

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 above and below the letters.

Elbphilharmonie
Orchester

A large, abstract graphic composed of thick, bright blue lines that intersect to form a complex, multi-pointed geometric shape, resembling a stylized star or a series of overlapping triangles. This graphic is centered on the page and overlaps the main text.

Eschenbach

dirigiert

Mahler 6

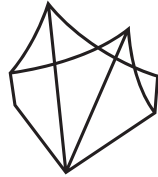
Donnerstag, 06.04.17 — 20 Uhr
Freitag, 07.04.17 — 20 Uhr
Sonntag, 09.04.17 — 11 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

CHRISTOPH ESCHENBACH

Dirigent

BO SKOVHUS

Bariton



NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER

MATTHIAS PINTSCHER (*1971)

Shirim für Bariton und Orchester

(Uraufführung, Auftragswerk der Elbphilharmonie,
initiiert und ermöglicht von Nikolaus Broschek)

Entstehung: 2016–17 | Dauer: ca. 30 Min.

I. | II.

Gesangstexte auf S. 15–18

— Pause —

GUSTAV MAHLER (1860 – 1911)

Sinfonie Nr. 6 a-Moll

Entstehung: 1903–04 | Uraufführung: Essen, 27. Mai 1906 | Dauer: ca. 85 Min.

I. Allegro energico, ma non troppo. Heftig, aber markig

II. Scherzo. Wuchtig – Trio. Altväterisch, grazioso

III. Andante moderato

IV. Finale. Allegro moderato – Allegro energico

Dauer des Konzerts einschließlich Pause: ca. 2 ½ Stunden

Einführungsveranstaltungen mit Habakuk Traber
jeweils eine Stunde vor Konzertbeginn im Großen Saal der Elbphilharmonie.
Das Konzert wird am 15. Mai 2017 um 20 Uhr auf NDR Kultur gesendet.

„Singen ist doch der schönste Ausdruck der Musik ...“

Individueller Klangsinn und die Fähigkeit, ihn in seinen Partituren genauestens abzubilden, gehört zweifellos zu den charakteristischen Vorzügen von Matthias Pintscher. Kein Wunder, dass der Komponist und Dirigent, der bereits als Teenager große Orchesterwerke schrieb und das Jugendorchester seiner Heimatstadt Marl leitete, zu den erfolgreichsten Tonsetzern der Gegenwart zählt – und dies nicht nur innerhalb der deutschsprachigen Konzertlandschaft. Seine Orchesterstücke wurden unter der Leitung berühmter Dirigenten wie Claudio Abbado, Pierre Boulez, Christoph von Dohnányi, Peter Eötvös, Christoph Eschenbach, Daniel Harding, Kent Nagano und Sir Simon Rattle uraufgeführt, von Orchestern wie den Berliner Philharmonikern und dem Chicago Symphony Orchestra in berühmten Konzertsälen wie der New Yorker Carnegie Hall oder der Frankfurter Alten Oper. Pintschers ästhetische Positionierung, die bei seinem Lehrer Manfred Trojahn ansetzt, spiegelt sich allgemein in einer kritischen Haltung gegenüber der Avantgarde-Idee, weshalb er auch das kompositorische Aufgreifen traditioneller Gattungsmodelle nicht ablehnt. Er bekennt sich zu den sprachlichen Ausdrucksqualitäten seiner Kompositionen und will erklärmaßen eine Musik schreiben, „die durch den Klang spricht“. Hierbei steht ihm das gesamte Vokabular zeitgenössischen Handwerks zur Verfügung, das er virtuos beherrscht; über den Schaffensprozess sagte er: „Ich kann nur komponieren, wenn ich wie ein Handwerker, etwa ein Goldschmied, alles weiß über

DANKSAGUNG

Dem Komponisten Matthias Pintscher danke ich für seine Bereitschaft, am 2. November 2007 eine Komposition für die Eröffnung der Elbphilharmonie zuzusagen. Ich danke ihm für die jetzt zum ersten Mal erklingende Komposition „Shirim“ über die ersten beiden Gesänge aus dem Buch „Shir Hashirim“, das Martin Luther „Das Hohelied Salomos“ nannte. Ich danke dem Dirigenten Christoph Eschenbach, dem Bariton Bo Skovhus, den Musikern des NDR Elbphilharmonie Orchesters und insbesondere auch dem Intendanten der Elbphilharmonie, Christoph Lieben-Seutter, der heute die Idee realisiert hat, mit Matthias Pintschers Komposition und gemeinsam mit allen Beteiligten ein künstlerisches Zeichen für die Elbphilharmonie zu setzen. Die Freiheit, der Sehnsucht der Menschen nach Musik folgen zu können, einen Komponisten zu gewinnen, einen Intendanten, einen Dirigenten, einen Sänger und ein Orchester, die diese Musik dem Kunstwerk „Elbphilharmonie“ widmen, erfüllt mich mit Demut und Dankbarkeit.

Nikolaus Broschek, Initiator und Widmungsträger von Pintschers neuem Werk „Shirim“



MATTHIAS PINTSCHER

Matthias Pintscher wurde 1971 im nordrhein-westfälischen Marl geboren und studierte Komposition bei Giselher Klebe und Manfred Trojahn. Prägend waren zudem die Begegnungen mit Hans Werner Henze, Helmut Lachenmann, Pierre Boulez und Peter Eötvös. Erstes internationales Aufsehen erregte Pintscher mit der Oper „Thomas Chatterton“ an der Dresdner Semperoper (1998), später mit seiner zweiten Oper „L'espace dernier“ an der Opéra National de Paris (2004). Seit 2010 ist er Artist-in-association beim BBC Scottish Symphony Orchestra. Als Dirigent arbeitet Pintscher regelmäßig mit bedeutenden Orchestern und Ensembles in Europa und den USA. 2007 bis 2009 war er Professor für Komposition an der Musikhochschule München, 2010/11 lehrte er an der New York University. 2013/14 übernahm er das Amt des Musikdirektors beim Ensemble Intercontemporain in Paris. Seit 2014 ist Pintscher Professor für Komposition an der New Yorker Juilliard School of Music. Der Komponist lebt in New York.

