

NDR

Elbphilharmonie
Orchester

Payare & Shaham

Donnerstag, 07.12.17 — 20 Uhr

Sonntag, 10.12.17 — 11 Uhr

Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

Freitag, 08.12.17 — 19,30 Uhr

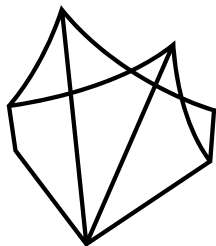
Musik- und Kongresshalle Lübeck

RAFAEL PAYARE

Dirigent

GIL SHAHAM

Violine



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

JOHANNES BRAHMS (1833 – 1897)

Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 77

Entstehung: 1878 – 79 | Uraufführung: Leipzig, 1. Januar 1879 | Dauer: ca. 38 Min.

- I. Allegro non troppo
- II. Adagio
- III. Allegro giocoso, ma non troppo vivace

— Pause —

GYÖRGY LIGETI (1923 – 2006)

Lontano

für großes Orchester

Entstehung: 1967 | Uraufführung: Donaueschingen, 22. Oktober 1967 | Dauer: ca. 11 Min.

BÉLA BARTÓK (1881 – 1945)

Der wunderbare Mandarin

Konzertfassung der Pantomime op. 19

Entstehung: 1918 – 24; 1926 – 27 (Konzertfassung) | Uraufführung: Köln, 27. November 1926

Dauer: ca. 22 Min.

Einleitung (Straßenlärm); der Befehl der Strolche zum Mädchen –
Erster Lockruf des Mädchens, worauf der alte Kavalier erscheint,
der schließlich von den Strolchen hinausgeworfen wird –
Zweiter Lockruf des Mädchens, worauf der junge Bursche erscheint,
der ebenfalls hinausgeworfen wird –
Dritter Lockruf des Mädchens; es erscheint der Mandarin –
Der Lock-Tanz des Mädchens vor dem Mandarin –
Der Mandarin erreicht das Mädchen nach einer immer wilderen Jagd

Dauer des Konzerts einschließlich Pause: ca. 2 Stunden

Einführungsveranstaltungen mit Julius Heile am 07. und 10.12.
jeweils eine Stunde vor Konzertbeginn im Großen Saal der Elbphilharmonie

Das Konzert wird am 22.01.18 auf NDR Kultur gesendet.

”
Musizieren ist für mich
maximale Passion,
Leidenschaft und Intensität.

“

MARTIN GRUBINGER

NDR kultur

DAS NDR ELBPHILHARMONIE ORCHESTER AUF NDR KULTUR

Regelmäßige Sendetermine:

NDR Elbphilharmonie Orchester | montags | 20.00 Uhr

Das Sonntagskonzert | sonntags | 11.00 Uhr

UKW-Frequenzen unter nдр.de/nдрkultur, im Digitalradio über DAB+

Hören und genießen

ZUM PROGRAMM DES HEUTIGEN KONZERTS

Ungarn – verklärt und verkannt

Puszta, Paprika, Palatschinke. – Von aktuellen politischen Schlagzeilen einmal abgesehen, weckt Ungarn bis heute romantische Assoziationen. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts flog halb Europa auf alles „Magyarische“, nicht nur kulinarisch, sondern insbesondere auch musikalisch. „Im Zigeunerstil“ oder „all’ongarese“ hießen damals etliche Musikstücke – und es war ausgerechnet ein gar nicht so heißblütiger Norddeutscher, der die Vorstellungen von typisch ungarischer Musik bis in unsere Tage am meisten prägte: Johannes Brahms. 1853 tingelte er mit dem ungarischen Geiger Eduard Reményi durch das Land im Osten und war sofort angefixt vom exotischen Reiz der „Zigeunermusik“. 1869 und 1880 komponierte Brahms die berühmten „Ungarischen Tänze“, und auch sein Violinkonzert beschloss er mit einem Rondo „all’ongarese“. Musik voll leidenschaftlichem Feuer und Sehnsucht, volkstümlich und schmissig – wie es das Klischee wollte. Der einzige Haken: Mit echter ungarischer Volksmusik hatte das nicht viel zu tun. Erst der Ungar Béla Bartók machte sich Anfang des 20. Jahrhunderts an eine systematische, wissenschaftliche Aufarbeitung der Folklore seines Heimatlandes. Von den Melodien, Rhythmen und Harmonien der Bauernlieder, die er aufzeichnete, ließ er sich auch für seine eigene Musik inspirieren. Bartók zeigte der Welt ein ganz anderes Ungarn als Brahms & Co.: Mit entfesselter Motorik, scharfen Dissonanzen und komplexer Rhythmik schilderte er etwa in „Der wunderbare Mandarin“ die ganze „Hässlichkeit und Widerlichkeit der zivilisierten Welt“ – ein Stück Ungarn, das bei der Uraufführung 1926 in Köln als „barbarischer Expressionismus“ zunächst auf vehemente Ablehnung stieß. Bereits 30 Jahre später aber hatte sich das Blatt erneut gewendet: György Ligeti, der bedeutendste ungarische Komponist nach Bartók, flüchtete 1956 vor dem künstlerisch einengenden totalitären System seines Heimatlandes und stieß ausgerechnet in Köln auf ein musikalisch weltoffenes Klima, in dem er seine kompositorischen Visionen verwirklichen konnte. Mit dem romantischen Ungarn-Bild hatten Ligetis geniale Klang-Raum-Erkundungen wie in seinem Werk „Lontano“ nun endgültig nichts mehr zu tun ...

