

NDR

Elbphilharmonie
Orchester



Marek Janowski

dirigiert

**Strauss
& Martin**

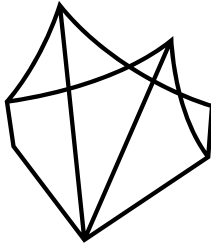
Donnerstag, 30.01.20 — 20 Uhr
Freitag, 31.01.20 — 20 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

MAREK JANOWSKI

Dirigent

MICHAEL NAGY

Bariton



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

Einführungsveranstaltungen mit Julius Heile
jeweils um 19 Uhr im Großen Saal der Elbphilharmonie

Das Konzert am 31.01. ist live zu hören auf NDR Kultur.

RICHARD STRAUSS (1864 – 1949)

Der Bürger als Edelmann – Orchestersuite op. 60

Entstehung: 1911–17 | Uraufführung: Wien, 31. Januar 1920 | Dauer: ca. 35 Min.

- I. Ouvertüre zum I. Aufzug (Jourdain – der Bürger)
- II. Menuett
- III. Der Fechtmeister
- IV. Auftritt und Tanz der Schneider
- V. Das Menuett des Lully
- VI. Courante
- VII. Auftritt des Cleonte (nach Lully)
- VIII. Vorspiel zum II. Aufzug (Intermezzo)
(Dorantes und Dorimene – Graf und Marquise)
- IX. Das Diner (Tafelmusik und Tanz des Küchenjungen)

STEFAN WAGNER *Solo-Violine*

ANDREAS GRÜNKORN *Solo-Violoncello*

— Pause —

FRANK MARTIN (1890 – 1974)

Sechs Monologe aus Jedermann für Bariton und Orchester

Entstehung: 1943/49 | Uraufführung: Venedig, 9. September 1949 | Dauer: ca. 20 Min.

- Nr. 1. Ist alls zu End das Freudenmahl
- Nr. 2. Ach Gott, wie graust mir vor dem Tod
- Nr. 3. Ist, als wenn eins gerufen hätt
- Nr. 4. So wollt ich ganz zernichtet sein
- Nr. 5. Ja! ich glaub: Solches hat er vollbracht
- Nr. 6. O ewiger Gott! O göttliches Gesicht!

Vokaltexzte auf S. 15–16

RICHARD STRAUSS

Tod und Verklärung – Tondichtung für großes Orchester op. 24

Entstehung: 1888–89 | Uraufführung: Eisenach, 21. Juni 1890 | Dauer: ca. 25 Min.

Ende des Konzerts gegen 22.15 Uhr

Musikalische Dramen

WORT ODER TON?

Dem seit Jahrhunderten zwischen Dichtern und Musikern ausgefochtenen Streit über das Kräfteverhältnis zwischen Wort und Ton haben Richard Strauss und Clemens Krauss die ersten Szenen der Oper „Capriccio“ gewidmet. Die verschiedenen Sichtweisen bringt dort etwa der Dialog zwischen Gräfin und Graf auf den Punkt: „Der Strom der Töne trug mich fort – fern in eine beglückende Weite“, meint erstere. „Das Spiel der Geigen umgaukelt das Ohr, mein Geist bleibt kalt“, erwidert letzterer.

Dichtung und Musik – wie sie in einem Werk zusammenkommen und welchen Anteil sie daran haben können, darüber haben Schriftsteller und Komponisten seit Jahrhunderten gestritten. Unterschiedlichste Modelle wurden erprobt – vom Sprechtheater mit Musikeinlagen über den gesungenen Text in Lied und Oper bis zur rein instrumentalen Tondichtung, in der Literatur nur im Hintergrund, als formbildendes „Programm“ eine Rolle spielt. Bei der Entstehung eines Werks können Dichter und Komponist eng zusammenarbeiten – so wie Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss in ihren gemeinsamen Projekten, zu denen „Der Bürger als Edelmann“ zählt. Ein Komponist kann aber auch eine bereits vorliegende Dichtung für seine Zwecke nutzen – so wie Frank Martin es mit Hofmannsthals „Jedermann“ tat. Und in seltenen Fällen mag sogar einmal ein Schriftsteller den Text zu einer fertigen Komposition verfassen – wie Alexander Ritter in seinem programmatischen Gedicht zu Strauss' „Tod und Verklärung“.

