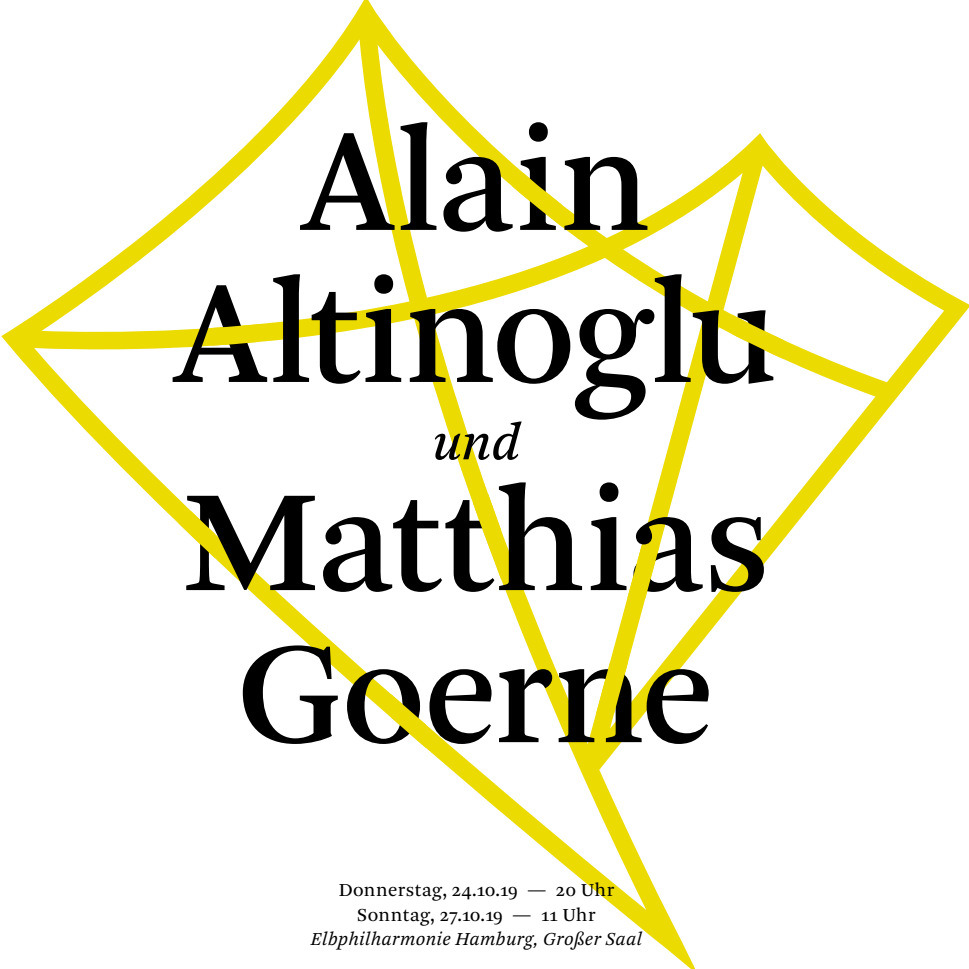


NDR

Elbphilharmonie
Orchester



Alain
Altinoglu
und
Matthias
Goerne

Donnerstag, 24.10.19 — 20 Uhr
Sonntag, 27.10.19 — 11 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

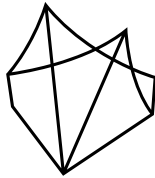
Freitag, 25.10.19 — 19.30 Uhr
Musik- und Kongresshalle Lübeck

ALAIN ALTINOGLU

Dirigent

MATTHIAS GOERNE

Bariton



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

DMITRIJ SCHOSTAKOWITSCH (1906 - 1975)

Suite nach Gedichten von Michelangelo Buonarroti

Fassung für Bariton und Orchester op. 145a

Entstehung: 1974 | Uraufführung: Moskau, 12. Oktober 1975 | Dauer: ca. 45 Min.

- I. Wahrheit. Adagio
- II. Morgen. Allegretto
- III. Liebe. Allegretto
- IV. Trennung. Moderato
- V. Zorn. Allegro non troppo
- VI. Dante. Moderato -
- VII. Dem Verbannten. Largo
- VIII. Schaffen. Moderato
- IX. Nacht. Andante
- X. Tod. Adagio
- XI. Unsterblichkeit. Allegretto

Gesangstexte auf S. 14-22

— Pause —

MODEST MUSSORGSKY (1839 – 1881) / MAURICE RAVEL (1875 – 1937)

Bilder einer Ausstellung

Orchesterfassung von Maurice Ravel

Entstehung: 1874; 1922 | Uraufführung der Orchesterfassung: Paris, 19. Oktober 1922 | Dauer: ca. 35 Min.

Promenade

I. Der Gnom

Promenade

II. Das alte Schloss

Promenade

III. Die Tuilerien (Spielende Kinder im Streit)

IV. Bydło (Der Ochsenkarren)

Promenade

V. Ballett der Küken in ihren Eierschalen

VI. Samuel Goldenberg und Schmuyle

VII. Der Marktplatz von Limoges

VIII. Die Katakomben (Römische Gruft)

Cum mortuis in lingua mortua

IX. Die Hütte auf Hühnerfüßen (Baba-Jaga)

X. Das große Tor von Kiew

Dauer des Konzerts einschließlich Pause: ca. 1 ¾ Stunden

Einführungsveranstaltungen mit Habakuk Traber
am 24.10. und 27.10. jeweils eine Stunde vor Konzertbeginn im Großen Saal der Elbphilharmonie

Einführungsveranstaltung mit Christina Dean
am 25.10. um 18.30 Uhr auf der „Galerie Wasserseite“ der Musik- und Kongresshalle

Das Konzert am 24.10.19 ist live zu hören auf NDR Kultur.

