (S. 18 rechts);
Harald Hoffmann | Decca (S. 19)

NDR | Markendesign

Gestaltung: Klasse 3b; Druck: Nehr & Co. GmbH
Litho: Otterbach Medien KG GmbH & Co.

Nachdruck, auch auszugsweise,
nur mit Genehmigung des **NDR** gestattet.

Das **NDR Sinfonieorchester** im Internet

ndr.de/sinfonieorchester

facebook.com/ndrsinfonieorchester

Karten im **NDR Ticketshop** im Levantehaus,

Tel. (040) 44 192 192, online unter ndrticketshop.de