Unter Freunden



Johannes Brahms (links) mit
Joseph Joachim (Foto von 1855)

Ich kann diese Musik nicht anders als mit meinem ganzen Sein empfinden... Sie wirkt auf mich wie eine Naturgewalt.

Joseph Joachim über
Johannes Brahms

Es war ein ganz normaler Tag im August 1878. Wie üblich schaute der berühmte Geiger Joseph Joachim in den Briefkasten. Keine wichtige Post – oder doch? Wie vom Donner gerührt blieb er stehen. Nein, er hatte nicht etwa die Benachrichtigung über den Gewinn des Hauptpreises in einer Verlosung erhalten. Die Postkarte, die er vorfand, erfüllte ihn aber mit noch viel größerer Überraschung und Freude. Absender war sein Freund Johannes Brahms, gestempelt war die Karte im österreichischen Pörschach, wo der Komponist seine Sommerferien verbrachte. „Ich schicke Dir gern eine Anzahl Violinpassagen!“, war da zu lesen.

Wie lange hatte Joachim darauf gewartet! 25 Jahre der Freundschaft zwischen Geiger und Komponist waren vergangen, als Brahms nun offenbar endlich daran dachte, die Bitten seines Freundes um solistische Kompositionen für die Violine zu erfüllen. „Die ganze Geschichte hat vier Sätze“, schilderte Brahms einen Tag später per Brief seine Pläne über das lange erwartete Violinkonzert und fügte vorsichtshalber schon mal die Solostimme des 1. Satzes bei – mit der Bitte, Joachim möge ihm doch „die ungeschickten Figuren“ verbieten. Natürlich war letzterer begeistert, half seinem Freund mit zahlreichen Verbesserungsvorschlägen oder Anmerkungen gerne weiter und plante das noch gar nicht fertige Stück bald fest für sein Neujahrskonzert in Leipzig ein. Das nun war dem sorgfältigen Komponisten dann doch etwas übereifrig: „Ich bin nicht gern eilig beim Schreiben und beim Aufführen“, ermahnte er den Freund. Doch Joachim ließ sich von seiner Idee nicht abbringen – und so gab Brahms im November

1878 schließlich nach und änderte kurzerhand die Konzeption des Werks: „Die Mittelsätze sind gefallen – natürlich waren es die besten! Ein armes Adagio aber lasse ich dazu schreiben“ (die Idee des viersätzigen Konzerts behielt er sich stattdessen für das 2. Klavierkonzert vor, in dem er vermutlich die ursprünglichen Mittelsätze aufgriff). Glücklicherweise nahm es Brahms wenigstens bei einer Aufführung – wie er Joachim beruhigte – „nicht genau mit den einzelnen Noten“, andernfalls hätte der Neujahrstermin wohl kaum eingehalten werden können. Die noch nach der Uraufführung brieflich ausgetragenen Diskussionen mit Joachim über einige Stellen der Partitur zeugen nämlich nur zu gut davon, wie genau es der Meister sonst nahm – und dass er sich im Unterschied etwa zu Max Bruch von Joachim zwar gerne beraten, aber gewiss in nichts hineinreden ließ!

Als das Werk im Leipziger Gewandhaus dann erstmals zur Aufführung kam, waren die Erwartungen hoch gesteckt, wurde der Abend doch sogar mit dem Beethovenschen Violinkonzert eröffnet und musste sich die Brahms'sche Komposition daher nicht nur mit Mendelssohns Erfolgshit, sondern auch mit diesem Prüfstein messen lassen. Trotz einiger Kritik an der „spröden Erfindung“ und an technisch selbst für Joachim hörbar „riskierten Stellen“ (Eduard Hanslick) konnten die beiden Freunde mit ihrer Premiere aber durchaus überzeugen: Brahms hatte nach Ansicht eines Rezensenten ein „drittes Werk im Bunde“ der großen Violinkonzerte geschaffen. Dabei teilte es mit Beethovens Komposition seinen sozusagen „sinfonischen“ Anspruch, indem nicht – wie bei Mendelssohn – der virtuose Solopart permanent in den Vordergrund gerückt wird, sondern auch dem Orchester eine zumindest gleichberechtigte, wenn nicht gar tragende Funktion zugewiesen wird. Insofern komponiert