das Material, wie man es formen kann, um dann etwas daraus zu schaffen, was von außen besehen schlüssig wirkt oder sogar schön erscheint. Ich muss die Binnenkontrolle schon fast bis zum Exzess treiben, um dann die Freiheit der Form und des Ausdrucks zu finden.“

Angesichts dieser Ausführungen verwundert es wenig, dass die Partituren Pintschers die Akribie eines Komponisten aufweisen, der genaueste Vorstellungen vom klanglich zu entwickelnden lyrischen oder dramatischen Resultat des Notentextes hat. Neben feinsten dynamischen Abstufungen findet sich in seinen Werken ein hoch differenzierter Artikulationsapparat, mit dem die verschiedenen, auch klangräumlich wohl disponierten musikalischen Ereignisse akustisch realisiert werden: „Ich denke beim Komponieren daran, wo die einzelnen Spieler sitzen und wie weit die Instrumente voneinander entfernt sind. Im poetologischen Sinn meint das, dass meine Musik durch die vielen Impulse, die gesetzt werden, und durch das auskomponierte Ausklingen die Illusion einer akustischen Räumlichkeit evoziert.“ Dabei hat für Pintscher der Klang stets Priorität. Die jeweilige Struktur und formale Disposition ist ihm untergeordnet, wird allerdings dennoch nie dem Zufall überlassen: „Meine Musik ist nicht architektonisch konstruiert. Aber wenn man sich vorstellt, wie eine architektonische Zeichnung aussieht, wie jeder Punkt genau abgemessen ist, dann ist das vergleichbar. Ich versuche jeden Klang, jede Situation, aber auch jedes singuläre Ereignis zu kontrollieren, um ihm dann die Freiheit zu geben, die ihm sowieso innewohnt. Wenn ich mit einem Stück beginne, so entwickelt sich aus der Besetzung heraus ein klangliches Vokabular, und dann entsteht ein Katalog von Gestalten und Situationen, die zueinander in Beziehung gesetzt werden, und daraus entwickelt sich dann die Dramaturgie.“

Obwohl Matthias Pintscher selbst nie Gesang studiert und sich mit dessen technischen und physiologischen Grundlagen „theoretisch“ kaum auseinandergesetzt hat, besitzt er ein ausgeprägtes Gespür dafür, ebenso ausdrucksstark wie „singbar“ für Stimme zu schreiben: „Ich liebe es für Stimme zu komponieren, liebe es, wenn eine Stimme ‚schön‘ klingt“, sagt er. „Das Singen ist doch der schönste Ausdruck der Musik, immer an den Atem gebunden.“ Und weiter: „Die Begeisterung kommt zurück – auch von den Sängern. Die Stimme hat ihr eigenes Register, sie lässt sich nicht durch äußere Kunstgriffe beeinflussen.“ Dabei schreibt Pintscher zu seinen klar komponierten Gesangslinien keine Begleitungen im eigentlichen Sinne. Bei aller Präsenz der Worte lotet er immer wieder das Verhältnis zwischen Gesangs- und Instrumentalpart aus, so dass eine sich gegenseitig befruchtende Dualität entsteht, die bisweilen neue Bedeutungsebenen entstehen lässt.

In „Shirim“ für Bariton und Orchester vertonte Pintscher Texte aus dem „shir hashirim“, dem Hohelied Salomos, welchem er sich bereits in seinem Zyklus „Songs from Solomon's garden“ sowie im fünften Gesang in „she-cholat ahavah ani“ (Wie liebeskrank ich bin) für gemischten Chor a cappella widmete. Kaum eine Dichtung hat in ihrer Schönheit, Rätselhaftigkeit und Vieldeutigkeit innerhalb der abendländischen Kultur über mehr als zwei Jahrtausende hinweg eine derart ungebrochene Faszination ausgeübt – originäre Liebesdichtung für die einen, bildreiche Metapher für die anderen. „Ausgangspunkt der Komposition“, so Pintscher, „ist der Text: Aura, Archaik und Intensität der Lieder in ihrer Verdichtung. Die Sprache ist so ausdrucksvoll, weil sie so komprimiert ist. Die Wörter sind Inseln von Ausdruck, sie kreisen in sich selbst und sind so gehaltvoll, dass jedes Wort zum nächsten

PINTSCHER BEIM NDR

Komponieren und Dirigieren – für Matthias Pintscher ergänzen sich diese beiden Tätigkeiten perfekt. Mit dem NDR verbindet ihn eine langjährige künstlerische Partnerschaft: Nachdem Ende Februar 1993 seine „Allegoria sonora“ „La Metamorfose di Narciso“ in der Reihe NDR das neue Werk Premiere hatte, folgten in der Konzertreihe zahlreiche weitere Uraufführungen, etwa am 6. April 1995 das „40 quartetto d'archi ‚Ritratto di Gesualdo‘“ sowie am 4. März 2000 der Gesamtzyklus „Figura I-V“. Im Januar 2000 leitete Christoph Eschenbach die Hamburger Uraufführung von Pintschers „Sur ‚Départ‘“ für Chor und Orchester. In den darauffolgenden Jahren hob der NDR Chor beide Fassungen von „Vers quelque part... – façons de partir“ aus der Taufe. Auch als Dirigent war Pintscher mehrfach beim NDR Elbphilharmonie Orchester sowie beim NDR Jugendsinfonieorchester zu Gast. Aktuell ist er Komponist in residence der Elbphilharmonie.



