

The logo for NDR (Norddeutscher Rundfunk) consists of the letters 'NDR' in a bold, black, sans-serif font. A vertical line is positioned to the left of the 'N', extending from the top of the 'N' down to the bottom of the 'R', passing through the 'D'.

Elbphilharmonie
Orchester

A large, abstract graphic composed of several thick, teal-colored lines that intersect to form a complex, multi-pointed shape resembling a stylized star or a series of overlapping triangles. This graphic is centered on the page and serves as a background for the main title.

Urbański & Ott

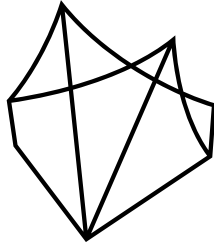
Mittwoch, 01.03.17 — 20 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

KRZYSZTOF URBAŃSKI

Dirigent

ALICE SARA OTT

Klavier



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770 – 1827)

Ouvertüre zu „Leonore“ Nr. 3 C-Dur op. 72a

Entstehung: 1806 | Uraufführung: Wien, 29. März 1806 | Dauer: ca. 16 Min.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3 c-Moll op. 37

Entstehung: 1796–1804 | Uraufführung: Wien, 5. April 1803 | Dauer: ca. 38 Min.

I. Allegro con brio

II. Largo

III. Rondo. Allegro

— *Pause* —

RICHARD STRAUSS (1864 – 1949)

Also sprach Zarathustra

Tondichtung frei nach Friedrich Nietzsche für großes Orchester op. 30

Entstehung: 1894–96 | Uraufführung: Frankfurt a. M., 27. November 1896 | Dauer: ca. 35 Min.

Einleitung –

Von den Hinterweltlern –

Von der großen Sehnsucht –

Von den Freuden und Leidenschaften –

Das Grablied –

Von der Wissenschaft –

Der Genesende –

Das Tanzlied –

Nachtwandlerlied

STEFAN WAGNER *Solo-Violine*

Ende des Konzerts gegen 22.15 Uhr

Instrumentale Kurzoper



„Leonoren“-Ouvertüre Nr. 3,
Titelblatt der Originalausgabe

VERSCHWENDERISCHE ERFINDUNGSKRAFT

Für Meister und Schüler ist solch ein Werk [die vier Ouvertüren zu „Fidelio“] ein denkwürdiges Zeugnis einestheils des Fleißes und der Gewissenhaftigkeit, andernteils der wie im Spiel schaffenden und zerstörenden Erfindungskraft dieses Beethovens, in dem die Natur nun einmal verschwenderisch niedergelegt, wozu sie sonst tausend Gefäße braucht. Dem großen Haufen freilich gilt es gleich, ob Beethoven zu einer Oper vier Ouvertüren schrieb, und ob z. B. Rossini zu vier Opern eine Ouvertüre.

Robert Schumann (1840)

Ludwig van Beethoven schrieb nur eine einzige Oper. Dafür versah er sie mit gleich vier Ouvertüren. Zwar weiß man spätestens seit Hermann Hesse, dass allem Anfang ein – gelegentlich wohl auch einschüchternder – Zauber innewohnt, aber derartige Startschwierigkeiten nach dem Motto „Wie soll ich's beginnen?“ mag man dem Titanen der Wiener Klassik dann auch wieder nicht zutrauen... In der Tat ist der Grund für die vier Ouvertüren durchaus komplexer. Denn nicht nur das Eröffnungstück, sondern gleich den ganzen „Fidelio“, der zwischenzeitlich „Leonore“ hieß, arbeitete Beethoven mehrmals um. „Dieses mein geistiges Kind hat mir vor allen anderen die größten Geburtschmerzen, aber auch den größten Ärger gemacht“, äußerte sich der Komponist einmal über seine Oper. Fast zehn Jahre lang dauerte es, bis sie ihre letztgültige Gestalt angenommen hatte. Unter dem Titel „Fidelio“ wurde die erste, dreiaktige Fassung 1805 am Theater an der Wien uraufgeführt. Sie fiel beim Publikum durch. Beethoven revidierte die Partitur im Jahr darauf, doch diesmal verscherzte er es sich mit dem Intendanten des Theaters, der das nunmehr zweiaktige Stück mit dem neuen Titel „Leonore“ nach wenigen Aufführungen absetzte. Erst 1814 kam im Wiener Kärntnertheater die Endfassung, jetzt wieder als „Fidelio“, heraus. Nicht weniger verwirrend ist die Lage bei den Ouvertüren: Die „Leonoren“-Ouvertüre Nr. 2 ist eigentlich die erste, die 1805 zur Premiere des „Fidelio“-er-