„Weisheit, Liebe, Schaffen, Tod, Unsterblichkeit“

SCHOSTAKOWITSCH UND MAHLER

Die Begegnung mit der Musik Mahlers verdankte Schostakowitsch seinem Freund Iwan Sollertinski, der 1932 die erste russische Mahler-Monografie veröffentlichte. „Sollertinskis Liebe zu Mahler spricht für sich selbst“, heißt es in den von Solomon Wolkow herausgegebenen Schostakowitsch-Memoiren. „Er hat mir hier für vieles die Augen geöffnet. Das Studium der Mahlerschen Werke veränderte meinen kompositorischen Geschmack.“ Dabei betonte Schostakowitsch immer wieder auch die hohe ethische Bedeutung von Mahlers Musik. „Einmal“, erinnerte sich sein Schüler Boris Tischtschenko, „arbeiteten wir bei Dmitrij Dmitrejewitsch in Repino. Er war einen Moment aus dem Zimmer gegangen, und ich begann aus Langeweile das A-Dur-Thema aus dem 1. Satz des ‚Liedes von der Erde‘ vor mich hinzuspielen. Er kehrte sofort zurück und fragte: ‚Wozu spielen Sie das?‘ Ich antwortete: ‚Einfach so.‘ – ‚Ach, einfach so!‘ – Mir wurde unbehaglich ...“

Im Jahr 1946 betonte Dmitrij Schostakowitsch im Entwurf eines Artikels zum 35. Todestag von Gustav Mahler, dass alle bedeutenden Musiker der nachfolgenden Generation dessen Schaffen hoch eingeschätzt hätten. Denn Mahler habe „alle besten Traditionen der Vergangenheit in sich eingesaugt“. Diesen Satz hätte Schostakowitsch mit Sicherheit auch für sich selbst gelten lassen, finden sich in seinem Œuvre doch deutliche Einflüsse von Beethoven, Tschaikowsky, Mussorgsky, Prokofjew und Strawinsky. Eine ganz besondere Beziehung hatte er allerdings zum Schaffen Mahlers, dessen sinfonische Werke er über alle Maßen schätzte. „Wenn mir nur eine Stunde meines Lebens bliebe“, sagte er gegenüber seinem Biographen Krzysztof Meyer, „und ich nur eine Schallplatte anzuhören hätte, würde ich das Finale des ‚Liedes von der Erde‘ wählen.“ Auf die Frage, welche Mahler-Sinfonien ihm besonders nahe ständen, sagte er: „Die Erste, Zweite, Dritte, Vierte, Fünfte, Sechste, Siebte, Achte, Neunte und Zehnte.“

Dass Mahlers Musik in Schostakowitschs Schaffen hörbare Spuren hinterlassen hat, mag angesichts dieser Ausführungen kaum überraschen. Vieles etwa in seiner Vierten Sinfonie geht unmittelbar auf Mahler zurück: das riesige Orchester, die harten Brüche sowie die bewusste Verwendung trivial anmutender Themen. Weitere Beispiele wären der zweite Satz von Schostakowitschs Zwölfter Sinfonie, genauer: dessen zweites Thema, das unter deutlichem Einfluss des

Posaunenthemas steht, das im Kopfsatz von Mahlers Dritter prominent vertreten ist. Das Scherzo der „Leningrader“ Sinfonie deutet auf die „Erste Nachtmusik“ aus Mahlers Siebter sowie auf den Schlusssatz vom „Lied von der Erde“. Auch in den ersten drei Stücken von Schostakowitschs Vokalzyklus „Aus jüdischer Volkspoese“ finden sich Mahler-Bezüge, diesmal zu dessen Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn“.

Die „Kindertotenlieder“ nach Gedichten von Friedrich Rückert wiederum inspirierten Schostakowitsch zum Komponieren seiner Sinfonie Nr. 14. Diesem Werk vorausgegangen war die „Suite nach Gedichten von Michelangelo Buonarroti“, ein elfteiliger Liederzyklus, der ursprünglich für Bass und Klavier komponiert wurde. Über die Entstehung heißt es in einem Brief vom 23. August 1974 an Schostakowitschs Freund Isaak Glikman: „In der letzten Zeit habe ich ziemlich viel komponiert. Nach dem 15. Quartett habe ich 11 Sonette nach Worten von Michelangelo geschrieben. [...] Ich habe in diesem Buch herumgeblättert und mir die Reproduktionen der großen Schöpfungen Michelangelos eingehend betrachtet, und dabei habe ich eine Reihe poetischer Werke von ihm entdeckt. Das Wesentliche an den Sonetten schien mir folgendes zu sein: Weisheit, Liebe, Schaffen, Tod, Unsterblichkeit.“

Einen Tag nach der Premiere der Klavierfassung, die im Dezember 1974 in Leningrad stattgefunden hatte, erschien ein Artikel in der „Leningradskaja Prawda“, in dem Schostakowitsch das Universelle von Michelangelos Dichtung hervorhob, da sie „tief empfundene philosophische Ideen, tief empfundenen Humanismus und scharfsinnige Gedanken zu Liebe und Kunst“ enthalte. Weiter führte der Komponist aus, dass die von ihm ausgewählten Texte Lyrismen sowie echte Tragik und Dramatik enthielten und dass zwei von ihnen (Nr. 6



Dmitrij Schostakowitsch (1975)

RÜCKBLICKE

Anlass für die Komposition der Suite nach Texten von Michelangelo war der bevorstehende 500. Geburtstag des großen italienischen Universal-künstlers am 6. März 1975. Schostakowitsch knüpfte mit seinem Werk überdies nicht nur an die 1940 entstandenen Michelangelo-Vertonungen des von ihm hochgeschätzten Benjamin Britten an, sondern zog hier ein Jahr vor seinem Tod gleichsam auch ein Lebensfazit. Davon zeugen etwa die zahlreichen Bezüge zu eigenen Werken wie etwa den Liederzyklen op. 21 und 143, der Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ oder den Sinfonien Nr. 14 und 15.



Michelangelo Buonarroti
(Gemälde von Giuliano
Bugiardini, um 1522)

MICHELANGELO ALS DICHTER

Die meisten Menschen kennen Michelangelo vor allem als Maler und Bildhauer. Er war aber auch ein geschätzter Architekt und ein produktiver Dichter. Über 300 Sonette, Madrigale, Epigramme und Canzonen sind aus seiner Feder überliefert. Die zentralen Themen sind dabei die Liebe, das Leid und die Hinwendung zum Göttlichen. Michelangelo betrachtete die Poesie als eine „Frage des Herzens und Gewissens.“ Schostakowitsch, der zeitlebens mit den Widersprüchen zwischen politischer Öffentlichkeit und künstlerischem Innenleben zu kämpfen hatte, war von dieser sehr persönlichen, intimen Auffassung der Dichtkunst sofort begeistert, als er eine damals neu erschienene russische Übersetzung von Avram Efros in die Hände bekam.

und 7) Lobreden auf Dante seien. Zudem kreise der Zyklus, in dem Schostakowitsch acht Michelangelo-Sonette sowie drei weitere Gedichte auswählte, auch um die Missachtung und Unterdrückung des Künstlers – ein Thema, das Schostakowitsch bekanntlich auch persönlich unmittelbar betraf.

