

NDR

Elbphilharmonie
Orchester



Andris
Poga
&
Nina
Stemme

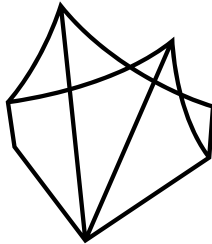
Donnerstag, 15.09.22 — 20 Uhr
Freitag, 16.09.22 — 20 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

ANDRIS POGA

Dirigent

NINA STEMME

Sopran



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

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

Das Konzert wird am 20.01.23 um 20 Uhr auf NDR Kultur gesendet.

RICHARD WAGNER (1813 - 1883)

Vorspiel zum 1. Aufzug der Oper „Die Meistersinger von Nürnberg“

Entstehung: 1862 | Uraufführung: Leipzig, 11. November 1862 | Dauer: ca. 7 Min.

Fünf Lieder nach Gedichten von Mathilde Wesendonck für Frauenstimme („Wesendonck-Lieder“), Fassung für Sopran und Orchester

(Nr. I-IV orchestriert von Felix Mottl, Nr. V von Richard Wagner)

Entstehung: 1857-58; 1893 (Orchestrierung von Mottl) | Uraufführung der Originalfassung mit Klavier:

Mainz, 30. Juli 1862 | Dauer: ca. 23 Min.

- I. Der Engel
- II. Stehe still!
- III. Im Treibhaus (Studie zu „Tristan und Isolde“)
- IV. Schmerzen
- V. Träume (Studie zu „Tristan und Isolde“)

Liedtexte auf S. 14-15

— Pause —

DMITRIJ SCHOSTAKOWITSCH (1906 - 1975)

Sinfonie Nr. 15 A-Dur op. 141

Entstehung: 1971 | Uraufführung: Moskau, 8. Januar 1972 | Dauer: ca. 45 Min.

- I. Allegretto
- II. Adagio – Largo – Adagio – Largo (attacca)
- III. Allegretto
- IV. Adagio – Allegretto – Adagio – Allegretto

ROLAND GREUTTER *Solo-Violine*

CHRISTOPHER FRANZIUS *Solo-Violoncello*

STEFAN GEIGER *Solo-Posaune*

Ende des Konzerts gegen 22 Uhr

Tönendes Manifest

Ich hörte zum ersten Male Richard Wagners Ouvertüre zu den „Meistersingern“: das ist eine prachtvolle, überladene, schwere und späte Kunst, welche den Stolz hat, zu ihrem Verständnis zwei Jahrhunderte Musik als noch lebendig voranzusetzen.

Friedrich Nietzsche in „Jenseits von Gut und Böse“ (1886)

Kann Instrumentalmusik mehr sein als kunstvolle Klang-Organisation, kann sie etwas „bedeuten“? Mit Blick auf die Gattung der Ouvertüre kann man diese Frage eigentlich nur bejahen. Denn als instrumentale Eröffnung ist sie in der Regel mit einer Oper verbunden, in der Musik und Worte eine Einheit eingehen. Und wenn die Ouvertüre musikalische Motive verarbeitet, die im folgenden Stück mit Inhalt und Bedeutung aufgeladen werden, dann kann der Hörer zumindest im Nachhinein diese Bedeutung ergründen. Das gilt erst recht im Fall der Vorspiele Richard Wagners, der gerne mit „Erinnerungsmotiven“ arbeitete – also mit musikalischen Gebilden, die er bestimmten Personen oder Situationen zuordnete. Und der überdies neben der Musik auch seine Textbücher selbst schrieb.

Den ersten Prosaentwurf zum Libretto seiner einzigen komischen Oper verfasste Wagner bereits 1845, doch andere Projekte kamen immer wieder dazwischen, sodass er sich erst 1861 wieder ernsthaft mit dem Stoff beschäftigte. Fertigstellen konnte er „Die Meistersinger von Nürnberg“ 1867, und zu diesem Zeitpunkt war er bereits ein berühmter, wenn auch umstrittener Komponist. Daher kann man die Oper – und im Konzentrat dann eben auch das Vorspiel – zumindest teilweise als ein Manifest verstehen, in dem Wagner seine Standpunkte darlegte und verteidigte. Zu den Hauptfiguren des im 16. Jahrhundert spielenden Stücks zählen der weise, traditionsverbundene Schustermeister Hans Sachs (zugleich geachtetes Mitglied der „Meistersinger“-Zunft) und der kühne junge Ritter Walther von Stolzing, der alle starren

RICHARD WAGNER

Vorspiel zur Oper „Die Meistersinger von Nürnberg“

Regeln verachtet. Beide verkörpern zweifellos Aspekte von Wagners eigener künstlerischer Persönlichkeit. Ihren Gegenspieler, den selbstgerechten und pedantischen Sixtus Beckmesser, dachte sich Wagner zumindest zeitweise als Parodie auf seinen schärfsten Gegner Eduard Hanslick: Die Figur trug im zweiten Prosaentwurf von 1862 den Namen „Hans Lick“.