klang. Ouvertüre Nr. 3 wurde zur revidierten „Leonore“ 1806 gespielt und hat sich heute vor allem als Konzertstück bewährt. Numero 1 war vermutlich für eine geplante Aufführung der Oper 1807 in Prag gedacht. Die „Fidelio“-Ouvertüre schließlich komponierte Beethoven für die dritte und letzte Fassung seiner Oper 1814.

Während die „Fidelio“-Ouvertüre in ihrem vom nachfolgenden Bühnenwerk weitgehend unabhängigen Eröffnungsgestus aus dem Rahmen fällt, teilen die drei „Leonoren“-Ouvertüren ihre thematische Substanz und ihre Funktion: Sie sind gewissermaßen instrumentale Mini-Ausgaben der Oper und geben Handlung wie Ideengehalt des Freiheitsdramas komprimiert wieder. So beginnt Nr. 3 mit einer langsamen Einleitung, die den Hörer harmonisch tastend in den Kerker entführt, in dem der Staatsbeamte Florestan gefangen gehalten wird. Zitiert wird hier auch seine Arie „In des Lebens Frühlingstagen“. Eigentliche Heldin der Oper ist seine Gattin Leonore, die sich unter dem Decknamen Fidelio als Kerkerknecht ausgibt und sich in das Gefängnis einschleust, um Florestan zu befreien. Ihren kämpferischen Willen erahnt man in dem synkopischen Hauptthema des Allegro-Teils der Ouvertüre. Zu hören ist sodann eine Melodie aus dem Schlussduett der Kerkerzene. Im Zentrum des Stücks ertönen Trompetensignale aus der Ferne, die in der Oper die Ankunft des erlösenden Ministers ankündigen. Als Reaktion hierauf erscheint zunächst ein Ausschnitt aus dem Quartett des 2. Akts, bevor in Form einer Reprise das „Leonoren“-Thema und später auch – als Zeichen der Wiedervereinigung – Florestans Arien-thema zurückkehren. Eine jubelnde Coda beschließt das Werk, das laut Richard Wagner „nicht mehr eine Ouvertüre, sondern das gewaltigste Drama selbst“ ist.

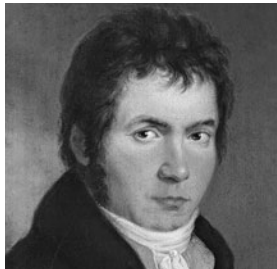
Julius Heile

GENAUER HINGEHÖRT

Am dramaturgischen Wendepunkt von Beethovens „Leonoren“-Ouvertüre Nr. 3, während nur noch ein tiefer, dunkler Ton der Streicher nachhallt, erklingen zwei Mal erlösende Trompetensignale aus dem Off. Der Philosoph Ernst Bloch hörte darin den „Vorschein der Utopie“ und stilisierte sie in seiner Schrift „Das Prinzip Hoffnung“ zum klingenden Emblem seiner Philosophie der Utopie. In Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“ beschreibt der Komponist Adrian Leverkühn die Wirkung dieser Passage:

Die energischste, wechselvollste, spannendste Folge von Geschehnissen, Bewegungsvorgängen, nur in der Zeit, aus Zeitergliederung, Zeit-Erfüllung, Zeit-Organisation allein bestehend, ins konkret Handlungsmäßige einmal gerückt durch das wiederholte Trompetensignal von außen. Höchst nobel und großsinig ist das alles [...] meisterhaft, daß es nicht zu sagen ist.