Obwohl die elf Stücke nicht nahtlos ineinander übergehen, ist der Zyklus (den Schostakowitsch zeitweilig auch als seine 16. Sinfonie bezeichnete) formal in sich geschlossen. Prolog („Wahrheit“) und Epilog („Unsterblichkeit“) umklammern drei durch motivische Vorwegnahmen und Reminiszenzen miteinander verbundene Kapitel, die um Liebe, das Verhältnis von Kunst und Macht sowie um Tod und Unsterblichkeit kreisen. Auffälligstes Merkmal der Musik ist eine bewusste Reduktion der Mittel. Im zweiten Lied („Morgen“) vertont Schostakowitsch etwa die erotische Textvorlage, in der das lyrische Ich die den Körper der Geliebten umfangenden Kleider beneidet, ohne jede sinnliche Klanglichkeit: Während die Schönheit von ausgehaltenen Dur-Dreiklängen symbolisiert wird, steuert die Singstimme in geradezu bestürzender Askese ausschließlich psalmodierenden Sprechgesang zum musikalischen Geschehen bei. Ähnlich verhalten geben sich auch die folgenden Lieder, etwa die Nummer Vier, in der die Vokallinie ohne festes Metrum den Charakter eines gregorianischen Chorals annimmt, gestützt von wenigen liegenden (Sekund-)Akkorden in tiefer Lage. Kommt der Tod zur Sprache – zum ersten Mal innerhalb des Zyklus –, erklingt der f-Moll-Quartsextakkord wie im Schlussgesang der „Vier letzten Lieder“ von Richard Strauss zu dem Text „Ist dies etwa der Tod?“

Im neunten Lied, „Nacht“, zitiert Schostakowitsch schließlich eine choralhafte Partie aus dem vorletzten

Lied seiner Vierzehnten Sinfonie „Der Tod des Dichters“, womit (ebenso wie im vorletzten Stück: „Es kommt der Tod, doch fraglich ist die Stunde“) einmal mehr auf die funebreale Thematik Bezug genommen wird. Erst der letzte Gesang „Unsterblichkeit“ vermag die allgegenwärtige Hoffnungslosigkeit und Trauer zu transzendieren. Den Text hatte Michelangelo dem Andenken seines geliebten Schülers Cecchino Braccio gewidmet, der im Alter von 16 Jahren gestorben war. Schostakowitsch schlug hier die Brücke in die eigene Kindheit, indem er auf eine den Fis-Dur-Dreiklang umspielende Musik zurückgriff, die er als 9-Jähriger komponiert hatte. Das Selbstzitat wird allerdings umgehend verfremdet und organisch in die Komposition eingebettet, bis im „morendo al fine“ verklingenden Nachspiel nur noch die Begleitharmonien hörbar sind.

Harald Hodeige

Tongemälde im buchstäblichen Sinn

Kann man mit Tönen malen? – Diese Frage beschäftigte ganze Generationen von Musikästhetikern. Während im Zeitalter des Barock die Nachahmung der Natur oberstes Prinzip der Künste war und etliche Komponisten (Rameau, Vivaldi, Telemann ...) als brillante musikalische „Maler“ von Naturszenarien reüssierten, bezeichnete rund hundert Jahre später ein ausgewiesener Romantiker wie E. T. A. Hoffmann die Tonmalerei als „lächerliche Verirrung“, werde

GENAUER HINGEHÖRT

Die Michelangelo-Suite wird von Fanfaren eröffnet, die einem Monolog vorangehen. Letzterer artikuliert – von Schostakowitsch mit der Überschrift „Wahrheit“ versehen – die Nichtigkeit und Sinnlosigkeit aller Kunst, deren Schicksal es ist, wirkungslos zu verhallen. Die Fanfaren wirken dabei, als seien sie einem Ritual entlehnt, wie der Introitus zu einem Requiem. Sie kehren im 10. Gesang, „Der Tod“, wieder, wo sie das pessimistische Fazit begleiten: „Die Lüge herrscht, die Wahrheit bleibt verborgen“.

*Die Kunst ist kein
Selbstzweck, son-
dern ein Mittel für
das Gespräch mit
den Menschen.*

Modest Mussorgsky



*Modest Mussorgsky
(Gemälde von Ilja Repin, 1881)*

DAS MÄCHTIGE HÄUFLEIN

Die russischen Komponisten Milij Balakirew, Alexander Borodin, César Cui, Modest Mussorgsky und Nikolaj Rimsky-Korsakow sind in die Musikgeschichte als „Mächtiges Häuflein“ eingegangen. Die auch „Gruppe der Fünf“ genannten Künstler fanden sich 1862 in St. Petersburg zusammen und hatten in dem Kritiker Vladimir Stassow einen engagierten Wortführer. Erklärtes Ziel der Gruppe war es, sich von der westeuropäischen Beeinflussung der russischen Musik abzusetzen – eine Tendenz, die damals nicht nur an den Konservatorien gelehrt wurde, sondern für die auch berühmte Komponisten wie Peter Tschaikowsky standen. Im Gegensatz dazu empfanden sich die Fünf als Neuerer und Vorkämpfer für eine russische Nationalmusik in der Nachfolge Mikhail Glinkas. Dabei zählten Originalität und ursprüngliches Genie eines Künstlers mehr als eine akademische Ausbildung.

doch dadurch ausgerechnet „die der Plastik geradezu entgegengesetzte Kunst“ plastisch behandelt. Und sogar Richard Wagner, eigentlich Befürworter einer totalen Vermischung der Künste, behauptete, ein Musiker bringe „weder Musik noch ein Gemälde zu Stande“, wenn er „zu malen versucht“ – was ihn selbst nicht von etlichen naturalistischen Tonmalereien in seinen Musikdramen abhielt... Sein russischer Zeitgenosse Modest Mussorgsky hatte da weniger Berührungspunkte mit der angeblich „fremden“ Kunst und lieferte mit seinem Klavierzyklus „Bilder einer Ausstellung“ wohl den besten Beweis, dass auch die Tonkunst des Malens fähig ist und dabei durchaus hörensweite Musik zustande bringt. Ganz im Sinne des Realismus, der gegen Ende des 19. Jahrhunderts als künstlerische Devise nicht nur Russland erfasst hatte, war es Mussorgskys Ziel ohnehin stets gewesen, „das Leben, wo immer es sich zeigt, die Wahrheit, wie bitter sie sei“ in seiner Musik abzubilden. Warum also nicht auch einmal die Grenzen der Künste überschreiten?