DER BÜRGER ALS EDELMANN

Was ist das eigentlich für ein Stück, „Der Bürger als Edelmann“ – Schauspiel, Ballett, Oper, Orchesterkomposition? All diese Gattungen spielten ihre Rolle in der recht verwickelten Entstehungsgeschichte des Werks. Diese beginnt mit Molières satirischer Komödie „Le Bourgeois gentilhomme“. Es geht darin um den neureichen Pariser Geschäftsmann Jourdain, der alles tut, um ein Adelige zu werden: Er lernt tanzen, nimmt Fechtunterricht, lässt sich von den teuersten Schneidern einkleiden und versucht seine Tochter Lucile, die

RICHARD STRAUSS

Der Bürger als Edelmann op. 60

doch den Kaufmann Cleonte liebt, mit einem Edelmann zu verheiraten. In seiner Einfalt merkt er nicht, dass seine Umgebung ihn nur verspottet und hintergeht. Uraufgeführt wurde das Schauspiel auf Schloss Chambord an der Loire, einem prächtigen Jagdsitz des Sonnenkönigs Louis XIV. Molière selbst übernahm die Titelrolle, und Jean-Baptiste Lully schrieb Musik für die obligatorischen Ballett-Einlagen.

Fast zweieinhalb Jahrhunderte später gruben Hofmannsthal und Strauss den Stoff wieder aus und gossen ihn in eine sehr ungewöhnliche, ja experimentelle Form: Ihr „Bürger als Edelmann“ war in seiner ersten Fassung ein Sprechtheaterstück mit Musikeinlagen und einer abschließenden Oper. Um seine adeligen Gäste zu beeindrucken, gibt Monsieur Jourdain nämlich ein großes Fest, bei dem ein solches Bühnenwerk aufgeführt wird – Theater im Theater also. Die Stuttgarter Uraufführung im Jahr 1912 stieß indes bei den Zuhörern auf Ablehnung, obwohl der berühmte Regisseur Max Reinhardt die Inszenierung übernahm. „Die hübsche Idee – von der nüchternsten Prosakomödie bis zum reinsten Musikerlebnis – hatte sich praktisch in keiner Weise bewährt“, erkannte Strauss später, „ganz banal gesprochen: weil ein Publikum, das ins Schauspiel geht, keine Oper hören will, und umgekehrt. Man hatte für den hübschen Zwitter kein kulturelles Verständnis.“ Um das Stück zu retten, trennten Strauss und Hofmannsthal die unvereinbaren Elemente wieder. Die Einlage-Oper kam 1916, mit neuem Prolog, als selbstständiges Werk heraus – „Ariadne auf Naxos“ wurde ein Erfolg und hat sich bis heute im Repertoire gehalten. Das gleiche lässt sich jedoch nicht von Hofmannsthals zweiter Fassung des Theaterstücks „Der Bürger als Edelmann“ sagen; sie wurde 1917 mit einer 17-teiligen Bühnenmusik von Strauss uraufgeführt.



Hugo von Hofmannsthal (links) und Richard Strauss (1912)

DICHTER UND KOMPOSITIST

Obwohl Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss nicht immer spannungsfrei miteinander arbeiteten, gilt ihre dichterisch-musikalische Kooperation als die erfolgreichste des 20. Jahrhunderts: Gemeinsam schufen sie die Opern „Elektra“ (1908), „Der Rosenkavalier“ (1909–10), „Ariadne auf Naxos“ (1911/1913), „Die Frau ohne Schatten“ (1913–15), „Die ägyptische Helena“ (1923–26) und „Arabella (1927–29) sowie die Ballettpantomime „Josephs Legende“ (1912).

RICHARD STRAUSS

Der Bürger als Edelmann op. 60



Richard Strauss: Erste Seite der Originalpartitur der Ouvertüre zu „Der Bürger als Edelmann“

ÜBERAMBIITIONIERT

Die Sache war a bissel zu lang. Und da kam noch dazu, dass der sehr lebenswürdige König von Württemberg nach dem „Bürger als Edelmann“ ein dreiviertelständiges Cercle hielt, und das ganze Publikum immer auf die Oper von Strauss endlich wartete. Und nach zweieinhalb Stunden waren die Leute schon etwas müde.

Richard Strauss über die Uraufführung des Theaterexperiments „Der Bürger als Edelmann“ / „Ariadne auf Naxos“

Erst die Orchestersuite, die Strauss aus seiner Bühnenmusik extrahierte, konnte sich durchsetzen.

In den neun Sätzen der Suite finden sich mancherlei Anspielungen auf Musik der Zeit Molières. So lässt beispielsweise in der Ouvertüre, einem Porträt des gestelzt auftretenden Monsieur Jourdain, der Gebrauch des Klaviers an das barocke Generalbass-Instrument Cembalo denken. Anleihen aus Werken Jean-Baptiste Lullys sind nicht nur im „Menuett des Lully“ zu bemerken, sondern auch im ersten Menuett, im „Auftritt und Tanz der Schneider“ sowie im „Auftritt des Cleonte“. Doch natürlich verband Strauss die Barock-Entlehnungen mit seinen eigenen harmonischen und klangfarblichen Ideen – ganz ähnlich wie es wenig später die französischen Neoklassizisten um Igor Strawinsky taten. Und im humorvollen Finale, dem „Diner“, vermischen sich die Zeiten und Stile vollends: Jourdain lässt hier verschiedene Speisen, darunter Rheinlachs und Lamm, auftischen; Strauss reagiert mit Zitaten aus Richard Wagners „Rheingold“ und seinem eigenen „Don Quixote“ – dem berühmten Schafblöken daraus.