Heroisches c-Moll



Ludwig van Beethoven (Gemälde von Willibrord Joseph Mähler, um 1804)

Ernst und Moral als Kraft der Menschen, die sich vor anderen auszeichnen

Beethovens eigene Charakterisierung der Tonart c-Moll

„Der Styl und Charakter dieses Concerts ist weit ernster und grossartiger als in den beiden frühern“, so beschrieb Beethovens Schüler Carl Czerny dessen c-Moll-Klavierkonzert. Und auch Beethoven selbst hatte es im Jahr 1800 seinem Verleger als eines der „Bessern“ (im Vergleich zu den zeitnah entstandenen Konzerten Nr. 1 und 2) angekündigt. Wenigstens „ernster“ ist das dritte Konzert ganz gewiss: Als einziges Moll-Werk sticht es zunächst aus der Gruppe der fünf Klavierkonzerte heraus und verrät, wie begeistert sein Komponist gerade vom d-Moll- und c-Moll-Konzert des großen Vorgängers Mozart war. Und dass Beethoven ausgerechnet die später durch die fünfte Sinfonie so mythisch aufgeladene Schicksalstonart c-Moll wählte, war sicherlich auch einer der Gründe, warum das dritte Klavierkonzert in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als frühes Beispiel für Beethovens „heroische Phase“ sogar noch populärer wurde als die beiden letzten Konzerte. Im Jahr 1868 musste sich so etwa Clara Schumann dafür entschuldigen, das Werk zum ersten Mal zu spielen: „Dieses Concert war früher sehr abgedroschen...“.

„Weniger gelungen war das Konzert aus C moll“, urteilte dagegen noch der Rezensent der Uraufführung, die 1803 (zusammen mit der zweiten Sinfonie) im Theater an der Wien stattfand. Vielleicht ist dieses Misslingen besser verständlich, wenn wir uns die

Umstände am Tag der Uraufführung vergegenwärtigen: Seit 8 Uhr morgens hatte man geprobt, nicht jedoch für das Klavierkonzert. Überdies wollte sich der erschöpfte Solist des Abends, Beethoven persönlich, noch auf etwas ganz anderes als einen schönen Vortrag konzentrieren: Da er den Klavierpart nie aufgeschrieben hatte, fanden sich als Erinnerungsstützen nur unverständliche Zeichen in seinen Noten. Das größte Vergnügen war es ihm nun, den armen Seitenwender damit zu ärgern, dass er diesem erst im letzten Moment das Signal zum Umblättern gab... Später fand sich Beethoven glücklicherweise dann aber doch dazu bereit, die Klavierstimme für seinen Schüler Ferdinand Ries zu notieren, so dass dieser die erfolgreiche zweite Aufführung bestreiten konnte und heutige Pianisten nicht improvisieren müssen.

Mit einem ebenso einfachen wie in seiner düsteren ersten Präsentation ungemein wirkungsvollen Thema hebt der 1. Satz an. Nach Art eines Marsches treten darin signalartige Quart-Intervalle hervor, die den Verlauf des Satzes wesentlich prägen werden. Nach glanzvoller Dur-Wendung und einem eingängigen, von der Klarinette und den Streichern vorgetragenen zweiten Thema, fällt die Orchesterexposition am Ende wieder in ernstes Moll zurück, bevor das Soloklavier mit anrollender Geste ganz selbstbewusst als ebenbürtiger Partner auftritt. Die gleichen Gesten markieren später den Beginn der Durchführung, wo sich das Signalmotiv endgültig verselbständigt und auch in die kraftvolle Reprise hineinführt.

Eine geradezu romantische Aura verströmt dagegen der E-Dur-Gesang des 2. Satzes. Von besonders schöner Wirkung ist nach solistischem Beginn der Einsatz des Orchesters, dessen Bläserfarben und die später plötzlich leise absteigende Cellolinie an Mozart

VORBILD MOZART

Wie schon für Mozart bot die Gattung des Klavierkonzerts auch für den jungen Beethoven eine ideale Gelegenheit, sich in der Wiener Musikwelt als Virtuose und Komponist zugleich bekannt zu machen. Dabei orientierte er sich zunächst recht offensichtlich an Mozart, der mit seinen rund 30 Klavierkonzerten den Typus maßgeblich etabliert hatte. „Wir werden niemals im Stande sein, etwas Ähnliches zu machen!“, soll Beethoven einmal nach dem Hören eines von Mozarts Klavierkonzerten ausgerufen haben. Und so tragen vor allem seine ersten beiden Konzerte deutliche Züge dieser Bewunderung. Eine vollständige Überwindung des Vorbilds erkennen Musikwissenschaftler erst im dritten Konzert in c-Moll, das deutlich im „neuen Beethoven'schen Stil“ geschrieben ist (Lewis Lockwood) – wenn auch der Beginn des 1. Satzes mit seinem dunklen Unisono-Thema wie eine Reminiszenz an Mozarts c-Moll-Konzert KV 491 daherkommt...