Die Vorgeschichte der „Bilder einer Ausstellung“ begann im Jahr 1873, als Viktor Hartmann, russischer Maler-Architekt und Freund des Komponisten, überraschend starb. Wie Mussorgsky als Mitglied des „Mächtigen Häufleins“ galt auch Hartmann als Erneuerer des altrussischen Stils. Nicht nur aus persönlichen Gründen war Mussorgsky daher von dessen Tod tief getroffen. Als der Mentor des „Mächtigen Häufleins“, Vladimir Stassow, im Frühjahr 1874 eine Gedenkausstellung zu Ehren Hartmanns organisiert hatte, fasste Mussorgsky seinerseits den Entschluss, dem verstorbenen Freund auch ein musikalisches Denkmal zu setzen. In einer Suite für Klavier nahm er sich einige der insgesamt 400 ausgestellten, heute zumeist verschollenen Werke Hartmanns (nicht nur Gemälde) als Ideengeber für kurze musikalische

Porträts, in denen er an die gedankliche Substanz der abgebildeten Szenen und Gegenstände vordringen wollte. Das Klavierwerk wurde erst nach Mussorgskys Tod veröffentlicht, so dass der Komponist selbst nicht mehr mitbekam, zu welchem Erfolgshit die „Bilder einer Ausstellung“ später wurden. Daran hatte nicht zuletzt die Orchesterbearbeitung von Maurice Ravel einen entscheidenden Anteil: Dass Serge Kussewitzky, als er 1922 die Idee hatte, die ohnehin orchestral gedachte Klaviersuite instrumentieren zu lassen, ausgerechnet an Ravel und damit an einen der genialsten Orchestratoren aller Zeiten dachte, hat sich für die „Bilder einer Ausstellung“ als Glücksfall erwiesen.

Mit der Promenade „in modo russo“ hebt das Werk an. Die nach Art russischer Kirchenchoräle mit Vorsänger und Chor gestaltete Melodie erklingt im Folgenden jeweils zwischen den einzelnen Bildern und stellt den in der Ausstellung weiter ziehenden Betrachter dar, mit dem sich Mussorgsky laut eigenen Angaben selbst porträtierte. „Der Gnom“ war im Original ein Spielzeugnussknacker Hartmanns. Mussorgsky ging es in seinem Musikstück dagegen mehr um den ruppigen, stolpernden Gang eines missgestalteten Zwerges. „Das alte Schloss“ geht vermutlich auf eine italienische Architekturskizze Hartmanns zurück. Laut Stassow schildert Mussorgsky hier den Gesang eines Troubadours. Tatsächlich vermitteln das ununterbrochene Ostinato der tiefen Streicher und die russisch-volkstümliche Melodie den Eindruck ferner Zeiten und Legenden.

Vom Original wich Mussorgsky dagegen wieder in den „Tuilerien“ ab, denn von spielenden und streitenden Kindern kannte Hartmanns Bild des berühmten Pariser Parks nichts. Das Thema musste Mussorgsky, der zeitlebens an kindlichen Sujets interessiert war, jedoch besonders reizen. „Bydło“ ist das Bild eines

*Wie traurig ist das!
Der Maler versteht
es längst, Farben zu
mischen, und han-
delt nach freiem
Ermessen, falls Gott
ihm Verstand verlieh;
unser Bruder Musi-
kus aber tüftelt und
nimmt Maß, und hat
er Maß genommen,
fängt er von neuem
an, zu tüfteln –
kindlich, die reinste
Kinderei!*

Modest Mussorgsky (1873)

RAVELS ORCHESTERFASSUNG

Off werden die „Bilder einer Ausstellung“ auch in der Orchesterfassung einfach als Werk von Modest Mussorgsky bezeichnet. Es ist aber ganz maßgeblich auch das Werk von Maurice Ravel, der diese Musik mit seiner Instrumentation weltberühmt machte. Viele Details in der Partitur zeugen von Ravels genialer Klangvorstellung, von der Mussorgsky nichts ahnen konnte. So verlegte Ravel etwa die Melodie in „Bydło“ ungewöhnlicherweise in die Solo-Tuba, wodurch sie nun direkt wie der Gesang des brummigen Wagenlenkers wirkt. Im „Alten Schloss“ sorgt das Saxophon für einen exotischen, von geheimnisvoll-fernen Zeiten kündenden Klang; im „Ballett der Küken in ihren Eierschalen“ unterstreicht Ravel mit Pizzicato-, Becken- und Triangelfarben den leichtfüßigen Charakter und führt mit dem „tremolo dental“ der Flöte sogar eine neue Spielweise ein. Die Wahl der gedämpften Trompete für den schwächlichen, meckernden Schmuyle erweist sich als ideal, und durch die nunmehr real erklingenden Glocken im „Großen Tor von Kiew“ erhält der Schluss des Zyklus’ erst seine überwältigende Kraft.

polnischen Ochsenkarrens, der schwer, fast bedrohlich und mit einem monotonen Ostinato heranrollt, um sich am Ende wieder zu entfernen. Ein Kostümentwurf Hartmanns zeigte das „Ballett der Küken in ihren Eierschalen“. Diese skurril-fantastische Szene wusste Mussorgsky mit lebendigen, „gackernden“ Staccato-Motiven umzusetzen. Sogar im Privatbesitz des Komponisten fanden sich zwei Bleistiftskizzen Hartmanns, die einen reichen und einen armen Juden abbildeten. Die Namen „Samuel Goldenberg und Schmuyle“ stammen nicht von ihm. Eine durch ihre Zigeunertonleiter exotisch charakterisierte Unisono-Melodie der Streicher vertritt musikalisch den reichen, daher stolzen und dicken Goldenberg, während der arme Schmuyle mit gehässig zeternden Motiven in der Trompete karikiert wird. Besonders auch wenn sich im Folgenden beide Schichten streitend überlagern, erfahren wir eindrucksvoll Mussorgskys in seinen Opern perfektionierte Kunst, den menschlichen Sprachduktus musikalisch nachzuahmen.