Nun war zwar der berühmte Wiener Kritiker Hanslick im Jahr 1845, als er Wagner im böhmischen Marienbad persönlich kennen lernte, noch Student und begeisterter Anhänger des Komponisten. Doch in der Folgezeit kühlte sich das Verhältnis der beiden merklich ab. Hanslick positionierte sich als Befürworter der „absoluten“ (von außermusikalischen Bindungen freien) Musik und als Gegner der programmatischen. Und er nahm mit stetig zunehmender Schärfe gegen Wagners „Gesamtkunstwerk der Zukunft“ Stellung, sprach dem Komponisten jedes Verständnis für musikalische Form und Logik ab. Allerdings bewies der vermeintlich so neuerungssüchtige Wagner mit seinem „Meistersinger“-Vorspiel Hanslick und anderen Traditionalisten, dass er zumindest die altherwürdige Kunst des Kontrapunkts souverän beherrschte: Er exponierte und verarbeitete zunächst eine Reihe von Themen aus der Oper, vor allem einen Marsch und eine Fanfare der Meistersinger sowie Walthers Preislied „Morgenlich leuchtend“. Dann machte er eine Passage, die diese gegensätzlichen Themen verknüpft und gleichzeitig erklingen lässt, zum Höhepunkt des Vorspiels. Mit glücklicher Vereinigung von Tradition und Neuheit gegen alle Pedanterie – so könnte also die Botschaft dieses tönenden Künstlermanifests lauten.

Jürgen Ostmann



Richard Wagner (1862)

SCHÖN DER REIHE NACH

Sein „Meistersinger“-Vorspiel schrieb Wagner gegen alle Komponisten-Gepflogenheiten bereits vor der eigentlichen Oper. Statt wie üblich die Vorspiel-Themen dem fertigen Stück zu entnehmen, erfand er sie neu und baute auf ihnen die Oper auf. Dieses Verfahren thematisierte er sogar im Drama selbst, als er Stolzing nach den Gesetzen des Meisterliedes fragen ließ: „Wie fang ich nach der Regel an?“ Die Antwort des Meisters Hans Sachs lautet: „Ihr stellt sie auf und folgt ihr dann“. Wagner präsentierte dem Publikum das Vorspiel zum ersten Aufzug der „Meistersinger“ schon 1862 im Leipziger Gewandhaus, sechs Jahre vor der Uraufführung des gesamten Werks (am 28. Juni 1868 in München).

Zeugnisse einer „unanständig liebesglühenden“ Affäre

SOLITÄR BEI WAGNER

Wagners „Wesendonck-Lieder“ sind neben dem „Siegfried-Idyll“ für Streichorchester das einzige reife, bis heute aufgeführte Werk des Komponisten, das *keine* Oper ist.

Überdies beruhen die Lieder nicht einmal auf eigenen Texten – ein absoluter Einzelfall, da der auch schriftstellerisch hochaktive Wagner die Vokaltexpte seiner Opernkompositionen selbst zu verfassen pflegte. Neben seinen 13 vollendeten Musikdramen finden sich in seinem Werkverzeichnis zwar u. a. noch eine Sinfonie, drei Klaviersonaten und einige Orchesterouvertüren – das meiste davon aber aus der Zeit vor Uraufführung des „Fliegenden Holländers“ (1843), Wagners erster „vollgültiger“ Oper.

„Schon hatte die Nacht ihr Schweigen durch Hain und Haus gegossen, und kein flehendes Mahnen vermochte dem Walten der Sehnsucht mehr Einhalt zu tun. Das heilige Geheimnis vollendete sich. [...] O sink hernieder, Nacht der Liebe, gib ihnen jenes Vergessen, das sie ersehnen, umschließe sie ganz mit deiner Wonne und löse sie los von der Welt des Truges und der Trennung.“ – In Thomas Manns Novelle „Tristan“ verschränken sich in diesem Moment Kunstgenuss und Wirklichkeit. An einem ruhigen Nachmittag erleben, ja, durchleben Gabriele Klöterjahn und Detlev Spinell, am Klavier allein im Salon, die Musik des II. Aktes aus Richard Wagners „Tristan und Isolde“. Es ist die Geschichte einer aufkeimenden Liebe zwischen der bürgerlichen Kaufmannsgattin Klöterjahn und dem in vergeistigten Gefilden träumenden Künstler Spinell – und natürlich nicht zufällig stellte Thomas Mann an die zentrale Stelle seiner Erzählung ausgerechnet eine ausführliche, intensive Beschreibung der „Tristan“-Musik. Erhielt doch Richard Wagners Liebesdrama wesentliche Impulse aus einer ganz ähnlichen Beziehung. Klöterjahn-Spinell oder Wesendonck-Wagner – die Parallelen sind unübersehbar: Hier wie dort einerseits die von ihrem Mann kaum in ihrer musik- und kunstbegeisterten Schwärmerie verstandene Unternehmergattin, andererseits