Boris Anisfeld: „Das Hohelied Salomos“ (1952)

SUBJEKTIV STATT AVANTGARDISTISCH

Der Begriff der Avantgarde hat sich für mich erledigt, man kann nicht ‚vor etwas‘ sein, was dann durch Determination als ‚das Neue‘ erkannt und apolo-gisiert wird. Es gibt aber dieses Drängen zur Subjektivität: Versuche, so subjektiv zu sein wie möglich (und nicht als Re-präsentant irgendeiner Ent-wicklungsrichtung); Versuche, dass man sofort erkennt beim ersten Ton, dass es nur dein Stück sein kann, auch wenn dieser Ton längst ‚verbraucht‘ und vielleicht von Beethoven zu stammen scheint. Dieser Druck hat sich gegenüber der Situation vor einigen Jahren gewaltig vergrößert.

Matthias Pintscher

strahlt. Es ist so viel Platz für Klang darin, für Musik. Der Text erlaubt anderen Parametern, dem Klang, sich dazuzugesellen, ohne die Autonomie der Worte zu korrumpieren.“ Das von Pintscher in „Shirim“ vertonte erste und zweite Kapitel des Hoheliedes ist dialogisch konzipiert, da die Perspektive ständig zwischen Frau und Mann mäandert. Dieses Wechsel-spiel wird musikalisch von einem Dialog zwischen Baritonstimme und Orchester abgebildet, welches sich wie eine Projektionsfläche um die vertonten Zeilen legt: „Die hebräische Sprache gibt rhythmische und gestische Patterns vor, die für mich bisher unerschlossene musikalische Gesten evozieren. Und diese spiegeln sich dann im Orchester, das ein gleichwertiger Dialogpartner der Solostimme ist. Der ge-sungene und der instrumentale Text kommunizieren und kommentieren einander. Der Sänger etwa projiziert Gesten in den Klangraum des Ensembles hinein, das sie wie in einer Antiphonie aufnimmt, verwandelt, färbt, verlängert oder verkürzt. Das Orchester ist wie ein Vergrößerungsglas dessen, was im Klang des Wortes steckt, wie ein Prisma, das den Ausdrucks-gehalt in verschiedene Richtungen streut.“

Harald Hodeige

„Glück flammt hoch am Rande des Grauens“

Am 20. Mai 1906 machte sich Gustav Mahler auf die Reise nach Essen, um die Uraufführung seiner Sechsten Sinfonie vorzubereiten – mit gemischten Gefüh- len. Denn zum einen zweifelte er an der Leistungs- fähigkeit des Essener Orchesters, das qualitativ dem Kölner Gürzenich-Orchester, mit dem er zwei Jahre zuvor seine Fünfte erarbeitet hatte, klar unterlegen war. Zum anderen hatte man aufgrund der großen Besetzung das Orchester der Stadt Utrecht zur Verstär- kung holen müssen, über dessen Güte sich Mahler zuvor bei seinem Freund Willem Mengelberg zwar ausführlich erkundigt hatte und beruhigt worden war. Doch würden sich beide Orchester problemlos zu einem Klangkörper zusammenfügen lassen?

Mahlers Bedenken sollten sich als unbegründet erweisen. „Sehr zufrieden von der 1. Probe!“, heißt es in einem Brief an Alma Mahler vom 2. Mai 1906. „Orchester hält sich famos und klingen thut Alles, wie ich es wünschen kann.“ Dennoch wurde die Pre- miere am 27. Mai 1906 im Essener Saalbau nur ein Achtungserfolg, bei dem laut den Erinnerungen des damals anwesenden Dirigenten Klaus Pringsheim auch Pfiffe und Buhrufe zu hören waren, obwohl zahl- reiche Angehörige des engsten Mahler-Kreises ange- reist waren, darunter Oskar Fried, Willem Mengelberg, Julius Butts und der russische Pianist und Dirigent Ossip Gabrilowitsch. „Kuhglocken und Celesta!“, schrieb der Rezensent der „Signale für die musikali- sche Welt“. „Paradies auf Erden und elysäische Gefilde dort oben! Es wäre recht einfach, wenn sich Mahlers

*Meine VI. wird
Rätsel aufgeben,
an die sich nur
eine Generation
heranwagen darf,
die meine ersten
fünf in sich auf-
genommen hat.*

Gustav Mahler im Jahr 1904



Gustav Mahler um 1905

AUFLÖSUNG DER ALTEN ORDNUNG

Man muss sich die klassische Sinfonik – die, die von Mozart bis zu Brahms geht – vorstellen wie eine Festung. Ein eigener kleiner Staat, der sein Statut und seine Gesetze hat. Ein perfekter Mikrokosmos, in dem das neunzehnte Jahrhundert die Ordnung und das System reproduzierte, die es auch der Realität abverlangte. Man muss sich vorstellen, wie die Außenwelt, von einer unheilvollen Vorahnung befallen, dort einzudringen versucht. Das ganze Chaos der Welt ringsherum belagert diese Zitadelle. Man muss sich den Augenblick vorstellen, in dem jemand die Tore öffnet. Und gleich darauf das Spektakel einer Zitadelle, die zur Metropole wird, einer Ordnung, die in tausend Mikrosysteme zerfällt, eines geschlossenen Raumes, dessen Grenzen sich plötzlich auflösen. Dieses Spektakel ist das Wesen von Mahlers Sinfonien.

Alessandro Baricco (1992)

Sinfonie nur zwischen diesen beiden schönen Dingen abspielte. Aber dazwischen gähnt ein tiefer Riß, ein unbefriedigtes sich Sehnen, ein Verzweifeln, ein sich Abmühen des vollen Orchesters namentlich im letzten Satz, wo das starkbesetzte Blechkorps fast keinen Augenblick zur Ruhe gelangt, ein Stöhnen und Ächzen und ein Schreien und Brüllen, und das ist es, was der Sinfonie die Tragik verleiht, die ihr der obenhin Urteilende wohl abstreitet, die sie bei näherem Aufhören dennoch besitzt und mehr besitzt als die früheren Schöpfungen Mahlers.“