FLUCH UND SEGEN

Im Jahr 1853 trafen sich in Hannover zwei junge Musiker am Beginn ihrer Karriere. Joseph Joachim, Konzertmeister an der Königlichen Oper, und Johannes Brahms, reisender Pianist aus Hamburg. Für den zwei Jahre jüngeren Brahms war diese Bekanntschaft ein Segen: Joachim leistete dem aufstrebenden Komponisten mithilfe seiner Kontakte „Starthilfe“ und führte ihn bei den einflussreichen Schumanns in Düsseldorf ein. Für den Wunderkind-Geiger war die Freundschaft dagegen teils ein Fluch: „Er ist mir weit vorangeschritten“, musste der auch als Komponist ambitionierte Joachim bald neidlos eingestehen. Er wurde zu einem der verständigsten Interpreten des großen Brahms – und musste dafür seine eigene Komponistenkarriere an den Nagel hängen. Die Nachwelt darf sich stattdessen über umso mehr Brahms-Werke freuen: Ohne die Künstlerfreundschaft hätte es dessen Violinsonaten und das Violinkonzert vielleicht nie gegeben. Und noch ein anderes Werk verdankt diesem Verhältnis seine Existenz: In einem Ehestreit ergriff Brahms Partei für Joachims Frau, was dieser als unerhörten Vertrauensbruch empfand. Brahms' Doppelkonzert für Violine und Violoncello entsprang als Versöhnungsgeste diesem Streit.

KRITIK ZUR URAUFFÜHRUNG

Brahms' Violin-Concert darf wohl von heute ab das bedeutendste heißen, was seit dem Beethovenschen und Mendelssohnschen erschien; ob es auch in der allgemeinen Gunst mit jenen beiden jemals rivalisieren werde, möchte ich bezweifeln. Es fehlt ihm die unmittelbar verständliche und entzückende Melodie, der nicht blos im Beginne, sondern im ganzen Verlaufe klare rhythmische Fluß[...]. Manche herrliche Gedanken kommen nicht zur vollen Wirkung, weil sie zu rasch verschwinden oder zu dicht umrankt sind von kunstvollem Geflecht. Ob das Concert violinmäßig und violindankbar componirt sei? Manchem Virtuosen dürfte die anhaltend hohe und höchste Lage gefährlich werden; es giebt da sogenannte riskirte Stellen, die selbst Joachim nicht immer ganz rein zu stande brachte. Im ganzen: ein Musikstück von meisterhaft formender und verarbeitender Kunst, aber von etwas spröder Erfindung und gleichsam mit halbgespannten Segeln auslaufender Phantasie.

Eduard Hanslick, 1. Januar 1879

Brahms zu Beginn des 1. Satzes eine umfangreiche Orchesterexposition, in der die wesentlichen Themen zunächst ohne Solovioline vorgestellt werden. Zwar reißt die Violine bei ihrem Einsatz mit virtuoser Geste die Führung an sich, wenig später jedoch muss sie sich vom Orchester abermals die Themen vorspielen lassen, bevor sie sie jeweils selbst übernimmt. Doch Brahms ist auf Ausgleich bedacht: Eine schwärmerisch über den Pizzicati des Orchesters schwebende Melodie hat er sich ganz allein für die Violine aufgespart.

War der 1. Satz damit also annähernd auf Gleichberechtigung von Solo und Orchester ausgelegt, so bemängelte der begnadete Geigenvirtuose Pablo di Sarasate am 2. Satz, er müsse „mit der Geige in der Hand zuhören, wie die Oboe dem Publikum die einzige Melodie des ganzen Stückes vorspielt“... Erstens jedoch wird diese Melodie, aus der sich tatsächlich der gesamte Satz zu entwickeln scheint, sehr wohl auch von der Violine aufgegriffen und bereichert, zweitens offenbart sich in der dreiteiligen Anlage bei näherem Hinsehen doch wieder die in der Führung konzertant ausgleichende Abfolge „Orchester – Violine – Orchester mit Violine“.

Der 3. Satz muss dann schließlich noch den letzten unterrepräsentiert sich fühlenden Solisten versöhnen: Selbst wenn man zugestehen wollte, die beiden ersten Sätze seien im Grunde als „Sinfonien mit obligater Violine“ konzipiert – auf dieses abschließende, musikalische Rondo trifft das ganz bestimmt nicht zu. Brahms hat wohl besonders an Joachims ungarische Herkunft gedacht, als er das derb-volkstümliche Violin-Thema mit seinen aufauchenden Akzenten und ausgelassenen Trillern in den Bläsern erfand.

Julius Heile

Kristalle im Klangraum

Ein lang ausgehaltener Ton der Violinen steht nahezu endlos im Raum, nur vorsichtig treten allmählich klarer konturierte musikalische Ereignisse ein, bevor endlich eine schwungvolle Melodie über alles Ziel- und Formlose triumphiert... – Nein, das ist nicht etwa die Beschreibung von György Ligetis „Lontano“, sondern so beginnt Gustav Mahlers Erste Sinfonie. Genau an dieser Stelle, beim Entstehen eines fest umrissenen thematischen Gebildes, sind wir für das Verständnis der Ästhetik von „Lontano“ nämlich schon einen Schritt zu weit gegangen. Ebenso wie Mahler beschäftigte aber auch Ligeti stets die Frage nach dem musikalischen „Raum“ oder nach der Entstehung des Klangs – und dies mit weitaus größerer Konsequenz. Hatte er 1961 in seinem wohl berühmtesten Orchesterwerk „Atmosphères“ bereits die Vision eines statisch „im Raum“ stehenden Klanggebildes, in dem es wohl „Transformationen der Klangfarbe“, nicht aber „Eckpunkte“ oder „Pfeiler“ gab, verwirklicht, so versuchte er nun, 1967, in „Lontano“ genau letzteres zu erreichen: deutlich wahrnehmbare Konturen in einem dennoch scheinbar grenzenlosen und leeren Klangraum zu etablieren. Ligeti selbst sprach von „flüssigen Kristallen“, die diesen imaginären Raum beleben. Wie aber sollte sich „Lontano“ dazu von „Atmosphères“ unterscheiden?