der poetischen Enthusiasmus entfachende arme Künstler. „Aber sehe ich Dein Auge, dann kann ich doch nicht mehr reden; dann wird doch alles nichtig, was ich sagen könnte! ... Dann gibt es eben kein Object und kein Subject mehr; da ist Alles Eines und Einig, tiefe, unermessliche Harmonie! ... Nimm meine ganze Seele zum Morgengruße!“ – Diesmal nicht Thomas Mann, sondern Richard Wagner: Zeilen aus jenem verhängnisvollen Brief, den dieser in Zürich an Mathilde Wesendonck schrieb und der von seiner Ehefrau Minna abgefangen wurde. Er bedeutete das Ende einer schließlich unhaltbar gewordenen, ohnehin nicht mehr zu verheimlichenden Beziehung zwischen dem Exilanten Wagner und der Gattin des „Asyl“ gewährenden Unternehmers Otto Wesendonck. „Sie ist und bleibt meine erste und einzige Liebe!“, gestand Richard Wagner noch sehr viel später.

In die revolutionären Ereignisse des Dresdner Mai-Aufstandes verwickelt, war der steckbrieflich gesuchte Wagner 1849 mit seiner Frau Minna in die Schweiz nach Zürich geflohen, wo er das Ehepaar Wesendonck kennenlernte. Während Otto sich als großzügiger Mäzen eher äußerlich für das kompositorische Schaffen des Flüchtlings interessierte, wurde die damals erst 24-jährige Mathilde schon bald näher „in seine Intentionen eingeweiht“ (wie sich Wagner ausdrückte) – ein Verhältnis, das sich unausweichlich intensivieren musste, als die Wagners 1857 in das Nachbarhaus der neuen Villa Wesendonck auf dem grünen Hügel am linken Ufer des Zürichsees einzogen. Schon in der Partitur der „Walküre“, die Wagner damals komponierte, finden sich Chiffren wie „I. l. d. gr.“ (= „Ich liebe dich grenzenlos“), womit keineswegs Minna angesprochen war. Und dann unterbrach Wagner die Arbeit am „Ring des Nibelungen“ und schrieb



Mathilde Wesendonck, Zeichnung von Ernst Kietz (1856)

MATHILDE ALS MUSE

Die Muse beginnt mich zu besuchen: kündigt mir dies die Gewissheit Ihres Besuches an? Das erste, was ich fand, war eine Melodie, die ich erst gar nicht unterzubringen wusste, bis auf einmal dazu die Worte mir aus der letzten Szene des Siegfried kamen. Ein gutes Zeichen. Gestern ging mir auch der Anfang des 2. Aktes auf, und zwar als – Fafners Ruhe, der ich ein humoristisch gemüthliches Moment abgewann. Das sollen Sie alles näher erfahren, wenn morgen die Schwalbe kommt, ihren Bau zu besichtigen.

Richard Wagner an Mathilde Wesendonck (Zürich, 21. Mai 1857). Die Schwalbe ist in diesem Fall Mathilde, die „ihren Bau“ (Wagners Asyl im Nachbarhaus der Villa Wesendonck) besuchen soll ...

„TRISTAN“-VORÜBUNG

Dass zwei der „Wesendonck-Lieder“ von Wagner explizit mit dem Zusatz „Studie zu Tristan und Isolde“ versehen wurden, ist leicht zu erklären: Der Klavierpart des Liedes „Im Treibhaus“ dient im Vorspiel zum III. Akt von „Tristan und Isolde“ beinahe identisch zur Darstellung der Verlassenheit und der Sehnsucht des verwundeten Tristan – auch im Wesendonck-Text ist ja von „sehnedem Verlangen“ die Rede. Und das Lied „Träume“ wurde von Wagner sogar an der zentralen Stelle des II. Aktes von „Tristan und Isolde“ wiederverwendet: in der Duettzene „O sink’ hernieder, Nacht der Liebe“. Die ruhig pulsierende Begleitung des Liedes (in dem mit dem Sinken „in die Gruft“ sogar das Todesmoment der bedingungslosen Liebe Tristans und Isoldes angedeutet ist) findet sich im Orchestersatz des Duetts wieder – natürlich nur so weit, wie es Wagners Gattungsbewusstsein zuließ: Die Vokalstimmen erfand er für das Musikdrama jeweils neu; es handelt sich also keinesfalls um bloße Orchestrierungen der ursprünglichen Klavierlieder.

„Tristan und Isolde“, jenes Drama um die erst im Tod erfüllte ewige Liebe, mit einem Text, den Minna – und sie wusste warum – als geradezu „unanständig liebesglühend“ empfand. Damit nicht genug: Als der I. Akt des „Tristan“ 1858 vollständig in Musik gesetzt war, widmete Wagner die Partitur selbstverständlich Mathilde Wesendonck. Inzwischen hatte er bereits vier Gedichte seiner neuen Muse für Gesang und Klavier vertont. Die „Arbeitstreffen“ der beiden waren häufiger und länger geworden ...