SECHS MONOLOGE AUS JEDERMANN

1911, ein Jahr vor dem „Bürger als Edelmann“, brachte Hugo von Hofmannsthal in Berlin seinen „Jedermann“ auf die Bühne. Mit diesem „Spiel vom Sterben des reichen Mannes“ (so der Untertitel) wollte der konservative und tiefkatholische Dichter die Tradition der mittelalterlichen Mysterienspiele neu beleben und zugleich von ihm empfundene Missstände der Gegenwart ansprechen. Einen erklärten Agnostiker wie Richard Strauss konnte die Geschichte des Erfolgsmenschen, der im Angesicht des Todes die Nichtigkeit materieller Güter erkennt und zum christlichen

Glauben findet, kaum interessieren. Umso mehr sprach sie den Schweizer Komponisten Frank Martin an. Als Sohn eines calvinistischen Pfarrers geboren, ließ er sich zu seinen Vokalwerken häufig von christlichen Themen inspirieren, wobei er durchaus auch einmal über den Tellerrand seiner eigenen, protestantischen Konfession blickte, um beispielsweise eine lateinische Messe (1922) zu schreiben.

Wie Martin zwei Jahrzehnte später zu Hofmannsthals „Jedermann“ kam, schilderte er rückblickend in einem Gespräch: „Als mich der Bariton Max Christmann 1943 darum bat, einen Liederzyklus für seine Stimme zu schreiben, suchte ich geraume Zeit erfolglos nach einem Gedicht, das mich zur Arbeit anregen könnte. Und als ich auf den Gedanken kam, den Text von Hofmannsthals ‚Jedermann‘ durchzublättern, hatte ich nicht viel Hoffnung, in einem Theaterstück etwas Geeignetes für einen Liederzyklus zu finden. Ich hatte jedoch Glück und konnte ihm sechs Monologe entnehmen, die in sich so abgeschlossen waren, dass sie auf ergreifende Weise die psychologische und geistige Entwicklung der Hauptperson zusammenfassten — angefangen bei der Angst des Geschöpfes vor dem Tod bis zu seiner vollkommenen Hingabe im Vertrauen auf die Vergebung, seiner allmählichen Loslösung von den irdischen Gütern und seinem Aufstieg [...] in die geistige Welt. Angesichts eines solchen Themas hätte ich nur schweigen können, hätte der Dichter mich nicht geleitet, hätte er mich nicht jene Haltung völliger Einfachheit und Demut gelehrt, die er selbst dazu eingenommen hatte: In seinen achtfüßigen Versen lässt der Dichter nicht nur die schlichte Sprache der uralten menschlichen Ängste aufklingen, sondern auch die Sprache, in der uns das Evangelium die Erlösung durch die Liebe lehrt. Er lüftet den Vorhang also nur so weit, dass sich

VORBILDER

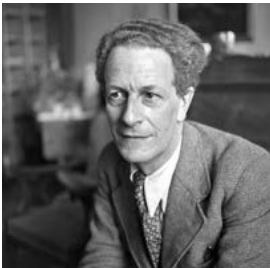
Mit seinem „Jedermann“ lehnte sich Hugo von Hofmannsthal an spätmittelalterliche Mysterienspiele an. Seine Vorbilder waren unter anderem das anonyme englische „morality play“ „Everyman“ (frühes 16. Jahrhundert) und Hans Sachs' dramatisches Gedicht „Von dem sterbenden reichen Menschen, Hekastus genannt“ (1549).

HOFMANNSTHALS „JEDERMANN“

Mit „Jedermann“ eröffneten Hugo von Hofmannsthal und der Regisseur Max Reinhardt am 22. August 1920 die von ihnen neu gegründeten Salzburg Festspiele. Inzwischen sind die „Jedermann“-Aufführungen auf dem Domplatz zum Dauerbrenner und Markenzeichen des weltweit bedeutendsten Klassik- und Theaterfestivals geworden.

FRANK MARTIN

Sechs Monologe aus Jedermann



Frank Martin

ZWEI FASSUNGEN

Im Dezember 1943 schloss Frank Martin seine „Sechs Monologe aus Jedermann“ für Bariton oder Alt und Klavier ab. Die Fassung für Altstimme ist nur eine Alternative; Martin selbst favorisierte die ursprünglich vorgesehene Baritonlage. Die Uraufführung der Originalfassung am 6. August 1944 in Gstaad übernahm der Bariton und Widmungsträger Max Christmann; der Komponist begleitete ihn am Klavier. Die im Juli 1949 erstellte Orchester-version erlebte am 9. September 1949 in Venedig ihre Uraufführung. Es sang die Altistin Elsa Cavelti unter der Leitung von Rafael Kubelik.