GENAUER HINGEHÖRT

Am Ende der Solokadenz des 1. Satzes wird eine bemerkenswerte Stelle ganz vom im Hauptthema enthaltenen Motiv aus signalhaften Quartetten dominiert: Die Triller des Klaviers, die normalerweise das Ende der Kadenz verraten, scheinen nicht aufhören zu wollen und machen nicht etwa dem lauthals einsetzenden Orchester Platz, sondern münden in eine geheimnisvolle Musik, in der ausgerechnet die Pauke jenes für sie ohnehin übliche Quartetten-Motiv erklingen lässt. Dass ein solches zum Hauptmaterial eines ganzen Konzertsatzes werden konnte, ist Beethovens kunstvollem Umgang mit kleinsten Bausteinen zu verdanken. Ähnliches begegnet uns etwa auch im 1. Satz der fünften Sinfonie oder des Violinkonzerts, wo kurze motivische Einheiten ebenfalls substantielle Bedeutung haben.

denken lassen. Nach dem Mittelteil, einem Dialog zwischen Fagott und Flöte über wogenden Klavierfiguren, kehrt der 1. Teil im Klaviersolo, nun durch Orchesterfarben bereichert, zurück: „Denen, die aus altem Glauben immer noch einander nachsagen, es fehle dem Pianoforte denn doch an zartem Ausdruck, ist das gehörige Vorspielen dieses Stückes eine vollständige Widerlegung“, meinte schon ein Rezensent des Jahres 1805.

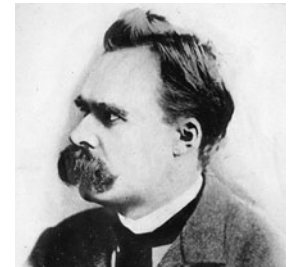
Ein eingängiges Refrain-Thema in Moll, das ungewöhnlich lange auf seinen vollständigen Abschluss warten lässt, beherrscht den rondoförmigen 3. Satz. Nach dem heiteren ersten Zwischenspiel zerfällt das mittlere in zwei Abschnitte: Zum einen bringt es eine neue Melodie, die die Klarinette dem Klavier vorspielt, zum anderen fungiert es als eine Art Durchführung, die den Refrain im Fugato verarbeitet. Hierauf verharret das Orchester in merkwürdigen Tonwiederholungen, die vom Klavier – überraschend modulierend – aufgegriffen werden, bevor die Spannung von der Wiederkehr des Refrains gelöst wird.

Julius Heile

„Volksausgabe Nietzsches“?

Ist die Nachahmung krachender Donner, heulender Winde und blökender Schafe eine niveauvolle kompositorische Disziplin? Kann man einen Musiker ernst nehmen, der sich rühmte, „notfalls auch ein Speisekarte komponieren“ zu können? Solchen Fragen hatte sich seinerzeit Richard Strauss, einer der virtuosesten Komponisten so genannter „Programm Musik“, zu stellen. Seine Antwort: „Ich bin ganz und gar Musiker, für den alle ‚Programme‘ nur Anregungen zu neuen Formen sind und nicht mehr.“ Strauss distanzierte sich damit entschieden von all den Kritikern, die seine ungemein plastische Musik als bloße Illustrationskunst ohne musikalischen Eigenwert herabwürdigten. Das Programm (die inhaltliche Vorlage zur Musik) lediglich als Gedankenanstoß, als zwar notwendiger, aber in der Substanz nicht alleinverantwortlicher Katalysator für die Fantasie des Komponisten – genau so muss man es insbesondere im Fall von Strauss’ „Also sprach Zarathustra“ verstehen.