Die „Wesendonck-Lieder“ sind also unzertrennbar mit den Entstehungsumständen rund um die Komposition von „Tristan und Isolde“ verbunden. Die ersten vier Lieder entstanden (jeweils als musikalisch „verklärende“ Antwort Meister Wagners auf den dichterischen Vorwurf der „Dilettantin“ Mathilde) parallel zur Komposition des ersten „Tristan“-Aktes, das chronologisch letzte Lied („Im Treibhaus“) unmittelbar vor dem Beginn der Arbeit am II. Akt. Die „Tristan“-Sphäre und diejenige der Lieder durchdringen sich dabei wechselseitig, und zwar sowohl auf textlicher als auch musikalischer Ebene. Denn so wie sich Mathilde offensichtlich vom dichterischen Stil Wagners beeinflussen ließ, fand Wagner bei der Vertonung ihrer Texte Stimmungen vor, die sich teils eins zu eins in die „Tristan“-Komposition transferieren ließen. „Allvergessen – Eingedenken“, heißt es im Moment höchster Liebeserfüllung in Mathildes Text zum Lied „Träume“; „All gedenken, all gemahnen“, lautet eine Zeile aus Wagners „Tristan“ an entsprechender Stelle. Umgekehrt prägt der neue, nicht zuletzt aus der ungeahnten Liebeserfahrung resultierende „Tristan“-Stil mit seiner ringenden Chromatik und seinen niemals stillstehenden Modulationen als Ausdruck ewigen Verlangens wesentlich auch die „Wesendonck-Lieder“. Die Vertonungen der Gedichte

RICHARD WAGNER

Wesendonck-Lieder

„Im Treibhaus“ und „Träume“ lassen sich dabei sogar als regelrechte musikalische Studien zum „Tristan“ verstehen (mehr dazu in der Marginalspalte auf S. 8).

Auch wenn auf diese Weise manche Elemente der für Wagner eigentlich untypischen Klavier-Klangwelt auch in seiner persönlichen Orchestersphäre aufgingen, sah der Komponist dennoch von einer direkten Instrumentierung seiner „Wesendonck-Lieder“ (mit Ausnahme von „Träume“) ab. Dass der österreichische Dirigent und Komponist Felix Mottl später eine Orchesterfassung der Lieder einrichtete und somit die private Gattung des Klavierlieds ins Öffentliche transformierte, entspricht also wohl nicht unbedingt Wagners Intentionen. Für ihn waren es in erster Linie intime Kunstäußerungen einer emotional intensiven Zeit – und offenbar besonders wertvolle: „Besseres als diese Lieder habe ich nie gemacht“, schrieb Wagner aus Venedig an Mathilde, „und nur sehr wenig von meinen Werken wird ihnen zur Seite gestellt werden können“.

Julius Heile



Die 1857 fertiggestellte Villa Wesendonck in Zürich. Wagner bewohnte ein kleines Nebenhaus auf dem Grundstück

MUSIKALISCHER AFFRONT

Nur ein einziges der fünf für Singstimme und Klavier gesetzten „Wesendonck-Lieder“ hat Wagner selbst instrumentiert: Am 23. Dezember 1857 erschien er mit einer Handvoll Zürcher Musiker im Vestibül der Wesendonck-Villa, um der Hausherrin sein Lied „Träume“ (also im Prinzip das spätere Liebesduett aus „Tristan und Isolde“) in einer Instrumentalversion als Geburtstagsständchen darzubringen – während sich ihr Mann auf Geschäftsreise befand!

„Die Sehnsucht, dass das nicht das letzte Wort sei“

UNTER AUFBIETUNG ALLER KRÄFTE KOMPONIERT

Seine Sinfonie Nr. 15 schrieb Schostakowitsch – so Isaak Glinkman – „unter Aufbietung aller Kräfte“, teilweise sogar im Krankenhaus. Der Komponist litt an einer chronischen Rückenmarksentzündung, seine rechte Hand war gelähmt, seit einem Beinbruch 1967 war er gehbehindert, seine Augen machten ihm zunehmend Probleme, und ein zweiter Herzinfarkt schwächte ihn so sehr, dass jede Anstrengung oder gymnastische Übung das Risiko weiterer Herzkomplikationen in sich barg. „Nein, ich habe keine Angst vor dem Tod“, sagte Schostakowitsch in dieser Zeit, „aber ich fürchte mich vor Qualen und Schmerzen“.

In einem Brief vom 26. August 1971 an die armenische Schriftstellerin Marietta Schaginjan schrieb Dmitrij Schostakowitsch, dass er an seiner Fünfzehnten Sinfonie „sehr viel gearbeitet [habe]. Bis mir die Tränen kamen. Sie flossen jedoch nicht deshalb, weil die Sinfonie so traurig ist, sondern weil sich meine Augen sehr anstrengen. Ich war sogar beim Augenarzt, der zu einer kleinen Arbeitspause riet. Dies fiel mir sehr schwer, denn wenn ich gerade schreibe, strengt mich eine Unterbrechung ungeheuer an.“ Bereits am 27. Juni hatte der Komponist seinem Sekretär Alexandr Cholodilin mitgeteilt, dass er das Werk in Repino, einem Vorort von St. Petersburg, fertiggestellt habe.