Für die Szene auf dem „Marktplatz von Limoges“ entwarf Mussorgsky anfänglich gar konkrete Worte, die er den tratschenden Marktfrauen in den Mund legen wollte. Nachdem sich am Ende das gegenseitige Überbieten fast zu überschlagen scheint, mündet die lebendige Musik unvermittelt in die mächtigen Blechbläserblöcke der „Katakomben“. Sprunghafte Dynamik und ohne Zusammenhang gereichte Akkorde in tiefer Lage erreichen die Wirkung, als ob eine Lampe verschiedene Ecken der stockfinsternen Gänge ausleuchten würde. Auf einem Bild der Hartmann-Ausstellung war der Maler bei der Besichtigung der Katakomben von Paris mit ihren geschichteten Totengebeinen zu sehen – Mussorgsky veranlasste dies zu einer Vision, die er in der folgenden Promenaden-Variation „Con mortuis in lingua mortua“ musikalisierte: „Mit den Toten in einer

toten Sprache. Der schöpferische Geist des dahingegangenen Hartmann führt mich zu den Totenschädeln und redet sie an – ein bleiches Licht strahlt vom Innern der Schädel aus“, bemerkte er in den Skizzen. Dieses Stück, dessen am Ende zart verklärten Charakter Ravel in suggestiven Farben tauchte, bildete für Mussorgsky also gewissermaßen den persönlichen Mittelpunkt des Zyklus’ in Gedenken an den verstorbenen Freund.

„Die Hütte der Baba Jaga“, jener Waldhexe der slawischen Märchentradition, steht der Legende zufolge eigenartigerweise auf Hühnerbeinen. Und statt auf einem Besen reitet die osteuropäische Hexe auf einem Mörser, in dem sie anschließend bevorzugt Menschenknochen zermalmt und verspeist. Weniger ihre Behausung als vielmehr den brutal voranpreschenden Ritt samt triumphierendem Freudengeschrei hatte Mussorgsky bei seinem musikalischen Porträt im Blick. Es mündet eilend in die letzte monumentale Promenaden-Variation, „Das große Tor von Kiew“. Hartmann hatte eine Architektur-Skizze zu diesem imposanten Bauwerk hinterlassen, das eine ganze Kirche mit Glockenturm beinhalten und als Symbol des historischen Russlands verstanden werden sollte. Alle diese Elemente griff Mussorgsky in seinem finalen, an Huldigungsszenen der russischen Oper erinnernden Bild auf: Wie ein majestätisches Portal erklingt das nun hymnisch in die Breite gezogene Promenaden-Thema, zwischengeschobene Choralweisen der orthodoxen Liturgie klingen gedämpft wie aus dem Innern des Bauwerks hervor; schließlich hören wir auch das Geläut kleiner und großer Glocken. Mit einer von Ravel faszinierend instrumentierten Steigerungsstrecke steuert das Werk auf sein prächtiges Ende zu.

Julius Heile



Viktor Hartmann: „Das große Tor von Kiew“ (1870)

RUSSISCHER REALISMUS

Mussorgsky als Komponist sieht und hört alle Gerüche eines Gartens oder einer Schenke und erzählt so eindrucksvoll und überzeugend davon, dass auch das Publikum schließlich die Gerüche hört und nachempfindet ... Das ist Realismus, gewiss, aber eine Realismus besonderer Art, wie wir ihn von jenen russischen Bauern kennen, die aus rohen Balken und mit einfachen Beilen eine Kirche bauen, deren kunstvolle Ornamentik selbst die beste Intarsienarbeit übertrifft.

Fjodor Schaljapin (1932)

Alain Altinoglu



HÖHEPUNKTE 2019/2020

- Strauss' „Rosenkavalier“, Offenbachs „Les Contes d'Hoffmann“ sowie die Weltpremiere von Pascale Dusapins neuer Oper „Macbeth Underworld“ in Brüssel
- Debüts beim *NDR Elbphilharmonie Orchester*, *Royal Concertgebouw Orchestra* Amsterdam und beim *Finnish Radio Symphony Orchestra*
- Rückkehr zum *Orchestre National de France* im Rahmen des alljährlichen Konzerts am französischen Nationalfeiertag, das weltweit übertragen wird
- Konzerte mit dem *hr-Sinfonieorchester*, *Orchestre de Paris*, *London Symphony Orchestra*, *Chicago Symphony Orchestra*, *Boston Symphony Orchestra*, *Danish National Symphony Orchestra* sowie mit den *Wiener Symphoniker* im Musikverein

Alain Altinoglu, seit 2016 Directeur Musical des Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel, wird nicht nur für seinen ambitionierten Führungsstil, sondern auch für seine inspirierten, mitreißenden Interpretationen gefeiert. Als Gast dirigiert er regelmäßig renommierte Orchester wie die Wiener und Berliner Philharmoniker, das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Philadelphia, Cleveland, Russian National und Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, das Orchestre symphonique de Montréal, die Staatskapellen in Dresden und Berlin, das Rundfunk-Sinfonieorchester und Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, das Tonhalle-Orchester Zürich sowie die führenden Pariser Orchester. Auch als Operndirigent ist er an den großen Häusern weltweit zu Gast, darunter die Met in New York, das Royal Opera House in London, das Teatro Colón in Buenos Aires, die Wiener Staatsoper, das Opernhaus Zürich, die Staatsoper und Deutsche Oper Berlin, die Bayerische Staatsoper München und die drei Pariser Opern. Darüber hinaus gastiert er regelmäßig bei den Festspielen in Bayreuth, Salzburg, Orange und Aix-en-Provence. Seine besondere Liebe gilt dem Liedgesang. So begleitet er regelmäßig die Mezzosopranistin Nora Gubisch am Klavier. Altinoglus Aufnahmen sind u. a. bei Deutsche Grammophon, Naïve, Pentatone und Cascavelle erschienen. Außerdem sind von ihm dirigierte Opernproduktionen wie Honeggers „Jeanne d'Arc“, Wagners „Der fliegende Holländer“, Rimsky-Korsakows „Der goldene Hahn“, Tschairowskys „Jolanthe“ und „Der Nussknacker“ sowie Debussys „Pelléas et Mélisande“ auf DVD erhältlich. Alain Altinoglu wurde 1975 in Paris geboren und studierte am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, wo er gegenwärtig die Dirigierklasse unterrichtet.