Mahler wusste, dass seine monumentale Sinfonie, die laut einer Ankündigung des Veranstalters von nicht weniger als 110 Musikern uraufgeführt wurde, an Hörer wie Interpreten höchste Anforderungen stellen würde. In eigentümlichem Gegensatz hierzu steht die äußere Konventionalität des Werkes, das die klassische Satzfolge in „nur“ vier Sätzen aufweist und weder Chor noch Vokalsolisten verlangt. Zudem findet sich nach dem Ende der Exposition des Kopfsatzes die durch ein Wiederholungszeichen angezeigte Repetition des bereits Bekannten – eine absolute Ausnahme bei einem Komponisten, für den „jede Wiederholung schon eine Lüge“ war und der Derartiges bisher nur im Kopfsatz seiner Ersten Sinfonie gefordert hatte. Dass der Schein des vermeintlichen Traditionalismus der Partitur trügt – die Intention der niederschmetternden Marschbewegung im einleitenden Allegro energico steht mit der Expositionswiederholung in völligem Einklang, da es in dieser Musik kein Entrinnen geben soll –, wird niemanden überraschen, der mit Mahlers Schaffen vertraut ist. Bereits die singulären Vortragsbezeichnungen in der Partitur machen dies deutlich: „grell“, „wild“, „roh!“, „wie gepeitscht“, „wie wütend dreinfahren“, „wie ein Axthieb“, „alles mit roher Kraft“, „wuchtig“.

Zweifellos handelt es sich bei der Sechsten um die pessimistischste aller Mahler-Sinfonien: um eine obsessive Vision des Untergangs, die, mit Ausnahme des intermezzohaften Andante, durchgehend von peitschenden Marschcharakteren vorangetrieben wird. Den unerbittlichen Rhythmus, der das Werk durchzieht und dessen Sätze aneinander bindet, hat der Komponist in seinem wohl großartigsten Orchesterlied „Revelge“ von 1899 vorweggenommen („Des Morgens zwischen drei'n und vieren, da müssen wir Soldaten marschieren“). Für das Andante ist demgegenüber das vierte der „Kindertotenlieder“, „Oft denk ich, sie sind nur ausgegangen“, prägendes Vorbild, wobei beide Lieder an keiner Stelle direkt zitiert werden, sondern eher als atmosphärische Allusionen das musikalische Geschehen durchziehen. Den engen Zusammenhang zwischen den Sätzen garantiert neben dem aus der „Revelge“ stammenden Marschcharakter eine schicksalhaft-enigmatische Dur-Moll-Formel, die immer wieder erklingt: die Kopplung eines Fortissimo-Dur-Akkordes der Trompeten und eines Mollakkordes auf derselben Stufe, der sofort ins Pianissimo zurückgenommen wird, grundiert vom Marschrhythmus der Pauke und der kleinen Trommel. Der Satz bietet als unheimliches Intermezzo keine Beruhigung, da die Musik deutlich die Atmosphäre der „Kindertotenlieder“ evoziert: Mahler komponierte hier in schmerzlicher Emphase abgrundtiefe Trauer.

Im Scherzo bringt der Komponist das Kunststück fertig, aus einem traditionellen Ländler einen Marsch zu entwickeln, der sich dann wieder zum Ländler zurückverwandelt. Aller Behäbigkeit entkleidet, wird die Musik hier zur schauerlichen Schreckensvision, in der kurz nach Beginn die Vorschläge in den Hörnern (Umdeutungen der traditionellen Ländler-„Juchzer“) geradezu den Charakter von Schmerzenslauten

GUSTAV MAHLER

Die fulminante Karriere, die Gustav Mahler schließlich an die Spitze der Wiener Hofoper führte, begann bescheiden: als Operettendirektor in Bad Hall, gefolgt von Engagements am Landschaftlichen Theater im slowenischen Laibach (Ljubljana), wo Mahler erstmals einige Repertoire-Opern von Mozart bis Verdi dirigieren konnte. Weitere Stationen waren Kapellmeisterstellen in Olmütz (Olomouc), Kassel und Prag, bevor Mahler von 1886 bis 1888 neben Arthur Nikisch am Stadttheater Leipzig wirkte. Im Herbst desselben Jahres wechselte Mahler mit einem Zehnjahresvertrag ausgestattet an die königliche Ungarische Oper in Budapest. Aufgrund unüberbrückbarer Differenzen mit dem neuen Intendanten der Oper demissionierte der Dirigent und Komponist zwei Jahre später, um seine neue Position als Erster Kapellmeister am Hamburger Stadttheater anzutreten. Hier konnte Mahler bis 1897 seine künstlerischen Ziele erstmals mit wirklich herausragenden Interpreten verwirklichen, wobei ihn die Arbeitsbelastung zum „Sommerkomponisten“ werden ließ, der nur in den Ferien ungestört und konzentriert komponieren konnte.



Letzte Seite von Mahlers Partiturschreibweise der Sechsten Sinfonie

ANSTANDS-APPLAUS

Der Applaus war laut, kräftig und anhaltend, das Orchester zeichnete Mahler durch Tuschaus, [...] ein riesiger Lorbeerkranz konnte von dem, für den er bestimmt war, mit energischer Handbewegung zurückgewiesen werden. Aber rechte Stimmung war doch nicht in der Sache, und wem langjähriger Konzertbesuch die Ohren geschärft hat für die Klangfarbenunterschiede der Beifallsbezeugungen, der konnte nicht darüber im unklaren bleiben, daß es diesem Applaus an Wärme und an eigentlicher Begeisterung fehlte. Er hatte so gar nichts stürmisches, nichts elementares, erklang kalt, dumpf und mehr wie ein Zeichen stauender Bewunderung, denn als Ausdruck eines innerlich überzeugten Enthusiasmus.