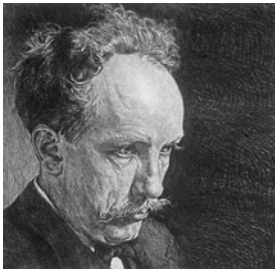
Diesem Werk nämlich liegt keine wirkliche „Handlung“ zu Grunde, sondern ein abstraktes Sujet, dem konkret zu schildernde Ereignisse weitgehend fehlen. Gerade im Vergleich zum erzählerischen „Till Eulenspiegel“, den der Münchner Kapellmeister zuvor komponiert hatte, überraschte die Wahl des Stoffes für seine nächste Tondichtung – es handelt sich um das 1883–85 entstandene Hauptwerk von Friedrich Nietzsche – viele Zeitgenossen: Ausgerechnet der Meister technisch perfekter musikalischer Deskriptionen nahm sich nun eine philosophische Schrift vor, zumal von einem nicht gerade unumstrittenen, lebenden Denker? Das musste sowohl die Nietzsche-Anhänger



Friedrich Nietzsche (1882)

Zu lang hat die Musik geträumt; jetzt wollen wir wachen. Nachtwandler waren wir, Tagwandler wollen wir werden.

Zeilen von Friedrich Nietzsche, die Richard Strauss seiner „Zarathustra“-Partitur mitgab



Richard Strauss (Portrait von József Faragó, 1905)

EIN „ÜBERMENSCH“

Richard Strauss hat weder eine närrisch wilde Lockenmähne noch die Bewegungen eines Rasenden. Er ist groß und wirkt in seiner freien entschlossenen Haltung wie einer jener großen Forscher, die mit einem Lächeln auf den Lippen die Gebiete wilder Völkerschaften durchqueren. [...] Seine Stirn ist übrigens die eines Musikers, aber die Augen und das Mienenspiel sind die eines ‚Übermenschen‘, von dem der sprach, der sein Lehrmeister in der Energie gewesen sein muss: Nietzsche.

Claude Debussy

befremden, die eine musikalische Kurzfassung der großen Gedanken ihres Helden für einen Frevel hielten, als auch jene Fans des Komponisten Strauss, die dessen gesunde Diesseitigkeit als erfrischende Erholung von manch metaphysisch „der Welt abhanden gekommenen“ Genies ihrer Epoche schätzten. Letztere Gruppe freilich dürfte sich nach dem Hören des Stücks beruhigt zurückgelehnt haben, denn was bei Strauss' Nietzsche-Adaption herausgekommen war, konnte man getrost auch – wie der Strauss-Biograf Ernst Krause formulierte – als „musikalische Volksausgabe Nietzsches“ goutieren. Strauss habe „nicht die Philosophie Nietzsches in Notenköpfe übertragen, sondern nur den lyrisch-hymnischen Gehalt des Zarathustra-Buches zum Ausgangspunkt des Werkes genommen.“ Und es spricht dabei nicht unbedingt gegen Strauss, wenn die Popularität seiner Tondichtung – bedenkt man nur die cineastische Karriere des Beginns – bis heute auch abseits ihrer intellektuellen Konzeption eine Folge der mitreißenden Musik ist.

Was aber mag Strauss überhaupt dazu verleitet haben, Nietzsches Buch über Selbstfindung, die „Umwertung aller Dinge“ und die Lehre vom „Übermenschen“ als Ausgangspunkt seiner musikalischen Fantasie heranzuziehen? Nicht unentscheidend wird die offene Ichbezogenheit gewesen sein – eine verbreitete künstlerische Haltung der Jahrhundertwende, in der sich der Komponist so subjektiver Werke wie des „Heldenlebens“ mit Nietzsche traf. Dessen Auflehnung gegen die konforme Masse und dessen Vorstellung vom Außenseiter, der durch ewiges Schaffen und durch Vertrauen in seine eigenen Fähigkeiten zum „Übermenschen“ wird, muss Strauss gefallen haben. Den Kampf gegen die „Philister“ hatte er schließlich schon Till Eulenspiegel führen lassen ... Und zu Selbstbekenntnissen neigte Strauss auch in Bezug auf seine eigenen Werke: „Zara-

thustra ist herrlich – weitaus das Bedeutendste, Formvollendetste, Inhaltsreichste, Eigentümlichste meiner Stücke“, schrieb er nach der Generalprobe zur Uraufführung 1896 an seine Frau. „Der Anfang ist herrlich, alle die vielen Streichquartettstellen sind mir famos geglückt ... Die Steigerungen sind gewaltig und instrumentiert!!! ... Kurz und gut: ich bin doch ein ganzer Kerl und habe wieder einmal bißchen Freude an mir“.