Matthias Goerne

Der deutsche Bariton Matthias Goerne zählt zu den vielseitigsten und weltweit gefragtesten Sängern seines Stimmfachs. Er ist regelmäßig zu Gast in den international renommierten Konzertsälen sowie bei den bedeutenden Festivals und hat mit nahezu allen namhaften Dirigenten und Orchestern in Europa, Amerika und Asien zusammengearbeitet. Goerne singt ferner an den großen Opernbühnen der Welt, darunter die Wiener Staatsoper, Bayerische Staatsoper, Opéra National de Paris, das Royal Opera House Covent Garden, die Metropolitan Opera New York und die Mailänder Scala. Das Spektrum seiner Opernrollen reicht von Pizarro („Fidelio“), Wolfram („Tannhäuser“), Amfortas („Parsifal“), Kurwenal („Tristan und Isolde“), Wotan („Der Ring des Nibelungen“), Orest („Elektra“) und Jochanaan („Salome“) bis zu den Titelpartien in Bartóks „Herzog Blaubarts Burg“, Hindemiths „Mathis der Maler“ und Bergs „Wozzeck“. In der Saison 2018/19 war Goerne Artist in Residence des New York Philharmonic Orchestra, in der Saison zuvor Residenzkünstler der Elbphilharmonie. Seine künstlerische Tätigkeit ist in zahlreichen, mehrfach preisgekrönten Aufnahmen dokumentiert. Zuletzt erschienen Wagners „Ring des Nibelungen“ mit Jaap van Zweden, Schubert-Lieder mit dem Quatuor Ebène, Mahler-Lieder mit dem BBC Symphony Orchestra, Bach-Kantaten mit dem Freiburger Barockorchester, zwei Solo-Alben mit Liedern von Brahms und Schumann sowie eine große Schubert-Edition mit berühmten Partnern am Klavier. Goerne, gebürtiger Weimarer, studierte bei Hans-Joachim Beyer in Leipzig sowie bei Elisabeth Schwarzkopf und Dietrich Fischer-Dieskau. Er ist Ehrenmitglied der Royal Academy of Music in London und seit 2019 Botschafter des Kunstfests Weimar.



HÖHEPUNKTE 2019/2020

- Konzerte mit den Wiener Philharmonikern, der Staatskapelle Dresden, dem Gewandhausorchester Leipzig, Houston Symphony Orchestra, Orchestre National de France und den St. Petersburger Philharmonikern
- Titelpartie in Wagners „Der fliegende Holländer“ an der Berliner Staatsoper Unter den Linden
- Liederabende mit den Pianisten Leif Ove Andsnes, Seong-Jin Cho, Jan Lisiecki und Vikingur Oláfsson u. a. in München, Hamburg, Leipzig, Wien, Mailand, Paris, London, New York und Seoul

**DMITRIJ SCHOSTAKOWITSCH: SUITE NACH GEDICHTEN VON
MICHELANGELO BUONARROTI OP. 145A**

I. ISTINA

Est istiny v rechenyakh stariny,
i vot odna: kto mozhet,
tot ne khochet.
Ty vnyal, gospod', tomu,
chto lozh' strekochet,
i boltuny toboy
nagrazhdeny;

Ya zh tvoy sluga: moi trudy dany
tebe, kak solntsu luch,
khot' i porochit tvoy gnev vsyo to,
chto pyl moy
sdelat' prochit,
i vse moi staranya
ne nuzhny.

Ya dumal, chto vozmyot tvoyo velichye
menya k sebe ne ekhom dlya palat,
a lezviyem suda
i girey gneva.

No est' k zemnym
zaslugam bezrazlichye
na nebesakh – i znat' ot nikh nagrad, –
chto ozhidat' plodov s
sukhovo dreva.

I. WAHRHEIT

Ein altes Wort, dem Wahrheit innewohnt,
ist dieses, Herr: „Wer viel hat,
will nicht geben.“
Du hörst nur auf die Schwätzer,
und grad eben
hast du den Lügner selbst
noch reich belohnt.

Ich diene dir, gab dir mein Schaffen gern
und strahlte deinem Licht
mit meinem Leben.
Doch ungerührt ließ dich
mein ganzes Streben,
je mehr ich schuf,
je mehr stand ich dir fern.

Ich dachte, zu dir selbst emporzusteigen,
und fand nur hohles Echo im Palast,
wo sonst dein starkes Schwert,
des Rechtes Waage.

Der Himmel scheint sich
teilnahmslos zu zeigen,
ich starre an des dürren Baumes Ast,
wohl wissend,
dass er niemals Früchte trage.

II. UTRO

Net radostney vesyolovo
 zanyatya:
 po zlatu kos, tsvetam napereboy
 soprikasatsa s miloy golovoy
 i l'nut lobzanyem vsyudu bez izyatya!

I skol'ko naslazhdeniya dlya
 platya
 Szhimat yei stan i nispadat' volnoy;
 i kak otradno
 setke zolotoy
 yeyo lanity zakluchat'
 v obyatyay!

Yeshcho nezhney naryadnoy
 lenty vyaz',
 blestya uzornoy
 vyshivkoy svoyeyu,
 smykayetsa vkrug persey
 molodykh.

A chisty poyas, laskovo viyas',
 kak budto shepchet:
 „Ne rasstanus s neyu' ...“
 O, skol'ko dela zdes dlya ruk moikh!

II. MORGEN

Wie mag es diesen Blütenkranz
 entzücken,
 der sich um deine goldnen Flechten drängt
 und heimlich sich auf deine Stirne senkt,
 um einen sanften Kuss darauf zu drücken!

Viel mehr noch muss das Kleid es wohl
 beglücken,
 wenn es wie Wellen deinen Leib umfängt;
 wie froh das Haar,
 wenn es herniederhängt,
 um zärtlich kosend dein Gesicht
 zu schmücken!

Das Seidenband noch größere
 Lust verspürt,
 mit Gold durchwirkt, umschließt es
 mit Verlangen
 dein Kleid, um nah an deiner Brust
 zu ruhn.

Und dort der Gürtel, der dich eng berührt,
 er scheint zu flüstern:
 „Will dich stets umfangen ...“
 Ach, könnten meine Arme dies doch tun!

III. LYUBOV'

– Skazhi, Lyubov', voistinu li vzoru
zhelannaya predstala krasota,
il to moya tvoryashchaya mehta
sluchayny lik vzyala
sebe v oporu?

Tebe l' ne znat'
Ved s nym po ugovoru
ty sna menya lishila.
Pus't!
Usta leleyut kazhdy vzdokh,
i zalita dusha ogyom,
ne znayushchim otporu.

– Ty istinnuyu vidish'
krasotu,
no blesk eyo gorit,
vsyo razrastayas',
kogda skvoz' zvor k
dushe voskhodit on;

tam obretayet
bozhyu chistotu,
bessmertnomu
tvortsu upodoblyayas', –
vot pochemu tvoy
vzglyad zavorozhon.