Die für Ligetis Musik der 1960er-Jahre charakteristische „Mikropolyphonie“ (siehe S. 10) ähnelt zunächst dem Vorgängerwerk. Im Gegensatz zur haltlosen Chromatik von „Atmosphères“ aber entdeckte Ligeti in „Lontano“ das uralte Prinzip der Harmonien und Intervalle wieder: Die „Farbe“ der Zusammenklänge und Motive geriet zur geeigneten Möglichkeit, ebenjene



GYÖRGY LIGETI

1923 in Siebenbürgen geboren, studierte György Ligeti bei Ferenc Farkas und Sándor Veress in Klausenburg und Budapest. Nach dem gescheiterten Ungarischen Volksaufstand gegen die kommunistischen Machthaber floh Ligeti 1956 aus seiner Heimat in den Westen, wo er in Kontakt zur führenden Avantgarde kam. Eine Zeit lang arbeitete er im Kölner Studio für elektronische Musik zusammen mit Karlheinz Stockhausen. Diese Arbeit inspirierte Ligeti zu Orchesterwerken, von denen das 1961 uraufgeführte „Atmosphères“ seinen internationalen Durchbruch bedeutete. Von 1973 bis 1989 wirkte er als Professor an der Hamburger Musikhochschule. Ligeti blieb in seinem Schaffen stets offen für Impulse aus verschiedensten Stilrichtungen und starb 2006 in Wien als einer der einflussreichsten Komponisten seiner Zeit.

MIKROPOLYPHONIE UND
KLANGFLÄCHENMUSIK

In den 1960er-Jahren entwickelte György Ligeti mit seinen Orchesterwerken „Apparitions“, „Atmosphères“ und „Lontano“ die Idee der so genannten Klangflächenkomposition und die – damit einhergehende – Mikropolyphonie. Letztere treibt die alte Idee der Mehrstimmigkeit und des Kontrapunkts gewissermaßen ins Extrem: In der Mikropolyphonie spielen bisweilen über 50 selbständig geführte Stimmen gleichzeitig. Im klanglichen Ergebnis ist diese oft in Form eines Kanons verwobener Einzelstimmen daherkommen, höchst komplexe „Netzstruktur“ allerdings kaum wahrnehmbar. Es entsteht vielmehr der Eindruck einer in sich bewegten Klangfläche. „Geschrieben ist die Polyphonie, zu hören die Harmonik“, erklärte Ligeti. Die Klangflächenmusik wiederum beschrieb er als das „Einander-Ablösen und Ineinander-Verfließen klingender Flächen und Massen“. Dazu arbeitete Ligeti etwa mit übereinandergelegten Akkorden, Clustern („Tontrauben“) und Glissandi, wobei Taktstriche nur noch zur Orientierung der Musiker dienten.

„Kristalle“ zu erzeugen. Aus dem Geflecht der zahlreichen Einzelstimmen blitzen daher, sei es etwa durch Parallelführung, Oktavverdopplung oder Tremoli, immer wieder plastische Motive heraus, die dem „Raum“ seine „Pfeiler“ geben. Zugleich – und dies ist von Ligeti gewollt – entsteht durch „orgelähnliche Registrierung“ an vielen Stellen ein weicher Orchesterklang, der demjenigen der romantischen Sinfonik nicht fern steht – und hier sind wir wieder beim Beginn von Mahlers Erster Sinfonie ...

Wie diese geht auch „Lontano“ zuerst von einem einzigen Ton (as') aus. Nacheinander setzten nun die Orchesterstimmen ein, wobei deren Tonmaterial nach einem strikten, erst 7-, dann 22-tönigen Kanon organisiert ist. Ein zweiter Formabschnitt ist erreicht, wenn sich der Satz zum tiefen Des der Tuba senkt und zu einem geheimnisvollen, von extrem hohen Tönen der Violinen gerahmten Klangraum ansetzt. Vor allem hiernach, wenn die Musik auf einmal heller zu werden scheint, ist die Nähe zum Beginn der Mahler-Sinfonie deutlich spürbar. Anschließend entsteht wiederum „mikropolyphon“ aus strengen Kanons ein neues, anwachsendes Klangfeld, bevor der letzte Abschnitt repressenartig an den Beginn erinnert. Beinahe so etwas wie Melodien und tonale Harmonien scheinen sich nun zu entwickeln, doch ihnen wird keine Chance zum festen Umriss gegeben: Im Nichts erlischt der imaginäre Raum – die harmonische Ebene, die stets hinter jener der Klangfarbentransformation stand, wird schließlich eben doch nicht (wie bei Mahler) real fassbar, sie ist vielmehr „ein Aspekt des ‚Lontano‘, des ‚Fernseins‘“ (Ligeti).