Dem komplexen Inhalt von Nietzsches „Zarathustra“ hat sich Strauss, wie Ernst Krause meinte, tatsächlich zum Teil mit „bajuwarischer Vitalität“ genähert – zumindest an der Oberfläche. Seine Partitur versah er mit einigen Kapitelüberschriften aus Nietzsches Buch, so dass man sogar einige Wegstationen des Protagonisten im Sinne eines Programms bestimmen kann. Romain Rolland hat es einmal wie folgt beschrieben: „Man sieht darin den Menschen, der anfangs, vom Rätsel der Natur erschüttert eine Zuflucht im Glauben sucht. Dann empört er sich gegen die asketischen Ideen und stürzt sich toll in die Leidenschaften. Doch bald ist er übersättigt, angeekelt, lebensüberdrüssig; er versucht es mit der Wissenschaft, verwirft sie wieder und gelangt dahin, sich von der Unruhe nach Erkenntnis zu befreien, indem er schließlich seine Befreiung im Lachen findet. Das Lachen ist der Herr der Welt, der glückselige Tanz, der Rundtanz des Weltalls, wo alle menschlichen Gefühle mitspielen ... Dann entfernt sich der Tanz, verliert sich in überirdischen Regionen. Zarathustra entschwindet tanzend jenseits der Welten – aber er hat nicht für die andern Menschen das Welträtsel gelöst ...“ Diesem Verlauf entsprechend, hören wir zu Beginn den „Hymnus an die Sonne“ mit seinen berühmten Fanfarenklängen. Es folgt in den Streichern der Gesang des Glaubens, bald treten die in der Musikkultur so genannten Motive der Sehnsucht (ein rhythmisierter Dreiklang) und des Lebens-

GENAUER HINGEHÖRT

Die Eröffnungsfanfane aus Strauss' „Also sprach Zarathustra“ ist weltberühmt geworden: Seitdem Stanley Kubrick sie seiner „Odyssee im Weltraum“ unterlegte, wird sie immer wieder in Film und Fernsehen zitiert. Strauss lässt die Trompete hier die ersten Töne der so genannten Naturtonreihe (Grundton, Quinte und Oktave) spielen, die in der Musik nicht erst seit Wagners „Rheingold“ mit der Idee des Anfangens bzw. der Reinheit der Natur verknüpft ist. Auf bildlicher Ebene zeichnet die Einleitung bei Strauss so den zu Beginn von Nietzsches Buch geschilderten Sonnenaufgang nach, auf tieferer Ebene kann sie aber auch als Symbol einerseits für das Erhabene, Universale und Ursprüngliche, andererseits für das Einfache, Triviale oder Nietzsches „ewige Wiederkehr des Gleichen“ gedeutet werden. Dass der erreichte C-Dur-Akkord sofort in c-Moll umschlägt, weist freilich auch schon auf ein anderes zentrales Thema in Nietzsches Buch hin: die Unentschiedenheit.

GENAUER HINGEHÖRT

Für den Abschnitt „Von der Wissenschaft“ bedient sich Strauss einer besonders „gelehrten“ musikalischen Form: der Fuge. Das Thema dieser Fuge könnte zudem „allwissender“ nicht sein, enthält es doch sämtliche Töne der chromatischen Skala, weshalb diese Stelle von manchen Interpreten schon als Voraussetzung von Schönbergs Zwölftontechnik gedeutet wurde. Wie in einer Fuge üblich, setzen nach der Vorstellung des Themas in den Bässen die Stimmen nacheinander mit demselben Thema ein, wodurch sich ein kunstvolles Stimmengewebe ergibt. Besonders gut kommt die „Wissenschaft“ bei Strauss jedoch nicht weg: Die Fuge wirkt bewusst uninspiriert, pedantisch und um sich selbst kreisend. In ähnlicher Weise schildert Strauss in seinem autobiographisch auslegbaren „Heldenleben“ später übrigens auch die „Widersacher“.

triebs (aufbegehrende Celli), das ausgreifende Freuden- und Leidenschafts-Thema sowie das Zweifels-Motiv (chromatischer Aufgang in den Posaunen) gleichsam in einen Diskurs miteinander. Die „Wissenschaft“ wird mit einer schleichenden Fuge dargestellt; nach einer Generalpause folgt „Der Genesende“ als eine Art Reprise oder Durchführung der zentralen Motive, woraus dann das walzersedige „Tanzlied“ hervorgeht.