III. LIEBE

„Sag, Liebe, mir, ob meine Augen schauen
die wahre Schönheit, die ich so erstrebt,
ob sie vielleicht in meinem Innern lebt
und sich mir zeigt im Bild,
aus Stein gehauen?“

Du weißt es wohl,
mit ihr bist du gekommen,
um mir den Schlaf zu rauben.
Doch ich mag
nicht einen Seufzer missen, keinen Tag
sei mir die Glut
der Seele abgenommen.“

„Die Schönheit selbst erblickst du,
das ist wahr,
doch wächst ihr Glanz zu
überird'schen Sphären,
je weiter sie vom Aug'
zur Seele dringt.

Dort wird sie göttlich,
wahrhaft schöner gar,
Unsterblichkeit wird
endlich sie verklären:
Dies ist die Schönheit,
die dein Herz bezwingt.“

IV. RAZLUKA

Derznu l', sokrovishche moyo,
 sushchestvovat' bez vas,
 sebe na muku,
 Raz glukhi vy k mol'bam
 smyakhchit razluku?
 Unylym serdtsem bol'she ny tayu
 ni vozglasov, ni vzdokhov, ni rydaniy.
 Chto vam yavit', madonna,
 gnyot stradaniy
 i smert' uzh
 nedalyokuyu moyu;
 no daby rok potom
 moyo sluzhenye
 izgnat' iz vashey pamyati ne mog, –
 ya ostavlyayu serdtse
 vam v zalog.

V. GNEV

Zdes' delayut iz chash
 mechi i shlemy
 i krov' Khristovu
 prodayut na ves;
 na shchit zdes' tyorn, na kopyakh
 krest izchez, –
 usta zh Khristovy
 terpelivo nemy.

Pust' on ne skhodit v nashi vifleyemy
 il snova bryznet krovyu do nebes,
 zatem, chto dushegubam Rim –
 chto les,
 i miloserdye derzhim na zamke my.

IV. TRENNUNG

Wie wag' ich es, mein Lieb, allein,
 ganz ohne dich zu sein,
 was muss ich leiden,
 wie trag' ich den Gedanken,
 dich zu meiden?
 Es geben meinem Herzen das Geleit
 mein Flehen, meine Seufzer, meine Klagen.
 Wie soll ich es, Madonna,
 je ertragen:
 der Tod, ich weiß es wohl,
 ist nicht mehr weit.
 Kann ich nicht bei dir sein,
 um dir zu dienen,
 so lass mich stets dir im Gedächtnis sein
 und nimm zu dir mein Herz,
 das nicht mehr mein.

V. ZORN

Hier schmiedet man aus Kelchen
 Helm und Klängen,
 verschachert Christi Blut
 nach Kannen schwer,
 aus Kreuz und Nägeln macht man
 Schild und Speer:
 des Heilands Langmut schweigt
 zu diesen Dingen.

O, kehre nie zurück an diese Stätte,
 dein Blutpreis stiege bis zum Himmelszelt,
 man nähme selbst für deine Haut
 noch Geld,
 vor deiner Güte niemand Achtung hätte.

Mne ne grozyat
 roskoshestva obuzy,
 ved dlya menya davno
 uzh net zdes' del;
 ya mantii strashus',
 kak Mavr – Meduzy;

no esli bednost' slavoy bog odel,
 kakiye zh nam
 togda gotovit uzy
 pod znamenem inym
 inoy udel?

VI. DANTE

Spustivshis' s neba v tlennoy ploti,
 on uvidel ad,
 obitel' iskuplenya,
 i zhiv predstal dlya Bozhya
 litsezrenya,
 in nam povedal vsyo,
 chem umudryon.

Luchistaya zvezda, chim ozaryon
 siyanyem kray,
 mne danny dlya rozhdenya, –
 yei ne ot mira zhdad'
 voznagrazhdenya,
 no ot tebya, kem mir byl sotvoryon.

Ya govoryu o Dante, o Dante:
 ne nuzhny ozloblennoy tolpe
 yevo sozdanya, –
 ved' dlya neyo i vysshi geni mal.

Mir kann der Reichtum
 keine Sorgen bringen,
 doch fürchte ich den Papst
 in seinem Kleid,
 der mich zu solchem Nichtstun
 konnte zwingen.

Es dient die Armut zwar der Seligkeit,
 doch frag' ich,
 wie soll man das Heil erringen,
 wenn nichts als nur das Geld
 regiert die Zeit?

VI. DANTE

Er stieg als Sterblicher vom Himmel. Er
 sah in der Hölle finstren
 Schlund hernieder,
 er stand vor Gottes Antlitz,
 kehrte wieder
 und brachte uns das Licht
 der Wahrheit her.

Ein Stern, von dessen Glanz
 die Stadt verklärt,
 die ihn gebar und die auch mich geboren.
 Nichts hat er von der Welt
 als Dank erkoren,
 nur Dank von dir, du kanntest seinen Wert.

Ich spreche hier von Dante, dessen Stern
 das Volk in seiner Dummheit
 so verkannte
 und dessen Größe schändlich wies zurück.

Bud' ya kak on! O, bud' mne suzhdeny
yevo dela i skorb' yevo izgnany, –
ya b luchshey doli v mire ne zhela!

Wär' ich wie er! Sein Los ertrüg' ich gern,
das seiner Tugend wegen ihn verbannte:
es wäre meines Daseins höchstes Glück!

VII. IZGANNIKU

Kak budto chtim,
a vsyo zhe chest' mala.
Yevo velichye
vzor nash oslepilo.
Chto chern' korit na nizkoye merilo,
kogda pusta i nasha pokhvala!

On radi nas soshol v obitel' zla;
gospodne tsarstvo lik
yemu yavilo;
no dver, chto dazhe
nebo ne zakrylo,
pred Dante otchizna zlobno zaperla.

Neblagodarnaya!
Sebe na gore ty dlila muki
syna svoyevo;
tak sovershenstvu nizost'
mstit ot veka.

Odin primer iz tekhn,
kotorykh – more!
Kak net podley izgnaniya yevo,
tak mir ne znal i
vyshe cheloveka!

VII. DEM VERBANNTEN

Wir ehren ihn,
doch jedes Wort versagt.
Sein starker Glanz
hat unsern Blick geblendet.
Den Pöbel tadeln? Solcher Eifer endet,
wenn unser Lob so nichtig und verzagt.

Er stieg hinab und drang zur Hölle vor,
stieg auf zu Gott,
der seine Weisheit mehrte:
Doch was ihm selbst
der Himmel nicht verwehrte,
vor Dante schloss die Heimatstadt das Tor.