das Drama von Tod und Leben, von Sünde und Heil im Geist eines jeden Zuhörers entrollen kann. Bei der Suche nach einer dieser einfachen und so sinnträchtigen Sprache angemessenen Musik konnte ich mich von der herrlichen Anordnung dieses dramatischen Gedichts überzeugen, von seinem tiefgehenden psychologischen Verständnis, verbunden mit der vollkommenen Schönheit von Sprache und Form und dem reinen Rhythmus der Verse, die so geschmeidig in ihrer wunderbaren Monotonie und so wahrhaft mittelalterlich sind.“

Martin, der nie ein formelles Kompositionsstudium absolvierte, fand seine charakteristische Tonsprache erst nach jahrzehntelanger Auseinandersetzung mit den verschiedensten Stilen. Seine Reifepériode lassen Biografen übereinstimmend im Jahr 1938 beginnen: Im weltlichen Oratorium „Le vin herbé“ zeigt sich erstmals seine unverwechselbare Chromatik, die harmonisch auf Wagner, Franck, Debussy und Ravel basiert, in die Melodik aber auch Schönbergsche Zwölftonreihen einbezieht. In den „Jedermann“-Monologen ist dieser Stil ebenfalls zu erkennen, angereichert noch durch bitonale Akkordbildungen, archaisch anmutende leere Quinten, aber auch reine Dur- und Molldreiklänge an einigen Stellen vor allem des fünften und sechsten Monologs. Dagegen kommt die vom Komponisten angesprochene „Haltung völliger Einfachheit und Demut“ im deklamatorisch behandelten Text zur Geltung: Statt Angst und Schmerz in ausschweifenden Koloraturen darzustellen, ordnete Martin jeder Silbe konsequent nur einen Ton zu. Auch manche rhythmischen Motive der Begleitung wirken in ihrer Direktheit ungemein eindringlich – etwa die „stechenden“ Zweitonfiguren des ersten Monologs oder das bedrohlich leise Pochen des zweiten.

TOD UND VERKLÄRUNG

Das Thema Tod und Erlösung, das in Hofmannsthals „Jedermann“ eine so wichtige Rolle spielt, beschäftigte auch den jungen Richard Strauss. Allerdings näherte er sich ihm nicht aus christlicher Perspektive, sondern eher auf der Linie eines Richard Wagner, der die Meinung vertrat, Kunst könne an die Stelle von Religion treten und ästhetische Gefühle wecken, die man zuvor nur aus der Kirche kannte. In derart hohen Sphären mochte Strauss zwar schon bald nicht mehr schweben: Seine späteren Tondichtungen geben auch dem Banalen Raum, und selbstironisch überspitzte Behauptungen wie die, er könne ein Glas Bier so genau in Tönen darstellen, dass jeder Hörer die Marke erkenne, klingen sogar nach bewusst inszenierter Bodenständigkeit. Doch zur Zeit seiner ersten programmatischen Orchesterwerke schien ihm die romantische Idee einer Kunstreligion gar nicht so abwegig.

Mit dem Orchesterklang sammelte Strauss schon früh reichlich Erfahrung: Als Kind konnte er den Proben des Münchner Hoforchesters beiwohnen, wann immer er wollte – schließlich war sein Vater dort erster Hornist. 1885 machte der berühmte Hans von Bülow Strauss zu seinem Assistenten in Meiningen, 1886 folgte ein Engagement als dritter Kapellmeister an der Münchner Oper und 1889 die Position des Hofkapellmeisters in Weimar. Noch während der Münchner Jahre entstanden die ersten Tondichtungen „Macbeth“ und „Don Juan“. Auch „Tod und Verklärung“ wurde noch in München konzipiert; vollenden konnte Strauss das Werk allerdings erst am 18. November 1889 in Weimar, genau eine Woche, nachdem er dort mit großem Erfolg seinen „Don Juan“ uraufgeführt hatte. Bereits mit 25 Jahren stand er auf der Höhe seines Könnens – als Dirigent wie auch als Orchesterkomponist.

Es fehlt dieser realistischen Anschaulichkeit nur der letzte Schritt: die matt erleuchtete Krankenstube mit dem Verscheidenden auf wirklicher Bühne. Die Art seines Talents weist den Komponisten eigentlich auf den Weg des Musikdramas.

Der Musikkritiker Eduard Hanslick nach einer Wiener Aufführung von Strauss' „Tod und Verklärung“

STRAUSS' IDEENGEBER

Der Geiger, Dirigent, Komponist und Schriftsteller Alexander Ritter (1833–1896), ein großer Verehrer Richard Wagners und mit einer Nichte des Meisters verheiratet, kam 1882 als Konzertmeister an die Meininger Hofkapelle, wo er den jungen Richard Strauss kennenlernte. Er zog ihn auf die Seite der „neudeutschen“ Komponistenschule und brachte ihm den Stoff seiner ersten Oper „Guntram“ nahe.