Julius Heile

Die Widerlichkeit der zivilisierten Welt

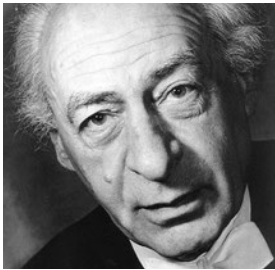
„Wie soll ich aber beschreiben, welchen Skandal dieses Werk beim Publikum und besonders bei der Presse hervorrief!“ Mit einem Stoßseufzer leitet der ungarische Dirigent Jenő Szenkár eines der aufregendsten – und deprimierendsten – Kapitel ein, die er in seinen Memoiren zu berichten weiß: die Uraufführung des „Wunderbaren Mandarin“, der „Pantomime in einem Akt“ seines Landsmannes Béla Bartók. Als Generalmusikdirektor in Köln war es Szenkár gelungen, sich das Privileg der historischen Premiere zu sichern, die am 27. November 1926 im alten Opernhaus am Rudolfplatz über die Bühne ging. Aber die Zuschauer, sofern sie nicht schon vorzeitig den Saal verlassen hatten, dankten ihm dieses Verdienst nur schlecht. Wütendes Zischen, Pfeife und Pfui-Rufe, Geschrei und Beschimpfungen schlugen dem Komponisten und seinem getreuen Kapellmeister am Ende entgegen. Und die aggressive Empörung wogte in konzentrischen Kreisen durch die ganze katholische Stadt, rief Politik und Kirche auf den Plan, zog Krisensitzungen und Protestkundgebungen nach sich, nicht enden wollende Tiraden über das „Dirnen- und Zuhälterstück mit Orchestertamtam“, wie es eine Lokalzeitung abschätzig bezeichnete. Schließlich wurde Szenkár ins Amt des Oberbürgermeisters zitiert, zu Konrad Adenauer. „Ich ahnte Böses!“ gestand der Maestro im Rückblick auf diese denkwürdige Begegnung. „Dr. Adenauer empfing mich kühl und reserviert, platzte aber sogleich mit der Sprache heraus, machte mir die bittersten



Béla Bartók

Meiner Ansicht nach ist dieses Werk das beste, was ich bisher für Orchester geschrieben habe und es wäre wirklich schade, dasselbe jahrelang begraben liegen zu lassen.

Béla Bartók an seinen Verleger bezüglich der Einrichtung einer Konzertsfassung des „Wunderbaren Mandarins“



Der Dirigent Jenő (Eugen) Szenkár, der die Uraufführung von Bartóks „Wunderbarem Mandarin“ leitete

DER SKANDAL

Unzählige Proben mit dem Orchester waren nötig, denn das Stück war sehr schwer und um diese Zeit für ein Orchester ungewöhnlich kompliziert! Wie soll ich aber beschreiben, welchen Skandal dieses Werk beim Publikum und besonders bei der Presse hervorrief! Am Schluss der Aufführung gab es ein Pfeifkonzert und Pfuirufe! [...] Der Skandal war so ohrenbetäubend und drohend, dass der eiserne Vorhang fallen musste! [...] Dann aber kam der nächste Tag: die Kritiken! Was sich da tat, ist kaum nachzuerzählen! Doch mein guter Freund ließ sich nicht beirren, er wünschte unbedingt eine kleine Korrektur in der Klarinettenstimme einzutragen, und seine einzige Sorge war, bald in die Oper zu gehen und die Stimme aus dem Orchestermaterial herauszusuchen! So war Bartók!

Szenkárs Erinnerungen an die Kölner Uraufführung von „Der wunderbare Mandarin“

Vorwürfe, wie es mir eingefallen wäre, so ein Schmutzwerk aufzuführen, und forderte die sofortige Absetzung des Werkes! Ich versuchte ihn von seinem Irrtum zu überzeugen; Bartók sei unser größter zeitgenössischer Komponist, man möge sich nicht vor der musikalischen Welt lächerlich machen! Doch er beharrte auf seinem Standpunkt, das Stück musste vom Spielplan verschwinden!“ Wie befohlen, so befolgt. Auch wenn Jenő Szenkár zeitweilig seinen Rücktritt erwog, konnte er nicht verhindern, dass der erste Abend des „Mandarin“ in Köln vorläufig auch der letzte war. Und Konrad Adenauer ging in die Musikgeschichte ein.

Es scheint ein gutes und zugleich bedenkliches Zeichen, wenn Theateraufführungen derart leidenschaftlichen Widerspruch provozieren. Die Kunst wird ernst genommen, unverkennbar, doch aus höchst unterschiedlichen Beweggründen, respektabeln wie furchterregenden. In der rheinländischen Provinzposse um den „Wunderbaren Mandarin“ flammt ein Widerschein jener nervösen, hitzigen, politisch vergifteten Zeit zwischen den Kriegen auf. Die antisemitische Hetze, die im Eifer der Debatte gegen Jenő Szenkár laut wurde, beweist, wie nah am Abgrund sich die Akteure schon bewegten. Nur wenige Jahre später musste der Dirigent das Land verlassen und die Flucht ins Exil antreten. Aber trotz aller Kampagnen und Intrigen, Bartóks „Schmutzwerk“, das in Budapest blockiert und schließlich verboten wurde, in Berlin scheiterte, ehe es auf die Bühne kam, in Wien auf die Ablehnung des Staatsoperndirektors Franz Schalk stieß und in Köln nach nur einer Aufführung in der Versenkung verschwand: der „Wunderbare Mandarin“ war nicht umzubringen. Und genau davon handelt das inkriminierte Stück.