Wie nun aber bereits Rolland in seiner Schilderung des äußerlichen „Programms“ bemerkte, bleiben am Ende alle Fragen offen: In diesem Kosmos aus gegensätzlichen Welten und Weltansichten kann es keine verlässliche Lösung geben. Und so ist auch Strauss keineswegs an der Oberfläche deskriptiver Detailfülle stehen geblieben. Vielmehr hat er seiner Partitur subtil noch eine übergreifende, illusionslose Botschaft mitgegeben. Dass Unentschiedenheit nämlich das zentrale Thema von „Also sprach Zarathustra“ sein könnte, vielleicht gar als Abbild der Geisteshaltung einer Epoche, in der die Aufbrechung überkommener Moralvorstellungen eben auch zur modernetypischen Haltlosigkeit führte, wird schon aus den ständigen musikalischen Mutationen des Werks deutlich – wie es der Musikwissenschaftler Mathias Hansen formulierte: „das Einzige, was in dieser Musik festzustehen scheint, ist, dass – nichts feststeht.“ Die Schlusstakte der Tondichtung dann ziehen die ernüchternde Summe aus all dem Vorhergehenden Auf und Ab: Das gleichsam als höhere Sphäre erreichte H-Dur im Diskant wird dem tiefen Grundton der Natur vom Beginn, dem gepupften C der Bässe gegenüber gestellt. Strauss überlässt seine Hörer einem Gefühl des Unaufgehobenseins. Vielleicht steckt in seinem „Zarathustra“ eben doch mehr als eine „Volksausgabe Nietzsches“ ...

Julius Heile

Krzysztof Urbanski

Seit seinem Debüt im Jahr 2009 pflegt der 34-jährige polnische Dirigent Krzysztof Urbanski enge Beziehungen zum *NDR Elbphilharmonie Orchester*. Seit 2015 ist er Erster Gastdirigent des Orchesters und hat es u. a. auf Gastspielreise in Breslau, Kattowitz, beim Beethoven-Osterfestival in Warschau, beim Osterfestival in Aix-en-Provence sowie beim großen HafenCity Open Air im Juli 2016 in Hamburg dirigiert. 2017 steht neben Konzerten in der Elbphilharmonie auch eine Japan-Tournee im Anschluss an das aktuelle Konzert auf dem Programm. 2016 erschien eine erste CD mit Werken von Witold Lutoslawski, kürzlich wurde die neue Aufnahme mit Antonín Dvořáks Sinfonie Nr. 9 veröffentlicht, demnächst folgt ein Album mit Werken von Chopin zusammen mit dem Pianisten Jan Lisiecki.

2016/17 geht Urbanski bereits in die sechste Saison seiner gefeierten Amtszeit als Musikdirektor des Indianapolis Symphony Orchestra. Seine letzte Spielzeit als Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Trondheim Symphoniorkester wird er mit einer Aufführung von Mahlers Erster beschließen. Mit diesem Orchester hat er in den vergangenen Jahren u. a. zwei Tourneen mit Konzerten in Deutschland, Österreich und Polen unternommen sowie mit einer Bühnenproduktion von Bizets „Carmen“ seinen ersten Ausflug ins Opernrepertoire gemacht. Weitere Höhepunkte der jüngeren Vergangenheit waren die Auszeichnung mit dem renommierten Leonard Bernstein Award des Schleswig-Holstein Musik Festivals 2015, der Urbanski als erstem Dirigenten überhaupt zuteil wurde, sowie seine Debüts bei den Berliner und Münchner Philharmonikern, dem London Symphony, New York Philharmonic, Chicago und San Francisco Symphony Orchestra.