Rudolf Louis in den „Münchener Neuesten Nachrichten“ anlässlich der Uraufführung von Mahlers Sechster Sinfonie am 27. Mai 1906 in Essen

annehmen. Dass Mahler zögerte, diesen an erschütternder Vehemenz kaum zu überbietenden Satz dem bereits alles überrollenden Allegro energico (Nr. 1) folgen zu lassen – er selbst hat die Sinfonie niemals anders als in der Reihenfolge Andante – Scherzo dirigiert, anders als es ursprünglich in der autographen Partitur notiert war –, überrascht nicht: Die aggressiven Ausdruckscharaktere beider Sinfoniesätze sind sich einfach zu ähnlich. Dass in der Kritischen Gesamtausgabe trotz dieser Änderung die Mittelsätze in der Reihenfolge Scherzo – Andante publiziert wurden, lag an dem Herausgeber Erwin Ratz, der eigenmächtig alles daran setzte, die seiner Meinung nach „korrekte“ Abfolge der Sätze wiederherzustellen, die ihm „sowohl aus inhaltlichen wie auch musikalischen Gründen die richtige zu sein“ schien (wie er in einem Brief vom 8. März 1957 an Alma Mahler schrieb). Ratz behauptete, Mahler habe seinen „Irrtum“ später erkannt, doch der frühere Verleger Kahnt habe es versäumt, diesen „Fehler“ in der Partitur zu korrigieren. Dass die bewusste Manipulation bekannt wurde, ist den Nachforschungen Jerry Brucks zu verdanken, einem in New York lebenden Tonmeister und begeisterten Verfechter von Mahlers Musik. Er konnte nachweisen, dass Mahler weder schriftliche noch mündliche Instruktionen an Freunde, Kollegen, andere Dirigenten oder Verleger hinterlassen hat, die darauf hindeuten, dass er zu der ursprünglichen Anordnung der Sätze zurückkehren wollte. „Die historische Wahrheit“, so der Wiener Musikwissenschaftler und Herausgeber der Kritischen Gesamtausgabe Reinhold Kubik, „ist, ohne Zweifel, dass Mahler die Anordnung zur Uraufführung änderte und diesen Wechsel nie rückgängig gemacht hat.“ Dementsprechend erschien Mitte 2010 im Rahmen der Gesamtausgabe eine korrigierte Partitur, in der auch weitere Fehler berichtigt wurden. Ungeachtet dessen kann eine mehr als fünfzig Jahre

währende Tradition nicht auf einen Schlag beseitigt werden. Und so halten einige Dirigenten wie Christoph Eschenbach auch weiterhin an der vertrauten Reihenfolge Scherzo – Andante fest, die seit vielen Jahrzehnten die Konzertprogramme bestimmt und von Mahler ja immerhin auch erwogen wurde.

Ungeachtet ihrer Reihenfolge besteht kein Zweifel daran, dass das, was in beiden Mittelsätzen angekündigt wurde, nicht mehr aufzuhalten ist und im Finale mit seinen Hammerschlägen zur äußersten Konsequenz geführt wird. In diesem Finale verwirklichte Mahler ein rigoroses Formkonzept, welches zu allen „affirmativen“ Sinfoniefinalen einen diametralen Gegenpol bildet, wobei sich die vermeintliche „Klassizität“ der Sinfonie schon angesichts der Satzausdehnung und der äußersten klanglichen Härten einmal mehr als irrig erweist. Selbst die Herdenglocken, die im Kopfsatz noch wie ferne Inseln eines erträumten Paradieses wirkten, scheinen hier den Charakter verlorener Zitate anzunehmen. Denn die Musik steuert unaufhaltsam ihrem Ende zu, das – die Instrumentation allein zeigt es – schlimmer kommt als befürchtet. Urweltlicher und aggressiver hat man wohl noch nie eine Basstuba gehört als in diesem Finalsatz, in dem die Verwendung der Hammerschläge, die erklärtermaßen einen Klang erzielen sollen, dem alles Artifizielle abgeht, einer Aufgabe des Kunstcharakters gleichkommt.

Ursprünglich hat Mahler im Finale seiner Sechsten Sinfonie fünf Hammerschläge vorgesehen, um sich dann zunächst auf drei zu beschränken. Schließlich wurde auch der dritte unmittelbar vor der Münchner Aufführung gestrichen: Er stand in Takt 783, kurz vor Abschluss des Werks. Ob man Mahlers Intentionen näher kommt, wenn man diesen Strich wieder aufhebt, wird viel diskutiert. In diesem Fall würde man den

ANBRUCH NEUER SCHLAGZEUG-ZEITEN

Die 6. Symphonie ist einfacher in ihren Themen wie im Bau ihrer Sätze als die zweite, dritte und fünfte, und wird trotz der außerordentlichen Anforderungen ihren Weg vielleicht schneller machen, als manche ihrer Vorgängerinnen, eben um ihres leichten Inhalts willen. Ein Gutes wird das nebenher im Gefolge haben: die Sorge um ausgezeichnetes Schlagzeug, das Stiefkind unserer Orchester. Richard Strauss hatte so unrecht nicht, als er in der Hauptversammlung unter Hinweis auf Mahlers Symphonie launig die Errichtung von Schlagzeug-Professuren an unseren Konservatorien vorschlug. Die ‚guten alten Zeiten‘ sind fürs Schlagzeug vorbei, und ich sehe die Epoche kommen, wo es gleichberechtigt neben das übrige Orchester treten wird. Straußens ‚Salome‘ und Mahlers ‚Sechste‘ sind vielleicht nur Ahnungen bevorstehender Möglichkeiten!

Max Hehemann in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (6. Juni 1906)



„Herrgott, dass ich die Hupe vergessen habe! Jetzt kann ich noch eine Sinfonie schreiben“. Karikatur auf die Verwendung des Schlagzeugs in Mahlers Sechster Sinfonie aus der Zeitschrift „Die Muskete“

HAMMER IM KONZERTSAAL

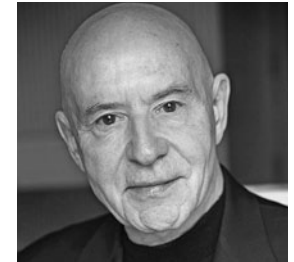
Die Einreihung des Hammers ins Instrumentarium des Sinfonieorchesters hat frühzeitig zu allerhand Karikaturen und Polemiken geführt: Dass ein Komponist einen derartigen Klang als künstlerisches Ausdrucksmittel einzusetzen wagt, war zu Mahlers Lebzeiten offenbar außerhalb des Vorstellbaren. Einige Kritiker witzelten mit Bezug auf die Stadt der Uraufführung der Sechsten entsprechend über Mahlers neue „Krupp-Sinfonie“... Die Anregung zu den Hammerschlägen erhielt Mahler wohl durch ein Gedicht Alexander Ritters, das Richard Strauss seiner Sinfonischen Dichtung „Tod und Verklärung“ voranstellte. Dort heißt es unter anderem: „Da erdröhnt der letzte Schlag von des Todes Eisenhammer“.