Vieles an diesem letzten sinfonischen Werk, das Schostakowitsch gesundheitlich gezeichnet komponiert hat, ist rätselhaft – und das nicht nur, weil die Beethoven-Zitate, die laut Schostakowitschs langjährigem Freund Isaak Dawydowitsch Glinkman aus der „Pastorale“ stammen sollen, nirgends zu finden sind. Anzuführen wäre hier vor allem auch die formal-stilistische Konzeption des Werkes. Denn am Anfang steht ein grotesk-optimistisches Allegretto, das über Schostakowitschs Neunte Sinfonie einen Bogen zu seiner Ersten sowie anderen Werken schlägt (u. a. zum Klavierkonzert Nr. 1, Teilen der Ballettmusiken

„Das goldene Zeitalter“ und „Der Bolzen“ sowie zu den Orchesterzwischenstücken der Oper „Lady Macbeth von Mzensk“). Dabei wird das musikalische Material kaleidoskopartig durcheinander gewürfelt – vom leichten Schostakowitsch-Ton des Hauptthemas über splitterhafte Polka- und Blasmusikepisoden bis hin zu einem Zitat aus Rossinis „Wilhelm Tell“-Ouvertüre. Letzteres erklingt nicht wie im Original in den Streichern sondern in den Blechbläsern, was den humoristischen Charakter der Passage akzentuiert. Zu den disparaten Momenten kommen noch ungestüme Trompetenfanfaren hinzu, die das zwölftönige Nebenthema beiseite schieben, bevor das Rossini-Zitat im neuen Kontext erscheint. Im Mittelteil des Satzes präsentiert Schostakowitsch dann im Anschluss an das Zwölfton-Thema ein komplexes polyrhythmisches Feld, bestehend aus Achteln, Triolen und Quintolen, wobei die Musik stets ihre ironische Distanz wahrt, obwohl auch das „Gewalt-Motiv“ aus Schostakowitschs Oper „Lady Macbeth“ zitiert wird.

An zweiter Stelle steht dann ein hochpathetisches sinfonisches Fresko, an dessen Beginn schwere Blechbläserakkorde mit einem Zwölftonsolo des Solocellos kombiniert werden; vieles vom Folgenden erinnert an die pessimistischen Sinfonie-Passagen aus Schostakowitschs mittlerer Schaffensperiode, insbesondere an den ersten Satz aus der Sechsten: Dissonant-fahlen Doppelakkorden der Holzbläser (die gemeinsam einen Zwölftonzusammenklang bilden und in ihrer Funktion an das „Dur-Moll-Siegel“ [C. Floros] aus Mahlers Sechster bzw. an das „Blut“-Motiv aus Bartóks Opern-Einakter „Herzog Blaubarts Burg“ erinnern) folgt mit einem schweren Trauermarsch der Mittelteil. Nachdem die Musik mit ihrer ausgeprägten Klage-Motivik einen verstörten und resignativen Charakter



Dmitrij Schostakowitsch (1972)

Die Sinfonie enthält genaue Zitate aus Rossini, Wagner und Beethoven. Manches steht unter dem direkten Einfluss von Mahler. Ich möchte Ihnen sehr gern die Sinfonie vorstellen.

Schostakowitsch an seinen polnischen Komponistenfreund und Biografen Krzysztof Meyer im September 1971



Schostakowitschs Sohn Maxim, der die fulminante Uraufführung der Sinfonie Nr. 15 im Januar 1972 in Moskau dirigierte (Foto von 1971)

Meine Musik sagt eigentlich alles. Es braucht keine historischen oder hysterischen Kommentare. So gesehen ist jedes Wort über sie eigentlich unwichtig.

Dmitrij Schostakowitsch

angenommen hat, setzen drei Quintakkorde der Fagotte einen geradezu gespenstischen Akzent, bevor in dem attacca folgenden dritten Satz – dem kürzesten Scherzo, das Schostakowitsch je komponiert hat – wie im Scherzo von Mahlers Vierter Sinfonie der Tod mit seiner Fiedel aufzuspielen scheint.