Drei brutale Ganoven, übles Diebsgesindel, lungern in einem schäbigen Vorstadtzimmer herum. Da sie

rasch an Geld gelangen müssen, zwingen sie ein Mädchen, das die triste Behausung mit ihnen teilt, aufreizend am Fenster zu posieren und arglose Passanten in die Absteige zu locken, die dann von den drei Kriminellen überfallen und ausgeraubt werden sollen. Als erster gerät ein alter Kavalier in die Falle. Da sich der zudringliche Galan zwar als durchaus liebeswillig, aber bargeldlos erweist, brechen die Halunken aus ihrem Hinterhalt hervor, packen den betagten Herrn und schmeißen ihn kurzerhand die Treppe hinunter. Das zweite Opfer, ein schüchterner Jüngling, gefällt dem Mädchen ungleich besser, nicht jedoch ihren Kompagnons: Als sie bemerken, dass ihnen wieder nur ein Habenicht auf den Leim gegangen ist, wird der verstörte Knabe umgehend mit Schlägen aus dem Haus getrieben. Übellaunig und ungeduldig bedrängen sie das Mädchen, sich geschickter anzustellen und endlich einen solventen Freier zu ködern. Nicht lange müssen sie warten, bis ein dritter Kandidat in ihre Bruchbude heraufsteigt. Doch der Anblick dieses Besuchers lässt dem Mädchen das Blut in den Adern gefrieren. Ein Chinese, unheimlich, fremdartig, in einen Seidenmantel gehüllt, den Hals mit einer Goldkette umschlungen, die Finger mit Brillanten geschmückt, erscheint in der Tür und starrt die verängstigte Frau mit regungsloser Miene an. Scheu fordert sie ihn auf, näher zu treten, Platz zu nehmen. Der Mandarin folgt ihrer Einladung, schaut sie dabei an, unverwandt, immerzu, aus maskenhaftem Antlitz, todernt. Das Mädchen vermag sich nur schwer dem Bann dieser Augen zu entziehen, sie beginnt, langsam zuerst, einen Tanz, steigert sich in raschere, rasende, ekstatische Bewegung, sinkt endlich erschöpft vor dem Mandarin nieder, legt sich in seinen Schoß. Da erfasst ein Beben, ein fiebriges Erschauern den finster schweigsamen Fremden, erschrocken zieht sich das Mädchen zurück, der Chinese setzt ihr nach, er jagt sie atemlos durch das Zimmer, kriegt sie zu

BÉLA BARTÓK

Der Ungar Béla Bartók war eine der bedeutendsten Figuren der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Er war nicht nur als Komponist und Pianist erfolgreich, sondern betätigte sich auch als Volksliedforscher. Auf der Grundlage dieser Studien entwickelte er seinen Personalstil, in dem er die Melodiebildung und Harmonik osteuropäischer Folklore mit den Techniken und Formen der musikalischen Avantgarde verband. Während Bartók mit seiner Vorliebe für dissonante Schärfen, perkussive Akzente und komplex kontrapunktische Stimmführungen in den 1920er-Jahren vielfach als „Modernist“ schockierte, schlug er in den 1930er-Jahren einen moderateren Weg ein und nahm auch neoklassizistische Tendenzen in seinen Stil auf. Seine späteren Werke sind von einem besonderen Gleichgewicht aus intellektueller Konstruktion und Emotion gekennzeichnet. Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges verließ Bartók Europa und siedelte in die USA über, wo er u. a. sein berühmtes „Konzert für Orchester“ schrieb.



Bühnenbildentwurf zur Uraufführung von Bartóks „Wunderbarem Mandarin“ 1926 in Köln

GENAUER HINGEHÖRT

Der Beginn von Bartóks „Wunderbarem Mandarin“ schildert mit turbulenten Streicherbewegungen und unregelmäßig hineintönenden Bläusersignalen die Klänge der modernen Großstadt der 1920er-Jahre, die man vom Zimmer aus hört, in dem die Geschichte spielt. Das erzwungene Werben des Mädchens um die von den Strolchen zum Ausrauben bestimmten „Kunden“ wird jeweils mit Klarinettensoli angezeigt, die in immer ekstatischeren Tanzabschnitte münden. Einen Höhepunkt erreicht die Musik, wenn der befremdliche Mandarin den Raum betritt. Die Konzertsfassung endet mit der Darstellung der wütenden Raserei des Mandarins. Das Ende der Pantomime, in dem sich diese physische Brutalität ins unheimlich Metaphysische wendet, wenn die Strolche den Asiaten vergeblich zu töten versuchen, ist in der Konzertsfassung ausgespart.