HÖHEPUNKTE 2016/2017

- Debüt beim Netherlands Radio Philharmonic Orchestra
- Rückkehr zum Philharmonia Orchestra, Rotterdam Philharmonic Orchestra und zu den Münchner Philharmonikern
- Konzerte mit dem Toronto Symphony, Los Angeles Philharmonic und National Symphony Orchestra Washington
- Auftritt beim jährlichen Neujahrskonzert der Wiener Symphoniker mit Beethovens Neunter
- Veröffentlichung zweier CDs mit dem *NDR Elbphilharmonie Orchester* sowie einer Einspielung mit den Berliner Philharmonikern und Sol Gabetta (Martinus Cellokonzert Nr. 1)

Alice Sara Ott



BEDEUTENDE ORCHESTER- ENGAGEMENTS

- Los Angeles Philharmonic Orchestra
- Chicago Symphony Orchestra
- London Symphony Orchestra
- Royal Philharmonic Orchestra
- Münchner Philharmoniker
- Wiener Symphoniker
- HR-Sinfonieorchester
- St. Petersburger Philharmoniker
- National Symphony Orchestra Washington
- Royal Scottish National Orchestra
- Philharmonia Orchestra

Alice Sara Ott wird für ihre Auftritte mit den wichtigsten Orchestern und Dirigenten rund um den Globus gefeiert. Die deutsch-japanische Pianistin überrascht ihr Publikum jede Saison mit neuen, aufregenden Projekten. Nach der Zusammenarbeit mit dem isländischen Komponisten Ólafur Arnalds – „The Chopin Project“ stand auf Platz 1 der britischen Klassik-Charts und der iTunes-Charts in 25 Ländern – veröffentlicht sie in der aktuellen Saison „Wonderland“, ihr achttes Album bei der Deutschen Grammophon, auf dem Griegs Klavierkonzert mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Esa-Pekka Salonen und Griegs „Lyrische Stücke“ zu hören sind. 2016/17 tourt sie mit diesem Projekt durch Japan, Taiwan und China und macht in Europa u. a. in Berlin, München, Oslo, Stuttgart, Frankfurt und Düsseldorf Station. Im März 2017 unternimmt sie mit dem *NDR Elbphilharmonie Orchester*, bei dem sie diese Saison gleich mehrfach zu Gast ist, eine Japan-Tournee. Ott hat mit führenden Dirigenten wie Lorin Maazel, Gustavo Dudamel, Charles Dutoit, Pablo Heras-Casado, Paavo Järvi, Neeme Järvi, Andres Orozco-Estrada, Sakari Oramo, Osmo Vänskä, Vasily Petrenko, Hannu Lintu, Myung-Whun Chung oder Robin Ticciati zusammengearbeitet. Neben ihrer musikalischen Aktivität hat sie enge Beziehungen zu einer ganzen Reihe weltweit bekannter Marken aufgebaut: Sie ist nicht nur Markenbotschafterin für Technics, die Hi-Fi-Audiomarkete der Panasonic Corporation, sondern hat auch eine eigene Produktlinie von Ledertaschen für Jost Bags entworfen. In Erinnerung an ihre japanische Herkunft ist das Design von Origami-Elementen geprägt, die man auch im Booklet sowie im Video-Clip ihres neuen Albums „Wonderland“ sehen kann.

Herausgegeben vom
NORDDEUTSCHEN RUNDFUNK
 Programmdirektion Hörfunk
 Orchester, Chor und Konzerte
 Rothenbaumchaussee 132
 20149 Hamburg
 Leitung: Andrea Zietzschmann

NDR ELBPHILHARMONIE ORCHESTER
 Management: Achim Dobschall

Redaktion des Programmheftes
 Julius Heile

Die Einführungstexte von Julius Heile
 sind Originalbeiträge für den **NDR**.

Fotos
 AKG-Images / De Agostini Picture Lib. / A. Dagli Orti (S. 4)
 AKG-Images (S. 5, 9, 10)
 Adam Pierzyk (S. 13)
 Paul Schirnhofner | NDR (S. 15)

NDR Markendesign
 Design: Factor, Realisation: Klasse 3b
 Druck: Nehr & Co. GmbH
 Litho: Otterbach Medien KG GmbH & Co.

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

ndr.de/elbphilharmonieorchester
facebook.com/NDRElbphilharmonieOrchester
youtube.com/NDRKlassik

α

ALPHA-CLASSICS.COM



**ANTONÍN DVOŘÁK'S
NEUNTE SINFONIE
AUS DER NEUEN WELT**

**KRZYSZTOF URBANSKI
UND DAS NDR ELBPHILHARMONIE
ORCHESTER**

AUF CD BEI ALPHA CLASSICS

WWW.OUTHHERE-MUSIC.COM

outhere
MUSIC