Ausführungen Alma Mahlers Rechnung tragen, nach denen der dritte Hammerschlag der letzte und entscheidende sei, durch den der „Held“ wie „ein Baum“ gefällt würde. (Wäre diese Geschichte wahr, hätte Mahler den Schlag allerdings nie streichen können, ja dürfen.) Am Ende des Finales mündet der musikalische Verlauf schließlich in eine resignative Coda, in welche der Dur-Moll-Wechsel im Fortissimo einfällt, um anschließend im dreifachen Piano zu verklingen, bevor der Marschrhythmus ein letztes Mal repetiert wird. Was bleibt, ist ein Ersterben der Musik („morendo“), dem ein abgerissenes Pizzicato der Streicher einen lapidar anmutenden Schlusspunkt setzt. „Dies dunkle Tongedicht lässt bis zuletzt keine Vertröstung, Versöhnung, Verklärung zu“, schrieb Thomas Mann über Adrian Leverkühns fiktives Oratorium „Dr. Fausti Weheklag“ in seinem „Doktor Faustus“, einem Roman, bei dessen Verfassen der Autor in musikalischen Fragen von Theodor W. Adorno beraten wurde. Möglich, dass diese Passage durch Adornos intime Kenntnis von Mahlers Sechster Sinfonie geprägt wurde, deren Ende Adorno in seinem „Dritten Mahler-Vortrag“ fürs Radio folgendermaßen gedeutet hat: „Vergeblich wäre es, trotz der Hammerschläge, in diesem Finale auf den zu lauern, der da angeblich vom Schicksal gefällt wird. Die Hingabe der Musik an den ungezügeln Affekt ist ihre Bahn zum Tod, ungeminderte Rache des Weltlaufes an der Utopie. Offen verzweifelte Partien treten zurück hinter solchen des dumpf Brütenden, des Übersäumens, des Heranbrausens. [...] Die Katastrophen koinzidieren mit den Höhepunkten. Manchmal klingt es, als ob im Augenblick des endlichen Feuers die Menschheit noch einmal aufglühte, die Toten noch einmal lebendig würden. Glück flammt hoch am Rande des Grauens.“

Harald Hodeige

Christoph Eschenbach

Christoph Eschenbach ist Chefdirigent des National Symphony Orchestra und des John F. Kennedy Center for the Performing Arts in Washington. Als Gastdirigent tritt er mit führenden Orchestern und an bedeutenden Opernhäusern auf der ganzen Welt auf. Als Pianist ist er regelmäßig solistisch in Klavierkonzerten oder in Recitals zu erleben und setzt seine Zusammenarbeit mit dem Bariton Matthias Goerne fort, mit dem er „Die schöne Müllerin“, den „Schwanengesang“ und die „Winterreise“ eingespielt hat. In den vergangenen fünf Jahrzehnten hat Eschenbach sowohl als Dirigent wie auch als Pianist zahlreiche Aufnahmen vorgelegt. Seine Einspielung von Werken Hindemiths mit der Geigerin Midori und dem *NDR Elbphilharmonie Orchester* wurde 2014 mit dem Grammy Award ausgezeichnet. Im Laufe seiner Karriere hat Eschenbach, der von George Szell und Herbert von Karajan gefördert wurde, Führungspositionen u. a. beim Tonhalle-Orchester Zürich (1982–86), Houston Symphony Orchestra (1988–99), Ravinia Festival (1994–2003), *NDR Elbphilharmonie Orchester* (1998–2004), Philadelphia Orchestra (2003–08) und beim Orchestre de Paris (2000–10) bekleidet. Er erhielt zahlreiche Preise und Ehrungen, wurde in die französische Ehrenlegion aufgenommen und mit dem Titel eines Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres sowie zweimal mit dem deutschen Bundesverdienstkreuz ausgezeichnet. Außerdem erhielt er den Leonard Bernstein Award des Pacific Music Festival, dessen künstlerische Leitung er von 1992 bis 1998 mitverantwortete. Eschenbach trat 1967 erstmals bei den Salzburger Festspielen auf und erarbeitete hier zuletzt Mozarts „Così fan tutte“ (2013) und „Don Giovanni“ (2014). 2015 wurde er mit dem Ernst-von-Siemens-Musikpreis ausgezeichnet.



HÖHEPUNKTE 2016/2017

- „The Turn of the Screw“ von Benjamin Britten an der Mailänder Scala
- Konzerte mit dem Orchestre de Paris, Seoul Philharmonic, Shanghai Philharmonic, London Philharmonic, Houston Symphony, Los Angeles Philharmonic und Netherlands Radio Philharmonic Orchestra
- Konzerte in Shanghai und Hangzhou am Pult eines „World Soloist Orchestra“
- Beethovens Neunte mit dem Orchestre National de France
- Mahlers Neunte mit dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra
- Sommernachtskonzert der Wiener Philharmoniker im Schloss Schönbrunn
- Amerika-Tournee mit den Bamberger Symphonikern
- Russland-Tournee mit dem National Symphony Orchestra Washington
- Auftritte beim Ravinia Festival