packen, kämpft mit ihr. Erst die drei Ganoven, die ihr Versteck aufgeben, können den Mandarin von ihr losreißen. Sie rauben ihm seine Juwelen und sein Geld, dann schleudern sie ihn auf ein Bett, ersticken ihn mit Kissen, Decken, Laken, einer wirft sich zuletzt über ihn, bis kein Röcheln mehr zu vernehmen ist. Doch schon richtet sich der Mandarin wieder auf und fixiert mit gierigem Blick das Mädchen. Panischer Schrecken erfasst das Mörder-Trio. Einer von ihnen nimmt ein rostiges altes Schwert und sticht dreimal auf den Asiaten ein, der sich krümmt und schwankt, zusammenbricht ... um sogleich wieder auf den Beinen zu sein und dem Mädchen nachzujagen. Abermals überwältigen ihn seine Peiniger, zerren ihn in die Mitte des Raumes und hängen ihn am Haken der Lampe auf, die dabei krachend herniederfährt. Das Zimmer versinkt in Dunkelheit, nur der Leib des Gehenkten erstrahlt in bläulichgrünem Licht. Und noch immer richtet er seine Augen starr auf das Mädchen: der wunderbare Mandarin. Sie allein weiß ihn zu erlösen. Sie befiehlt den Kumpanen, den Galgenstrick durchzuschneiden. Der Körper schlägt schwer zu Boden, wie ein Besessener stürzt sich der Chinese auf das Mädchen. Sie widersetzt sich ihm nicht länger. In ihrer Umarmung erst kann er sterben, Blut fließt aus seinen Wunden, seine Kräfte versiegen, sein Leben verlischt.

Diese abgründige und bizarre Geschichte las Bartók Anfang 1917 in der Literaturzeitschrift „Nyugat“ („Westen“). Unter der Überschrift „Der wunderbare Mandarin – Pantomime Grottesque“ hatte der ungarische Bühnenautor Menyhért Lengyel (1880–1974) ein detailliertes Szenarium verfasst, das in seiner Traumlogik dem Märchen nahekommt und den Ideen der Psychoanalyse, in seinen Aktionen an ein traditionelles Puppenspiel erinnert, aber auch an das expressionistische Drama jener Tage. Dass es um sich eine

Pantomime handele, nicht um ein Ballett, auf diese wesentliche Unterscheidung legte Bartók den allergrößten Wert. Seine Musik, plastisch, gestenreich, handlungsbetont, verkörpert die Szene, sie schreit, verführt, erzittert, jagt, mordet, stirbt, sie treibt jede Bewegung auf die Spitze, Flucht und Sturz, Gewalt und Verlockung: „reine Realistik“, um es mit einem Wort des Malers Wassily Kandinsky zu sagen, „d. h. höhere Phantastik, Phantastik in härtester Materie“. Auf das unvorbereitete zeitgenössische Publikum mussten diese Klänge zwangsläufig wie ein Kulturschock wirken, zumal in Verbindung mit einem derart grausigen Sujet. Die in den Künsten entfesselten Gewalten rührten an unbegreifliche, unauslotbare Ängste, an vorzivilisatorische Schrecken, an die verborgene Kehrseite der eleganten urbanen Kultur. Das labile europäische Bürgertum beantwortete diese Provokation mit Verbot und Verfolgung und brachte die unliebsamen Künstler zum Schweigen: im Namen einer Ordnung, die bald ihrerseits in heillose Barbarei umschlagen sollte.

Wolfgang Stähr

PLÄDOYER FÜR MENSCHENLIEBE

„Der wunderbare Mandarin“ ist viel mehr als ein reißerisches Werk mit sensationeller Handlung. Es ist zunächst eine scharfe, unbarmherzige Zeit- und Gesellschaftskritik; darüber hinaus ein tiefes, in seiner Art hochmoralisches Glaubensbekenntnis. Das Straßenmädchen, ein Opfer der verruchten städtischen Zivilisation und der durch sie verursachten Herzlosigkeit der drei Strolche, findet über die spontan in ihr erwachte Zuneigung zu einem schüchternen Jüngling den Weg zur wahren Menschenliebe.

Everett Helm

Rafael Payare



HÖHEPUNKTE 2017/2018

- Rückkehr zu den Wiener Philharmonikern für Konzerte im Wiener Konzerthaus sowie eine Tournee gemeinsam mit Elina Garanča
- Konzerte mit dem Mahler Chamber Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Orchestre de la Suisse Romande und der Tschechischen Philharmonie Prag
- Debüts bei der Staatskapelle Dresden, beim Pittsburgh Symphony Orchestra, Minnesota Orchestra und beim Deutschen Symphonie-Orchester Berlin
- Start eines Bruckner-Zyklus' mit dem Aalborg Symphonikerorkester