O Stadt, so undankbar!
Die Schmach bekenne,
den Sohn gequält zu haben unverwandt.
Muss denn, was groß ist,
so erniedrigt werden!

Ein Beispiel nur, von tausend
ich euch nenne:
Nie ward ein Mann so ungerecht verbannt,
nie hat ein größrer Mensch
gelebt auf Erden!

VIII. TVORCHESTVO

Kogda skalu moy
 zhostki molotok
 v oblichiya lyudey
 preobrazhayet, –
 bez mastera, kotory
 napravlyayet
 yevo udar,
 on delu b ne pomog.

No bozhi molot
 iz sebya izvlyok
 razmakh, chto miru prelest'
 so-obshchayet;
 vse moloty tot molot
 predveshchayet,
 i v nyom odnom –
 im vsem zhivoy urok.

Chem vyshe vzmakh ruki nad
 nakoval'ney,
 tem tyazheley udar: tak zanesyon
 i nado mnoy on k vysyam
 podnebesnym;

mne glyboyu kosnet'
 pervonachalnoy,
 poka kuznets gospoden',
 – tol'ko on!
 Ne posobit udarom
 polnovesnym.

VIII. SCHAFFEN

Wenn hier den Fels
 der grobe Hammer mein
 allmählich in ein Menschenbild
 verwandelt,
 so fügt er sich der Kraft von dem, der
 handelt,
 und seinem Schwung
 muss er gehorsam sein.

Doch Gottes Hammer
 aus sich selber schafft
 und schenkt uns soviel Schönheit hier
 auf Erden.
 Da Hämmer nur durch seinen Hammer
 werden,
 gibt er allein
 den andern Bildnerkraft.

Je höher wir hinauf den Hammer
 schwingen,
 je stärker fällt der Schlag. Er hat ihn weit
 noch über meinen himmelwärts
 gehoben.

So muss der meine ruhn,
 das Werk misslingen,
 solange des Himmels Schmied
 nicht Hilfe leiht:
 gib mir, oh Gott, zum Schlag
 die Kraft von oben!

IX. NOCH

– Vot eta Noch', chto tak
spokoino spit
pered toboyu, – angela sozdanye.
Ona iz kamnya,
no v ney est dykhanye:
lish razbudi, – ona zagovorit.

– Mne sladko spat', a pushche
kannem byt',
kogda krugom pozor
i prestuplenye:
ne chuvstvovat,
ne videt – oblyekhchenye,
umolkni zh, drug,
k chemu, menya budit'?

X. SMERT'

Uzh chuya smert',
khot' i ne znaya sroka,
ya vizhu: zhizn' vsyo ubystryayet shag,
no telu y-eshcho zhalko
plotskikh blag,
dushe zhe smert' zhelanyeye poroka.

Mir v slepote:
postydnovo uroka
iz vlasti zla ne izvlekayet
zrak,
nadezhdy net, i vsyo obyemlet
mrak,
i lozh' tsarit,
i pravda pryachet oko.

IX. NACHT

„Welch eine Nacht, die schlafend
wir hier sehn,
sie schuf gewiss ein Engel eigenhändig.
Wenn sie auch steinern,
ist sie doch lebendig:
weck sie nur auf, sie wird dir Rede stehn.“

„Ich lieb' den Schlaf, doch mehr noch:
Stein zu sein.
Wenn rings nur Schande herrscht
und nur Zerstören,
so heißt mein Glück:
nicht sehen und nicht hören.
Drum leise, Freund,
lass mich im Schlaf allein.“

X. TOD

Es kommt der Tod,
doch fraglich ist die Stunde,
ich weiß nur: kurz bemessen ist die Zeit;
den Sinnen tut es um das
Dasein leid,
die Seele fühlt sich mit dem Tod im Bunde.

Blind ist die Welt:
wen mag es denn schon sorgen,
wenn böses Beispiel bess'eres Tun
verdrängt?
Wie hoffnungslos uns Dunkelheit
umfängt:
Die Lüge herrscht,
die Wahrheit bleibt verborgen.

Kogda zh, gospod', nastupit
to, chevo zhdut verniye tebe?
Oslabevayet v otsrochkakh vera,
dushu davit gnyot;

na chto nam svet spasenya
tvoyevo,
raz smert' bystrey i navsegda
yavlyayet
nas v sramote, v kotoroy zastayot?

XI. BESSMERTIYE

Zdes' rok poslal bezvremenny
mne son,
no ya ne myortv, khot' i opushchen
vzemyu:
ya zhiv v tebe, chim setovanyam v
nemlyu,
zatem chto v druge drug otobrazhon...

Ya slovno b myortv,
no miru v uteshenye
ya tysyachami dush zhivu v serdtsakh
vsekh lyubyashchikh,
i, znachit, ya
ne prakh,
i smertnoye menya ne tronet tlenye...

*Michelangelo Buonarroti
(Transliteration der russischen Übersetzung
von Avram Efros)*

Wann kommt, o Herr, wofür wir es gewagt,
dir gläubig zu vertraun? Dies Darauf-Harren
verstärkt das Unheil,
bringt der Seele Tod.

Was hilft uns Licht, wenn längst
bevor es tagt,
der Tod hernaht, und wenn wir
jäh erstarren,
wie er uns trifft, in Schande und in Not?

XI. UNSTERBLICHKEIT

Es sandte mir das Schicksal
frühen Schlaf.
Ich bin nicht tot, ich tauschte nur
die Räume:
Ich leb' in euch und geh' durch
eure Träume,
da uns, die wir vereint, Verwandlung traf.

Ihr glaubt mich tot.
Doch dass die Welt ich tröste,
leb' ich mit tausend Seelen
weiter dort
im Herz der Freunde. Nein, ich ging
nicht fort:
Unsterblichkeit vom Tode mich erlöste.

Deutsche Nachdichtung: Jörg Morgener

IMPRESSUM

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

NDR ELBPHILHARMONIE ORCHESTER
Management: Sonja Epping

Redaktion des Programmheftes
Julius Heile

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

Fotos
AKG-Images / Sputnik (S.4)
AKG-Images (S. 6, 11)
AKG-Images / Elizaveta Becker (S. 8)
Marco Borggreve (S. 12)
Caroline de Bon (S. 13)

NDR Markendesign
Design: Factor, Realisation: Klasse 3b
Druck: Eurodruck in der Printarena
Litho: Otterbach Medien KG GmbH & Co.

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

ndr.de/eo
youtube.com/NDRKlassik