

NDR

Elbphilharmonie
Orchester



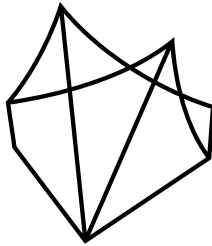
Klassik Kompakt

Eine Stunde mit Richard Strauss

Sonntag, 02.02.20 — 16 Uhr und 18.30 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

MAREK JANOWSKI

Dirigent



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

RICHARD STRAUSS (1864 - 1949)

Der Bürger als Edelmann – Orchestersuite op. 60

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

- I. Overture 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*

Tod und Verklärung – Tondichtung für großes Orchester op. 24

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

Keine Pause

„Hübscher Zwitter“

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 Adelliger zu werden: Er lernt tanzen, nimmt Fechtunterricht, lässt sich von den teuersten Schneidern einkleiden und versucht seine Tochter Lucile, die 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 Hugo von Hofmannsthal und Richard 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 Prosa-Komödie bis zum reinsten Musikerlebnis – hatte



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

DICHTER UND KOMPONIST

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 liebenswürdige 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 Theater-experiments „Der Bürger als Edelmann“ / „Ariadne auf Naxos“

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. 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.

Kunstreise ins Jenseits

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.

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

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“

RICHARD STRAUSS

Tod und Verklärung op. 24

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.

die traditionellen Satzanlagen (etwa den Sonatenhauptsatz) und Satzfolgen (die viersätzig Sinfonie) durch immer neue, einsätzig 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 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 verklärte 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,

RICHARD STRAUSS
Tod und Verklärung op. 24

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 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



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?“.

„Allegro“-Teils. Sie streben auf einen gewaltigen Höhepunkt zu, ebbend 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“ Oboenmelodie 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

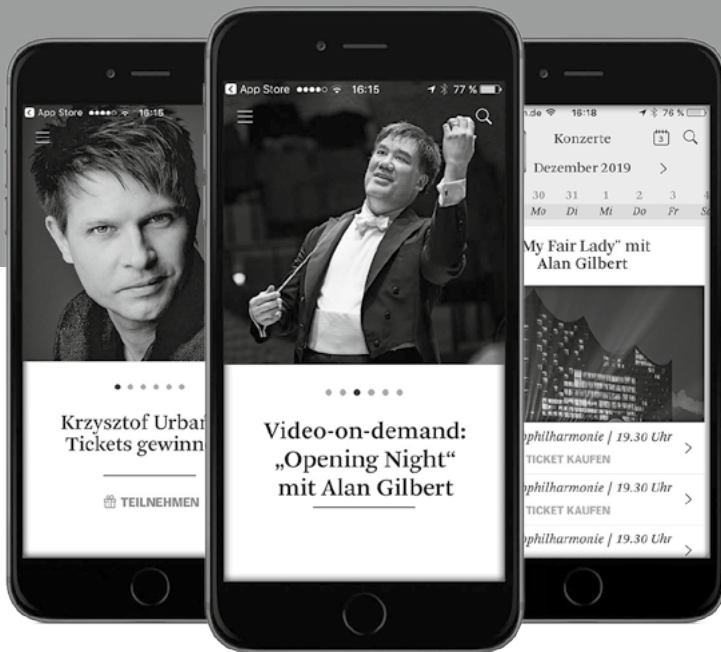
- Orchestre Philharmonique de Radio France (1984–2000)
- Gürzenich-Orchester Köln (1986–1990)
- Deutsches Symphonie-Orchester Berlin (Erster Gastdirigent, 1997–1999)
- Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo (2000–2005)
- Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin (2002–2016)
- Dresdner Philharmonie (2001–2003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

NDR

Elbphilharmonie
Orchester

Jetzt herunterladen:

Die NDR EO App



Tickets
gewinnen

Livestreams & Videos
anschauen

Konzerte
buchen

Programmhefte
lesen

ndr.de/eo

IMPRESSUM

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

NDR ELBPILHARMONIE ORCHESTER
Management: Sonja Epping

Redaktion des Programmheftes
Julius Heile

Die Einführungstexte von Jürgen Ostmann
sind Originalbeiträge für den **NDR**.

Fotos
Heritage Images / Fine Art Images / akg-images (S. 3)
akg-Images (S. 4, 7)
Felix Broede (S. 9)

Druck: Eurodruck in der Printarena

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

ndr.de/eo
youtube.com/NDRKlassik