In der Adagio-Einleitung des Finales schließlich zitiert Schostakowitsch das Motiv der „Todesverkündigung“ aus Wagners „Walküre“: „Nur Todgeweihten taugt mein Anblick; wer mich erschaut, der scheidet vom Tageslicht“, heißt es dort. Anschließend folgt ein in seiner verhaltenen Lyrik für Schostakowitsch untypisches Final-Hauptthema, dessen Kopfmotiv das „Liebes-, Leidens- und Sehnsuchtsmotiv“ aus Wagners „Tristan und Isolde“ aufgreift, wodurch die Begriffsfelder „Tod“ und „Sehnsucht“ miteinander verknüpft werden. Nach erneuter „Todesverkündigung“ beginnt eine monumentale Passacaglia, deren Bassthema eindeutig Anklänge an die bekannte „Invasionsepisode“ aus Schostakowitschs „Leningrader“ Sinfonie aufweist (in der ihrerseits das „Gewalt“-Motiv zitiert wird). Im letzten Allegretto-Abschnitt des Satzes ertönt erneut die „Todesverkündigung“, bevor der musikalische Fluss durch das erneute Auftreten der dissonanten Doppelakkorde durchbrochen wird; was bleibt, sind die lichten Klänge der Celesta, in der im Charakter einer Spieluhr Fragmente des Kopfsatz-Hauptthemas erklingen. Doch etwas stimmt nicht: Die Spieluhr „springt und repetiert ohne Sinn die letzte Figur. Nur das Pochen der Pauke und das Klappern des Schlagwerks ist zu hören. Die Piccolo-Flöte versucht den gleichen Einsatz, aber das Schlagwerk ist entzwei und fällt an der gleichen Stelle ins Repetieren. Eine Weile klappert der Mechanismus noch, dann setzt ein silberner Klang der ersterbenden Musik den Schlussakzent“ (Bernd Feuchtnner).

Offenbar hat Schostakowitsch hinter der heiteren Fassade seiner Fünfzehnten Sinfonie ein tiefgründiges Gedankengebäude errichtet, das um die Todes-thematik ebenso kreist wie um die Schattenseiten des Lebens: Gewalt, Macht, Ungerechtigkeit, verlorene Illusionen und körperliches wie seelisches Leiden – Themen, die Schostakowitsch sein Leben lang bewegt haben (auch wenn er gegenüber Isaak Glinkman in seiner typischen Ironie von einer Sinfonie „ohne große Ideen“ sprach). Eine wie auch immer geartete Transzendenz scheint dem Werk fremd zu sein, jedenfalls würde es einige Mühe bereiten, sie aus dem tiefschwarzen Schluss abzuleiten, weshalb der polnische Dirigent Kazimierz Kord über das Sinfonie-Finale auch sagte: „Das ist eine ganz und gar ausgebrannte Musik.“ Dennoch wirkt dieses sinfonische Vermächtnis Schostakowitschs, das vom All-unionsorchester des sowjetischen Rundfunks und Fernsehens unter der Leitung seines Sohnes Maxim am 8. Januar 1972 mit gewaltigem Erfolg in Moskau uraufgeführt wurde, in seiner Gänze nicht fatalistisch – scheint der Komponist seine Hörer doch aus einem tiefmoralischen Antrieb heraus mit dem Tod konfrontieren zu wollen, etwa in dem Sinn, den der Philosoph Max Horkheimer in seinem Aufsatz „Pessimismus in unserer Zeit“ von 1969 formuliert hat: „Hier kann eine Solidarität zwischen allen Menschen entstehen: dass sie von sich wissen, wie vergänglich sie sind, wie grauenhaft die Welt gewesen ist, dass sie sterben müssen, und dass sie die Sehnsucht haben, dass das nicht das letzte Wort sei.“

Harald Hodeige

**GEDANKLICHE UND
MUSIKALISCHE VIELFALT**

Lassen die Wagner-Zitate vermuten, dass Schostakowitsch in der Fünfzehnten Sinfonie die Themenbereiche „Tod“ und „Erlösung“ reflektierte, die im scheinbar heiteren Gewand am Hörer vorüberziehen, überrascht vor allem die Vielfalt des Tonmaterials: Neben zwölftönigen Themen erklingen Passagen reiner Tonalität, während Abschnitte komplexer Polyrhythmik auf banal anmutende musikalische Charaktere treffen. Im dritten Satz, in dem durch die Instrumentation mit geschlossenen Instrumentengruppen stete Klangfarbenwechsel vollzogen werden, fallen neben den ungewöhnlichen Farbnuancen des erweiterten Schlagwerks vor allem die ausgefallenen Posaunenglissandi auf. Weite Teile des Finales muten demgegenüber wiederum wie die Quintessenz von Schostakowitschs musikalischem Stil an.

LIEDTEXTE

Richard Wagner: Wesendonck-Lieder

I. DER ENGEL

In der Kindheit frühen Tagen
Hört' ich oft von Engeln sagen,
Die des Himmels hehre Wonne
Tauschen mit der Erdensonne,

Daß, wo bang ein Herz in Sorgen
Schmachtet vor der Welt verborgen,
Daß, wo still es will verbluten,
Und vergehn in Tränenfluten,

Daß, wo brünstig sein Gebet
Einzig um Erlösung fleht,
Da der Engel niederschwebt,
Und es sanft gen Himmel hebt.

Ja, es stieg auch mir ein Engel nieder,
Und auf leuchtendem Gefieder
Führt er, ferne jedem Schmerz,
Meinen Geist nun himmelwärts!

II. STEHE STILL!

Sausendes, brausendes Rad der Zeit,
Messer du der Ewigkeit;
Leuchtende Sphären im weiten All,
Die ihr umringt den Weltenball;
Urewige Schöpfung, halte doch ein,
Genug des Werdens, laß mich sein!