Dass Strauss sich überhaupt der Gattung der Tondichtung zuwandte, ist wohl das Verdienst von Alexander Ritter, den er seit seiner Meininger Zeit kannte. „Ritter“, so erzählte Strauss später seinem amerikanischen Biografen James Huneker, „war außerordentlich belesen in allen philosophischen Werken, in der neuen und alten Literatur, überhaupt ein Mann von umfassendster Bildung. Sein Einfluss hatte etwas Sturmwindartiges. Er drängte mich dazu, das Ausdrucksvolle, Poetische in der Musik zu entwickeln nach den Beispielen, die uns Berlioz, Liszt, Wagner gegeben haben.“ Den jungen Musiker, der sich zuvor an Brahms orientiert hatte, zog Ritter auf die Seite der „Neudeutschen“. Strauss ersetzte nun die traditionellen Satzanlagen (etwa den Sonatenhauptsatz) und Satzfolgen (die viersätzigige Sinfonie) durch immer neue, einsätzigige Formen, die außermusikalische Inhalte zur Grundlage hatten. Solche „Programme“ bezog er aus der Weltliteratur – etwa „Don Juan“ und „Macbeth“, später „Till Eulenspiegel“ und „Don Quixote“ – oder auch aus eigener Erfahrung, wie beim „Heldenleben“, der „Sinfonia domestica“ und der „Alpensinfonie“.

Was einen jungen Künstler dazu bewegen mochte, sich mit dem Thema „Tod und Verklärung“ zu befassen, erscheint auf den ersten Blick rätselhaft. Denn Strauss hatte zum damaligen Zeitpunkt weder den Tod eines Menschen miterlebt, noch selbst die Erfahrung einer lebensbedrohlichen Krankheit gemacht. Anregungen gaben ihm vermutlich Liszts Sinfonische Dichtung „Les Préludes“ (die einen ähnlichen Stoff behandelt) und die Schlusszene aus „Tristan und Isolde“ (deren Konzertsfassung Wagner „Isoldes Liebestod und Verklärung“ nannte). Auch ein Aufsatz Immanuel Kants über eine Abhandlung des schwedischen Mystikers und Theosophen Emanuel

RICHARD STRAUSS
Tod und Verklärung op. 24

Swedenborg (1688–1772) könnte eine Rolle gespielt haben: Etwa zur Zeit der Entstehung von „Tod und Verklärung“ äußerte Strauss gegenüber dem amerikanischen Musikjournalisten Arthur Abell: „Swedenborg behauptete, er könne in den Himmel blicken und habe ihn als eine verklarte Erde gesehen, wo wir unser hier begonnenes Werk weiterführen und vervollkommen. Ich glaube das.“

Die Kant-Lektüre wurde Strauss durch Alexander Ritter vermittelt, und von Ritter stammt auch ein programmatischer Text, der bei der Uraufführung der Tondichtung im Programmheft zu lesen war. Dieses Gedicht entstand zwar erst nach der Komposition, konnte also nicht als Inspirationsquelle dienen; es enthält aber die gleichen Ideen, die auch Strauss selbst 1895 in einem Brief an den Musikwissenschaftler Friedrich von Hausegger festhielt: „Es war vor sechs Jahren, als mir der Gedanke auftauchte, die Todesstunde eines Menschen, der nach den höchsten idealen Zielen gestrebt hatte, also wohl eines Künstlers, in einer Tondichtung darzustellen: Der Kranke liegt im Schlummer schwer und unregelmäßig atmend zu Bette; freundliche Träume zaubern ein Lächeln auf das Antlitz des schwer Leidenden; der Schlaf wird leichter; er erwacht; grässliche Schmerzen beginnen ihn wieder zu foltern, das Fieber schüttelt seine Glieder – als der Anfall zu Ende geht und die Schmerzen nachlassen, gedenkt er seines vergangenen Lebens: seine Kindheit zieht an ihm vorüber, seine Jünglingszeit mit seinem Streben, seinen Leidenschaften, und dann, während schon wieder Schmerzen sich einstellen, erscheint ihm die Frucht seines Lebenspfades, die Idee, das Ideal, das er zu verwirklichen, künstlerisch darzustellen versucht hat, das er aber nicht vollenden konnte, weil es von einem Menschen nicht zu vollenden war. Die Todesstunde



Richard Strauss: Titelseite des Erstdrucks von „Tod und Verklärung“

Merkwürdig, das mit dem Sterben ist genauso, wie ich's in „Tod und Verklärung“ komponiert hab'.