Bo Skovhus



HÖHEPUNKTE 2016/2017

- Claudius in der Uraufführung von Arno Schreiers „Hamlet“ sowie Werner Ecks „Peer Gynt“ am Theater an der Wien
- René in „Der Graf von Luxemburg“ und Wozzeck in Neuproduktionen an der Oper am Rhein in Düsseldorf
- Mandryka in einer Wiederaufnahme von „Arabella“ an der Wiener Staatsoper
- Conte Almaviva in einer Neuproduktion von „Le nozze di Figaro“ sowie Tamare in „Die Gezeichneten“ in Köln
- Graf Danilo in „Die lustige Witwe“ am Liceu in Barcelona
- Dr. Schön in „Lulu“ an der Wiener Staatsoper und der Hamburgischen Staatsoper

Bo Skovhus, in Ikast (Dänemark) geboren, studierte am Musikinstitut Aarhus, an der Königlichen Opern-akademie in Kopenhagen und in New York. In Wien begann seine Karriere 1988 mit einem viel beachteten „Don Giovanni“ an der Volksoper. 1997 wurde dem Künstler der Titel eines österreichischen Kammer-sängers verliehen. Nach einem großen Erfolg mit Reimanns „Lear“ 2011/12 an der Hamburgischen Staatsoper hatte Skovhus im Mai/Juni 2016 mit dieser Partie in einer Neuinszenierung von Calixto Bieito an der Opéra de Paris nochmals einen durchschlagenden Erfolg; ebenso mit Beckmesser in Wagners „Meistersingern“ im März 2016 an der Bastille und im Juni 2016 bei den Wagner-Festspielen in Budapest. Im Jahr zuvor wurde er von den Salzburger Festspielen 2015 für die Partie des Cortez in Wolfgang Rihms „Die Eroberung von Mexiko“ eingeladen. Es folgten etwa Auftritte bei der Welturaufführung von Sunleif Rasmussens Zweiter Sinfonie in Helsinki, als Dr. Schön in „Lulu“ und Eisenstein in „Die Fledermaus“ an der Staatsoper München oder Mandryka in „Arabella“ an der Semperoper Dresden. Neben der Arbeit an großen Opernhäusern und mit führenden Orchestern und Dirigenten in Europa, Amerika und Japan widmet sich Bo Skovhus intensiv auch dem Liedgesang. Er zählt zu den Spitzeninterpreten seiner Generation und wird von allen bedeutenden Festspielen und Musikzentren der Welt immer wieder eingeladen. Schwerpunkte seines Konzertrepertoires liegen auf den Werken von Gustav Mahler, den skandinavischen Kompositionen sowie etwa auf Frank Martins „Monologe aus Jedermann“ und Zemlinskys Lyrischer Sinfonie. Viele der zentralen Partien seines Repertoires sowie verschiedene Liederrecitals hat er auf CD eingespielt.

MATTHIAS PINTSCHER: SHIRIM

SHIR HASHIRIM

[KAPITEL 1]

1. Shir ha shirim asher li Shelomoh:
2. jisakéni mi neshikot phihu ki-tovim dodecha mi jajin:
3. le réah shemanécha tovim shémen turak shemécha al-ken alamot ahevúcha:
4. moshchéni acharecha narutzah heviáni ha melech chadarav nagilah veh nisméchah bach nazkirah dodecha mi jajin mesharim ahevúchah:
5. shechorah ani veh navah benot jerushalajim keaholei kedar kiritot Shelomoh:
6. al-tiruní she ani shechachoret sheshezaphatni ha shamesh benei immi nicharu-vi samúni noterah et ha keramim karmi sheli lo natárti:
7. haggidah li she ahavah naphshi echah tireh echah tarbits ba tzohorajimshallamah ehjeh keotjah al edreh chaberécha:

DAS HOHELIED SALOMOS

KAPITEL 1

1. Das Hohelied Salomos.
2. Er küsse mich mit dem Kusse seines Mundes; ja, deine Liebe ist köstlicher als Wein.
3. Köstlich riechen deine Salben; dein Name ist eine ausgeschüttete Salbe, darum lieben dich die Mädchen.
4. Zieh mich dir nach, so wollen wir laufen. Der König führte mich in seine Kammern. Wir wollen uns freuen und fröhlich sein über dich; wir preisen deine Liebe mehr als den Wein. Mit Recht lieben sie dich.
5. Ich bin schwarz und gar lieblich, ihr Töchter Jerusalems, wie die Zelte Kedars, wie die Teppiche Salomos.
6. Seht mich nicht an, dass ich so schwarz bin; denn die Sonne hat mich so verbrannt. Meiner Mutter Söhne zürnten mit mir. Sie haben mich zur Hüterin der Weinberge gesetzt; aber meinen eigenen Weinberg habe ich nicht behütet.
7. Sage mir an, du, den meine Seele liebt, wo du weidest, wo du ruhst am Mittag, damit ich nicht umherirren muss bei den Herden deiner Gesellen.

- | | |
|--|---|
| 8. im-lo tedi lach ha japhah ba nashim tsei-lach be ikveh hatzon u-rei et gëdi jtotájich al mishkenot ha roim: | 8. Weißt du es nicht, du Schönste unter den Frauen, so geh hinaus auf die Spuren der Schafe und weide deine Zicklein bei den Zelten der Hirten. |
| 9. le susati be richveh Pharaoh dimmitich rajati: | 9. Ich vergleiche dich, meine Freundin, einer Stute an den Wagen des Pharaos. |
| 10. navu le chajajich ba torim tsavarech ba charuzim: | 10. Deine Wangen sind lieblich mit den Kettchen, dein Hals mit den Perlenschnüren. |
| 11. toreh zahav na'aseh-lach im nekudot ha kaseph: | 11. Wir wollen dir goldene Kettchen machen mit kleinen silbernen Kugeln. |
| 12. ad she ha melech bi msibo nirdi natan recho: | 12. Solange der König beim Mahle war, gab meine Narde ihren Duft. |
| 13. tzeror ha mor dodi li ben shadaj jalin: | 13. Mein Freund ist mir ein Büschel Myrrhen, das zwischen meinen Brüsten ruht. |
| 14. eshkol ha kopher dodi li be charmeh eijn Gedi: | 14. Mein Freund ist mir eine Traube von Zyperblumen in den Wein-gärten von En-Gedi. |
| 15. hinnach japhah rajati hinnach japhah enájich jonim: | 15. Siehe, meine Freundin, du bist schön; schön bist du, deine Augen sind wie Tauben. |
| 16. hinnecha japhah dodi aph naim aph arsenu ra'anah: | 16. Siehe, mein Freund, du bist schön und lieblich. Unser Lager ist grün. |
| 17. korot battenu arazim rachitenu be rotim | 17. Zedern sind die Balken unsres Hauses, Zypressen unsre Wände. |