Halte an dich, zeugende Kraft,
Urgedanke, der ewig schafft!
Hemmet den Atem, stilltet den Drang,
Schweigt nur eine Sekunde lang!
Schwellende Pulse, fesselt den Schlag;
Ende, des Wollens ew'ger Tag!

Daß in selig süßem Vergessen
Ich mög' alle Wonne ermessen!

Wenn Aug' in Auge wonnig trinken,
Seele ganz in Seele versinken;
Wesen in Wesen sich wiederfindet,
Und alles Hoffens Ende sich kündigt,
Die Lippe verstummt in staunendem
Schweigen,
Keinen Wunsch mehr will das Inn're
zeugen:
Erkennt der Mensch des Ew'gen Spur,
Und löst dein Rätsel, heil'ge Natur!

III. IM TREIBHAUS

Hochgewölbte Blätterkronen,
Baldachine von Smaragd,
Kinder ihr aus fernen Zonen,
Saget mir, warum ihr klagt?

Schweigend neiget ihr die Zweige,
Malet Zeichen in die Luft,
Und der Leiden stummer Zeuge
Steiget aufwärts, süßer Duft.

Weit in sehndem Verlangen
Breitet ihr die Arme aus,
Und umschlinget wahnbefangen
Öder Leere nicht'gen Graus.

Wohl, ich weiß es, arme Pflanze;
Ein Geschicke teilen wir,
Ob umstrahlt von Licht und Glanze,
Unsre Heimat ist nicht hier!

LIEDTEXTE

Richard Wagner: Wesendonck-Lieder

Und wie froh die Sonne scheidet
Von des Tages leerem Schein,
Hüllet der, der wahrhaft leidet,
Sich in Schweigens Dunkel ein.

Stille wird's, ein säuselnd Weben
Füllet bang den dunklen Raum:
Schwere Tropfen seh' ich schweben
An der Blätter grünem Saum.

IV. SCHMERZEN

Sonne, weinest jeden Abend
Dir die Schönen Augen rot,
Wenn im Meeresspiegel badend
Dich erreicht der frühe Tod;

Doch erstehst in alter Pracht,
Glorie der düstren Welt,
Du am Morgen neu erwacht,
Wie ein stolzer Siegesheld!

Ach, wie sollte ich da klagen,
Wie, mein Herz, so schwer dich sehn,
Muß die Sonne selbst verzagen,
Muß die Sonne untergehn?

Und gebietet Tod nur Leben,
Geben Schmerzen Wonnen nur:
O wie dank' ich, daß gegeben
Solche Schmerzen mir Natur!

V. TRÄUME

Sag', Welch wunderbare Träume
Halten meinen Sinn umfängen,
Daß sie nicht wie leere Schäume
Sind in ödes Nichts vergangen?

Träume, die in jeder Stunde,
Jedem Tage schöner blühen,
Und mit ihrer Himmelskunde
Selig durchs Gemüte ziehn!

Träume, die wie hehre Strahlen
In die Seele sich versenken,
Dort ein ewig Bild zu malen:
Allvergessen, Eingedenken!

Träume, wie wenn Frühlingssonne
Aus dem Schnee die Blüten küßt,
Daß zu nie geahnter Wonne
Sie der neue Tage begrüßt,

Daß sie wachsen, daß sie blühen,
Träumend spenden ihren Duft,
Sanft an deiner Brust verglühn,
Und dann sinken in die Gruft.

Gedichte von Mathilde Wesendonck

Andris Poga



ENGAGEMENTS 2022/2023

- WDR Sinfonieorchester
- hr-Sinfonieorchester
- SWR Symphonieorchester
- Deutsches Symphonie-Orchester Berlin
- Konzerthausorchester Berlin
- Mozarteumorchester Salzburg
- Orchestre National de France
- Brussels Philharmonic Orchestra
- Sinfonieorchester der Nationalphilharmonie Warschau