Seine tiefe Musikalität, technische Brillanz und charismatische Präsenz auf dem Podium machen den venezolanischen Dirigenten Rafael Payare zu einem der gefragtesten jungen Dirigenten bei den führenden Orchestern weltweit. 2015 gab er etwa seine gefeierten Debüts bei den Wiener Philharmonikern, dem London Symphony Orchestra und dem Chicago Symphony Orchestra sowie sein Operndebüt an der Oper Stockholm. Payare arbeitete daneben u. a. mit dem Synchronorchester des Bayerischen Rundfunks, den Münchner Philharmonikern, Bamberger Symphonikern, dem Philharmonia Orchestra, Los Angeles Philharmonic und NHK Symphony Orchestra oder dem Orchestre Philharmonique de Radio France zusammen. In der letzten Saison trat er mit dem Rotterdam Philharmonic und Netherlands Radio Philharmonic Orchestra erstmals im Concertgebouw Amsterdam auf. Seit 2014 ist Payare Chefdirigent des Ulster Orchestra in Belfast. 2012 erhielt er den 1. Preis im Malko International Conducting Competition. Im selben Jahr folgte die Einladung seines Mentors Lorin Maazel zu dessen Castleton Festival in Virginia. Die enge Zusammenarbeit führte 2015 zu Payares Ernennung zum Principal Conductor des Festivals, wo er u. a. Aufführungen von Gounods „Roméo et Juliette“ und Beethovens Neunter in Gedenken an Maazel dirigierte. 1980 geboren, begann Rafael Payare als Absolvent des berühmten „El Sistema“ in Venezuela seine Dirigierstudien 2004 bei José Antonio Abreu. Er hat alle großen Orchester seines Heimatlandes dirigiert, darunter auch das Simón Bolívar Orchestra, wo er bereits früher an der Position des Solo-Hornisten unter Dirigenten wie Giuseppe Sinopoli, Claudio Abbado, Sir Simon Rattle und Lorin Maazel mitwirkte.

Gil Shaham



HÖHEPUNKTE 2017/2018

- Artist in Residence beim SWR Synchronorchester (Aufführungen der Violinkonzerte von Brahms, Tschaikowsky, Korngold und Mozart sowie Auftritte in der Kammermusikreihe des Orchesters)
- Bartóks Violinkonzert Nr. 2 mit den Berliner Philharmonikern unter Susanna Mälkki
- Konzerte mit dem Zürcher Kammerorchester, Orchestre de Paris, Israel Philharmonic und London Philharmonic Orchestra
- Auftritte in den USA mit dem Boston Symphony, Chicago Symphony, Los Angeles Philharmonic und New York Philharmonic Orchestra

In den USA geboren und in Israel aufgewachsen, begann Gil Shaham seine Violinstudien mit sieben Jahren bei Samuel Bernstein in Jerusalem und setzte sie dort bei Haim Taub fort. Nach Kursen bei Dorothy DeLay und Jens Ellermann in den USA gewann der Geiger 1982 den 1. Preis beim israelischen Claremont Wettbewerb. Daran schloss sich ein Stipendium an der Juilliard School in New York an, wo er weiterhin von Dorothy DeLay sowie von Hyo Kang ausgebildet wurde. Bereits im Alter von zehn Jahren gab Gil Shaham beim Jerusalem Symphony Orchestra sein erstes Konzert, bald darauf folgte ein Soloauftritt mit dem Israel Philharmonic Orchestra unter Zubin Mehta. Für seine CD-Einspielungen erhielt er zahlreiche renommierte Preise wie den Grammy oder den Grand Prix du Disque. Zu seinen Veröffentlichungen zählen etwa das Klaviertrio von Tschaikowsky mit Yefim Bronfman und Truls Mørk, Elgars Violinkonzert mit dem Chicago Symphony Orchestra unter David Zinman oder das Mendelssohn-Oktett und Violinkonzerte von Haydn mit den Sejong Soloists. Gemeinsam mit seiner Schwester, der Pianistin Orli Shaham, spielte er eine hochgelobte CD mit Werken ein, die auf jüdischen Volksweisen beruhen. Besonders am Herzen liegen ihm daneben die Violinkonzerte der 1930er-Jahre. So wurde etwa 2016 eine CD mit den jeweils zweiten Violinkonzerten von Bartók und Prokofjew veröffentlicht, die er auch in zahlreichen Konzerten in Nordamerika spielte. 2008 wurde Gil Shaham mit dem begehrten Avery Fisher Prize ausgezeichnet und 2012 von Musical America zum Instrumentalisten des Jahres ernannt. Shaham spielt die Stradivari „Gräfin Polignac“ von 1699 und lebt mit seiner Frau, der Geigerin Adele Anthony, und den drei Kindern in New York.

IMPRESSUM

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

NDR ELBPILHARMONIE ORCHESTER
Management: Sonja Epping

Redaktion des Programmheftes
Julius Heile

Die Einführungstexte von Julius Heile und Dr. Wolfgang Stähr
sind Originalbeiträge für den **NDR**.

Fotos

AKG-Images/De Agostini Picture Library (S. 6)
AKG-Images/Imagno/Otto Breicha (S. 9)
AKG-Images/De Agostini Picture Lib./A. Dagli Orti (S. 11)
AKG-Images/Picture-Alliance / dpa (S. 12)
AKG Images (S. 14)
Henry Fair (S. 16)
Luke Ratray (S. 17)

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.



nдр.de/elbphilharmonieorchester
facebook.com/NDRelbphilharmonieOrchester
youtube.com/NDRKlassik