[KAPITEL 2]

1. ani chavatzelet ha sharon shoshannat ha amakim:
2. keh shoshannah beyn ha chochim ken rayati beyn ha banot:
3. ketapuach ba atzey ha ya-ar ken dodi beyn ha banim be tzilo chimmaddeti veh yashavti u firyo matok le chiki:
4. hevanyi el-beyt ha yayin veh diglo alaiy ahavah:
5. samechuni ba ashishot rapeduni ba tappuchim ki-cholat ahavah ani:
6. semolo tachat le roshi vih immينو techabbkeni:
7. hishbati etchem benot yerushalayim bitzvaot o be ayelot ha sadeh im-tairu veh im-teoreru etha ahavah ad sheh techpatz:
8. kol dodi hineh-zeh bah meh daleg al-heh harim meh kapetz al-ha gevaot:
9. domeh dodi litzvi o leofer ha ayalim hineh-zeh omed achar kotlenu mashgiach min-ha chalonot meh tzitz min-ha charakim:

KAPITEL 2

1. Ich bin eine Blume in Scharon, eine Rose im Tal.
2. Wie eine Rose unter den Dornen, so ist meine Freundin unter den Mädchen.
3. Wie ein Apfelbaum unter den Bäumen des Waldes, so ist mein Freund unter den Jünglingen. Unter seinem Schatten zu sitzen begehre ich, und seine Frucht ist meinem Gaumen süß.
4. Er führt mich in den Weinkeller, und die Liebe ist sein Zeichen über mir.
5. Erquickt mich mit Traubenkuchen, labt mich mit Äpfeln; denn ich bin krank vor Liebe.
6. Seine Linke liegt unter meinem Haupte, und seine Rechte herzt mich.
7. Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems, bei den Gazellen oder bei den Hinden auf dem Felde, dass ihr die Liebe nicht aufweckt noch stört, bis es ihr selbst gefällt.
8. Da ist die Stimme meines Freundes! Siehe, er kommt und hüpfte über die Berge und springt über die Hügel.
9. Mein Freund gleicht einer Gazelle oder einem jungen Hirsch. Siehe, er steht hinter unsrer Wand und sieht durchs Fenster und blickt durchs Gitter.

GESANGSTEXTE

Matthias Pintscher: Shirim

- | | |
|---|---|
| 10. anah dodi veh amar li kumi lach rayati yafati u lechi-lach: | 10. Mein Freund antwortet und spricht zu mir: Steh auf, meine Freundin, meine Schöne, und komm her! |
| 11. ki-hineh ha stav avar ha geshem chalaf halach lo: | 11. Denn siehe, der Winter ist vergangen, der Regen ist vorbei und dahin. |
| 12. ha nitzanim niru va aretz et ha zamir higiya veh kol ha tor nishma be aretzenu: | 12. Die Blumen sind hervorgekommen im Lande, der Lenz ist herbei gekommen, und die Turteltaube lässt sich hören in unserm Lande. |
| 13. ha te-ehna chanetah fegeyha veh ha gefanim semadar natenu reyach kumi lechi rayati yafati u lechi-lach: | 13. Der Feigenbaum lässt Früchte reifen, und die Weinstöcke blühen und duften. Steh auf, meine Freundin, und komm, meine Schöne, komm her! |
| 14. yonati beh chagvey ha sela be seter ha madregah ha reyini et-marayich ha shmi-ini et-kolech ki-kolech arev u mareych naveh: | 14. Meine Taube in den Felsklüften, im Versteck der Felswand, zeige mir deine Gestalt, lass mich hören deine Stimme; denn deine Stimme ist süß, und deine Gestalt ist lieblich. |
| 15. echezu-lanu shualim shualim ketanim mechablim keramim u cherameynu semadar: | 15. Fangt uns die Füchse, die kleinen Füchse, die die Weinberge verderben; denn unsere Weinberge haben Blüten bekommen. |
| 16. dodi li va ani lo ha roeh ba shoshannim: | 16. Mein Freund ist mein und ich bin sein, der unter Lotosblüten weidet. |
| 17. ad sheh yafuach hayom veh nasu ha tzelalim sov demeh-lecha dodi litzvi o le ofer ha ayalim al-harey vater: | 17. Bis es Tag wird und die Schatten schwinden, wende dich her gleich einer Gazelle, mein Freund, oder gleich einem jungen Hirsch auf den Balsambergen. |

Aus der Bibel nach Martin Luthers Übersetzung

IMPRESSUM

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

NDR ELBPILHARMONIE ORCHESTER
Management: Achim Dobschall

Redaktion des Programmheftes
Julius Heile

Die Einführungstexte von Dr. Harald Hodeige
sind Originalbeiträge für den **NDR**.

Fotos
Felix Broede (S. 4)
Culture-Images/fai (S. 6)
AKG-Images (S. 8, 10, 12)
Manu Theobald (S. 13)
Ronald Unger (S. 14)

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

” Ich möchte so viel unbekanntes Terrain wie möglich betreten.

“ IRIS BERBEN

NDR kultur

DAS NDR ELBPILHARMONIE ORCHESTER AUF NDR KULTUR

Regelmäßige Sendetermine:
NDR Elbphilharmonie Orchester | montags | 20.00 Uhr
Das Sonntagskonzert | sonntags | 11.00 Uhr

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

Hören und genießen