Die angeblich letzten Worte von Richard Strauss auf dem Sterbebett

RICHARD STRAUSS

Tod und Verklärung op. 24

SPÄTE REMINISZENZ

In einer seiner letzten Kompositionen, dem Lied „Im Abendrot“ aus den „Vier letzten Liedern“, zitierte Strauss noch einmal das Verklärungs-Thema aus der 60 Jahre zuvor entstandenen Tondichtung. Es erklingt während und nach der Schlusszeile „Ist dies etwa der Tod?“.

naht, die Seele verlässt den Körper, um im ewigen Weltraume das vollendet in herrlichster Gestalt zu finden, was sich hienieden nicht erfüllen konnte.“

Zahlreiche Details dieses Programms sind in der Musik wiederzuentdecken: Die „Largo“-Einleitung beginnt mit einem unregelmäßigen Rhythmus der gedämpften Streicher und der Pauke – dieser Rhythmus steht für den stockenden Pulsschlag des Kranken. Harfenbegleitete Melodien in Flöte, Oboe und Solovioline malen Bilder aus glücklicheren Zeiten, doch dann beginnen mit einem Fortissimo-Schlag die dissonanten Schmerzensklänge des „Allegro“-Teils. Sie streben auf einen gewaltigen Höhepunkt zu, ebbten ab und machen einem idyllischen Abschnitt mit Geigen- und Holzbläser-Themen aus der Kindheit des Kranken Platz. Die nächste Episode zeichnet mit zackigen Punktierungen und „heroischen“ Hornklängen die Lebenskämpfe des erwachsenen Mannes nach. Eine „appassionato“ zu spielende, von den Streichern geprägte Passage steht vielleicht für ein Liebeserlebnis. Erst gegen Mitte des Stücks erscheint im Blech zum ersten Mal das „Thema des Ideals“, das sich schon bald als das Hauptthema der ganzen Komposition erweist. Drei Mal wird es in verschiedenen Tonarten neu aufgenommen und variiert. Dann hört man eine verkürzte Reprise des Beginns, den stockenden Pauken-Rhythmus, das Fortissimo der Schmerzen. Und schließlich ist der Leidende erlöst – ein nach oben entschwebendes Streicher-Flirren, gefolgt von Schlägen des Tamtams markiert den Todeszeitpunkt. Es folgt die „Verklärung“ – die „kindliche“ Oboemelodie der Eröffnung leitet sie ein, und dann ist es das „Idealthema“, das eine strahlende Apotheose in der reinen Tonart C-Dur erfährt.

Jürgen Ostmann

Marek Janowski

Marek Janowski ist seit dieser Saison künstlerischer Leiter und Chefdirigent der Dresdner Philharmonie. Weltweit wird er für seine Interpretationen der Werke von Wagner, Strauss, Bruckner und Brahms sowie von Hindemith und der Zweiten Wiener Schule gefeiert. Eine umfangreiche, vielfach ausgezeichnete Diskografie unterstreicht seinen Rang als einer der bedeutendsten Dirigenten für dieses Repertoire. Zuletzt erschien Webers „Freischütz“ mit dem hr-Sinfonieorchester. Sein Zyklus konzertanter Aufführungen der Opern Wagners mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin setzte neue Maßstäbe und wurde 2016 auf CD veröffentlicht. Wagners „Ring“-Zyklus dirigierte er u. a. auch bei den Bayreuther Festspielen und beim Tokyo Spring Festival, wohin er 2020 mit „Tristan und Isolde“ zurückkehrt. Die „Ring“-Aufnahme mit der Staatskapelle Dresden aus den 1980er Jahren gilt bis heute als Referenzeinspielung.

In Warschau geboren und in Deutschland ausgebildet, wurde Janowski nach Assistenzstellen in Aachen, Köln, Düsseldorf und Hamburg zunächst Generalmusikdirektor in Freiburg (1973–75) und Dortmund (1975–79). Schnell wurde man international auf ihn aufmerksam. Es gibt kein weltbekanntes Opernhaus, wo er seit 1970 nicht regelmäßig Gast gewesen wäre, darunter die Met in New York, die Staatsopern von München, Wien, Hamburg und Berlin oder die Häuser in Chicago, San Francisco und Paris. In den 1990er Jahren zog sich Janowski aus der Opernszene zurück und konzentrierte sich auf das deutsche sinfonische Repertoire. Heute genießt er einen hervorragenden Ruf unter den führenden Orchestern Europas und Nordamerikas.



POSITIONEN ALS CHEFDIRIGENT

- Orchestre Philharmonique de Radio France (1984–2000)
- Gürzenich-Orchester Köln (1986–1990)
- Deutsches Symphonie-Orchester Berlin (Erster Gastdirigent, 1997–1999)
- Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo (2000–2005)
- Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin (2002–2016)
- Dresdner Philharmonie (2001–2003 und seit 2019)

Michael Nagy



HÖHEPUNKTE 2019/2020

- Mahlers Achte Sinfonie am Konzerthaus Berlin unter Christoph Eschenbach
- Dvořáks „Te Deum“ mit dem WDR Sinfonieorchester unter Cristian Măcelaru
- Dallapiccolas „Il Prigioniero“ mit dem Danish Radio Symphony Orchestra
- Brahms' „Deutsches Requiem“ mit dem hr-Sinfonieorchester unter David Zinman
- Rückkehr an die Komische Oper Berlin und die Oper Frankfurt
- Othmar Schoecks „Lebendig begraben“ mit The Orchestra Now! In der Carnegie Hall New York
- Beethovens „Missa solemnis“ auf Tournee unter Thomas Hengelbrock
- Beethovens Neunte unter Teodor Currentzis in Bonn, Wien und Paris
- Wolfs „Italienisches Liederbuch“ mit Julia Kleiter am Opernhaus Zürich