Andris Poga ist seit 2021 Chefdirigent des Stavanger Symphony Orchestra. Zuvor wirkte er acht Jahre lang als Musikdirektor des Lettischen Nationalorchesters in Riga. Als Gastdirigent wird er von bedeutenden Orchestern Europas und Asiens geschätzt. Zu den Höhepunkten der letzten Spielzeiten zählten Konzerte mit dem Gewandhausorchester Leipzig, Orchestre de Paris, den Münchner Philharmonikern, Wiener Symphonikern, dem Tonhalle-Orchester Zürich, den Sinfonieorchestern des NDR, WDR, HR, SWR und MDR, dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Sydney Symphony und NHK Symphony Orchestra sowie den St. Petersburger Philharmonikern. In der Saison 2021/22 war Poga u. a. zu Gast beim Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, Schleswig-Holstein Festival-Orchester, bei der Deutschen Kammerphilharmonie, beim Bergen Philharmonic und Gulbenkian Orchestra. Poga studierte Dirigieren an der Jāzeps Vītols Latvian Academy der Staatlichen Universität Lettland. Von 2004 bis 2005 erhielt er auch Dirigierunterricht bei Uroš Lajovic in Wien. Meisterkursen bei Seiji Ozawa und Leif Segerstam verdankt er wertvolle Impulse. 2010 gewann er den ersten Preis beim internationalen Dirigierwettbewerb „Evgeny Svetlanov“ in Montpellier. Nach diesem Erfolg ernannte Paavo Järvi ihn für drei Jahre zum Assistant Conductor beim Orchestre de Paris; 2012 wurde Poga in die gleiche Position beim Boston Symphony Orchestra berufen. Der internationale Durchbruch gelang ihm, als er auf einer Asien-Tournee der Münchner Philharmoniker im Oktober 2014 mit großem Erfolg kurzfristig für Lorin Maazel und Valery Gergiev einsprang. In wenigen Jahren hat Poga ein erstaunlich breites Repertoire erarbeitet. Seine besondere Liebe gilt den Werken von Strauss, Schnittke, Schostakowitsch und seines Landsmanns Pēteris Vasks.

Nina Stemme

Die Schwedin Nina Stemme gilt seit Jahren als führende Sängerin der anspruchsvollen Partien des dramatischen Faches: Isolde, Brünnhilde, Kundry, Salome, Elektra und Turandot. Dass sie diese höchsten Gipfel des Sopran-Repertoires zunächst gescheut hat, ist ein besonderes Merkmal ihrer Karriere. Als man ihr für das Glyndebourne Festival 2003 erstmals die Isolde anbot, hatte sie bereits 14 Bühnenjahre hinter sich, zunächst mit lyrischen Partien wie Cherubino, Pamina, „Figaro“-Gräfin, Agathe und Eva, dann zunehmend mit lyrisch-dramatischen Partien wie Mimi, Butterfly, Manon Lescaut, Tosca, Elisabeth, Marschallin und Senta. Respekt vor den Rollen und Werken, Flexibilität und eine vernünftige Einschätzung der stimmlichen Entwicklungsmöglichkeiten – in Kombination mit Stimme, Talent und Musikalität sind es diese Faktoren, die dazu führten, dass aus der hochbegabten Sängerin eine weltweit begehrte Künstlerin wurde. Gastengagements führten sie u. a. an die Opernhäuser in Wien, Mailand, London, New York, Berlin, Zürich, Madrid und San Francisco sowie zu den Festspielen in Bayreuth, Salzburg, Aix und Glyndebourne. Sie wurde zur schwedischen Hofsängerin, zur Bayerischen und zur Österreichischen Kammersängerin ernannt. 2005 und 2012 wurde sie von der Fachzeitschrift „Opernwelt“ zur Sängerin des Jahres gewählt; im Jahr 2018 erhielt sie den renommierten Birgit-Nilsson-Preis. Nach einem gefeierten Debüt als Färberin in der „Frau ohne Schatten“ an der Wiener Staatsoper debütierte sie zuletzt mit enormem Erfolg in der Rolle der Kostelnička in „Jenůfa“ am Theater an der Wien. Im Mai 2022 gab Stemme zum letzten Mal die Brünnhilde in einem kompletten „Ring“-Zyklus an der Wiener Staatsoper – eine Rolle, die sie über zehn Jahre lang weltweit mit größtem Erfolg gesungen hatte.



HÖHEPUNKTE 2022/2023

- „Tristan und Isolde“ am Teatro San Carlo in Neapel, an der Deutschen Oper Berlin und an der Wiener Staatsoper
- lang erwartetes Debüt als Ortrud in Wagners „Lohengrin“ an der Wiener Staatsoper
- Auftritte als Färberin in einer Neuproduktion von „Die Frau ohne Schatten“ an der San Francisco Opera
- Recitals in der Wigmore Hall London, in Genf, Toulouse, Stockholm und Budapest

IMPRESSUM

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

NDR ELBPILHARMONIE ORCHESTER
Management: Sonja Epping

Redaktion des Programmheftes
Julius Heile

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

Fotos

Heritage Images / Fine Art Images / akg-images (S. 5)
akg-images / De Agostini Picture Lib. / A. Dagli Orti (S. 7)
akg-images / Bildarchiv Monheim / Schütze / Rodemann (S. 9)
picture alliance / Sammlung Richter (S. 11, 12)
Jānis Porietis (S. 16)
Neda Navaee (S. 17)

Druck: Eurodruck in der Printarena
Das verwendete Papier ist FSC-zertifiziert und chlorfrei gebleicht.

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

”

Für mich ist
Musik das Leben
selbst!

“

CAROLIN WIDMANN

NDR kultur

HÖREN SIE DIE KONZERTE DES
NDR ELBPHILHARMONIE ORCHESTERS
AUF NDR KULTUR

Die NDR Kultur App – jetzt kostenlos herunterladen
unter n-dr.de/ndrkulturapp

Hören und genießen

ndr.de/eo
youtube.com/NDRKlassik