Der in Stuttgart geborene Bariton mit ungarischen Wurzeln begann seine musikalische Laufbahn bei den Stuttgarter Hymnus-Chorknaben und studierte Gesang, Liedgestaltung und Dirigieren bei Rudolf Piernay, Irwin Gage und Klaus Arp in Mannheim und Saarbrücken. In Meisterkursen erhielt er wichtige Impulse durch Charles Spencer, Cornelius Reid und Rudolf Piernay, der ihn bis heute gesangstechnisch begleitet. Wichtige Repertoire-Partien konnte er sich an den beiden ehemaligen Stammhäusern, der Komischen Oper Berlin und der Oper Frankfurt erarbeiten. Regelmäßig kehrt er zu diesen Häusern zurück und gastiert außerdem auf den großen Bühnen in Wien, München, Hamburg, Berlin, Genf und Zürich. Auch fachlich entwickelt sich der Sänger kontinuierlich weiter, so brachten die vergangenen Spielzeiten wichtige Rollendebüts wie Don Alfonso („Cosi fan tutte“) am Opernhaus Zürich und Amfortas („Parsifal“) an der Bayerischen Staatsoper unter Kirill Petrenko. Auch im Konzert- und Oratorienfach ist Michael Nagy weltweit gefragt. Engagements führten ihn zu international renommierten Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem Royal Concertgebouw Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Gewandhausorchester Leipzig, Chicago Symphony Orchestra, Orchestre de Paris, Konzerthausorchester Berlin, NHK Symphony, New Japan Philharmonic oder Sydney Symphony Orchestra sowie zu diversen Festivals u. a. in Schleswig-Holstein, im Rheingau, in Grafenegg, San Sabastián, zu den Salzburger Festspielen und zum Tanglewood Festival. Auch Liederabende und Kammermusik sind Michael Nagy ein besonderes Anliegen. So gibt er etwa mit Gerold Huber oder Susanna Klowsky am Klavier regelmäßig Liederabende.

**FRANK MARTIN: SECHS MONOLOGE AUS JEDERMANN
TEXT VON HUGO VON HOFMANNSTHAL**

NR. 1

Ist alls zu End das Freudenmahl,
 Und alle fort aus meinem Saal?
 Bleibt mir keine andre Hilfe dann,
 Bin ich denn ein verlornen Mann?
 Und ganz alleinig in der Welt,
 Ist es schon so um mich bestellt,
 Hat mich Der schon dazu gemacht,
 Ganz nackend und ohn alle Macht,
 Als läg ich schon in meinem Grab,
 Wo ich doch mein warm Blut noch hab
 Und Knecht mir noch gehorsam sein
 Und Häuser viel und Schätze mein.
 Auf! Schlagt die Feuerglocken drein!
 Ihr Knecht, nit lungert in dem Haus.
 Kommt allesamt zu mir heraus!
 Ich muss schnell eine Reise tun
 Und das zu Fuß und nit zu Wagen,
 Gesamte Knecht, die sollen mit
 Und meine große Geldtruhen,
 Die sollen sie herbeitragen.
 Die Reis wird wie ein Kriegszug scharf,
 Dass ich der Schätze sehr bedarf.

NR. 2

Ach Gott, wie graust mir vor dem Tod,
 Der Angstschweiß bricht mir aus vor Not.
 Kann der die Seel im Leib uns morden?
 Was ist denn jählings aus mir worden?
 Hab immer doch in bösen Stunden
 Mir irgend einen Trost ausgefunden.
 War nie verlassen ganz und gar,
 Nie kein erbärmlich armer Narr.
 War immer wo doch noch ein Halt
 Und hab's gewendet mit Gewalt.
 Sind all denn meine Kräfte dahin,
 Und alls verworren schon mein Sinn,
 Dass ich kaum mehr besinnen kann,
 Wer bin ich denn: der Jedermann,
 Der reiche Jedermann allzeit.
 Das ist mein Hand, das ist mein Kleid,
 Und was da steht auf diesem Platz,
 Das ist mein Geld, das ist mein Schatz,
 Durch den ich jederzeit mit Macht
 Hab alles spielend vor mir bracht.
 Nun wird mir wohl, dass ich den seh
 Recht bei der Hand in meiner Näh.
 Wenn ich bei dem verharren kann,
 Geht mich kein Graus und Ängsten an.
 Weh aber, ich muss ja dorthin,
 Das kommt mir jählings in den Sinn.
 Der Bot war da, die Ladung ist beschehn,
 Nun heisst es auf und dorthin gehn.
 Nit ohne dich, du musst mit mir,
 Lass dich um alles nit hinter mir.
 Du musst jetzt in ein andres Haus,
 Drum auf mit dir und schnell heraus.

VOKALTEXTE

Frank Martin: Sechs Monologe aus Jedermann

NR. 3

Ist, als wenn eins gerufen hätt,
Die Stimme war schwach
und doch recht klar,
Hilf Gott, dass es nit meine Mutter war.
Ist gar ein alt, gebrechlich Weib,
Möcht, dass der Anblick erspart ihr bleib.
O, nur so viel erbarm dich mein,
Lass das nit meine Mutter sein!

NR. 4

So wollt ich ganz zernichtet sein,
Wie an dem ganzen Wesen mein
Nit eine Fiber jetzt nit schreit
Vor tiefer Reu und wildem Leid!
Zurück! Und kann nit! Noch einmal!
Und kommt nit wieder! Graus und Qual!
Hie wird kein zweites Mal gelebt!
Nun weiß die aufgerissne Brust,
Als sie es nie zuvor gewusst,
Was dieses Wort bedeuten mag:
Lieg hin und stirb, hie ist dein Tag!

NR. 5

Ja! ich glaub: Solches hat er vollbracht,
Des Vaters Zorn zunicht gemacht,
Der Menschheit ewig Heil erworben,
Und ist dafür am Kreuz verstorben.
Doch weiß ich, solches kommt zugut
Nur dem, der heilig ist und gut:
Durch gute Werk und Frommheit eben
Erkauft er sich ein ewig Leben.
Da sieh, so steht's um meine Werk:
Von Sünden hab ich einen Berg

So überschwer auf mich geladen,
Dass mich Gott gar nit kann begnaden,
Als er der Höchstgerechte ist.

NR. 6

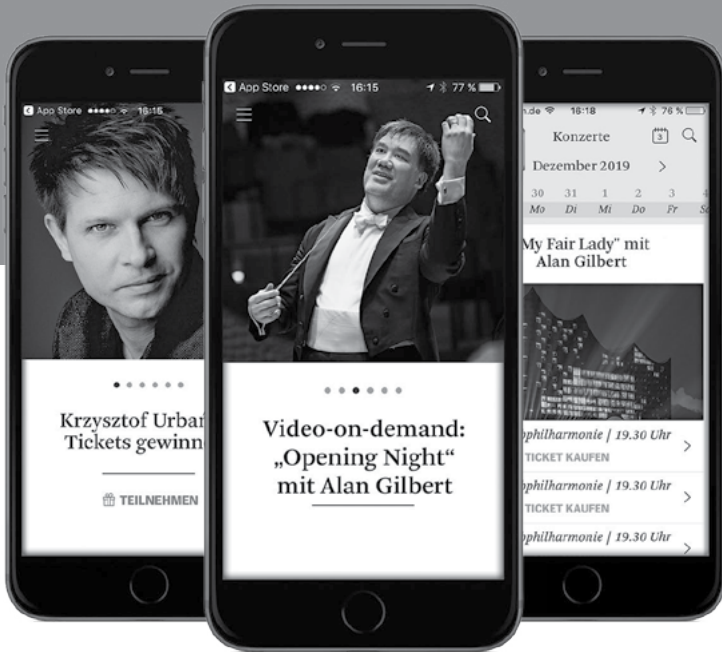
O ewiger Gott! O göttliches Gesicht!
O rechter Weg! O himmlisches Licht!
Hier schrei ich zu dir in letzter Stund,
Ein Klageruf geht aus meinem Mund.
O mein Erlöser, den Schöpfer erbitt,
Dass er beim Ende mir gnädig sei,
Wenn der höllische Feind
sich drängt herbei,
Und der Tod mir grausam
die Kehle zuschnürt,
Dass er meine Seel dann hinaufführt.
Und Heiland, mach durch
deine Fürbitt,
Dass ich zu seiner Rechten hintritt,
In seine Glorie mit ihm zu gehn.
Lass dir dies mein Gebet anstehn,
Um willen, dass du am Kreuz
bist gestorben,
Und hast all unsre Seelen erworben.

NDR

Elbphilharmonie
Orchester

Jetzt herunterladen:

Die NDR EO App



Tickets
gewinnen

Livestreams & Videos
anschauen

Konzerte
buchen

Programmhefte
lesen

ndr.de/eo

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

Der Einführungstext von Jürgen Ostmann
ist ein Originalbeitrag für den **NDR**.

Fotos
Heritage Images / Fine Art Images / akg-images (S. 5)
akg-Images (S. 6, 11)
akg-images / Keystone / STR (S. 8)
Felix Broede (S. 13)
Monika Höfler (S. 14)

Druck: Eurodruck in der Printarena

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



”
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 ndr.de/ndrkultur, im Digitalradio über DAB+

Hören und genießen

ndr.de/eo
youtube.com/NDRKlassik