NDR

Elbphilharmonie
Orchester

Orozco-Estrada & Goerne

Donnerstag, 22.09.22 — 20 Uhr
Sonntag, 25.09.22 — 11 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal
Samstag, 24.09.22 — 18 Uhr
Kiel, Wunderino Arena

ANDRÉS OROZCO-ESTRADA
Dirigent
MATTHIAS GOERNE
Bariton

NDR ELBPHILHARMONIE ORCHESTER

Einführungsveranstaltungen mit Julius Heile
am 22.09. um 19 Uhr und am 25.09. um 10 Uhr im Großen Saal der Elbphilharmonie

Das Konzert am 25.09.22 wird live auf NDR Kultur gesendet.

GUSTAV MAHLER (1860 – 1911)

Lieder und Gesänge aus „Des Knaben Wunderhorn“
für Bariton und Orchester

Entstehung: 1892–1901 | Dauer: ca. 38 Min.

I. Rheinlegendchen
II. Wo die schönen Trompeten blasen
III. Das irdische Leben
IV. Urlicht
V. Des Antonius von Padua Fischpredigt
VI. Revelge
VII. Der Tamboursg’sell

Liedtexte auf S. 13–16

— *Pause* —

DMITRIJ SCHOSTAKOWITSCH (1906 – 1975)

Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 47

Entstehung: 1937 | Uraufführung: Leningrad, 21. November 1937 | Dauer: ca. 50 Min

I. Moderato
II. Allegretto
III. Largo
IV. Allegro non troppo

Dauer des Konzerts einschließlich Pause: ca. 2 ¼ Stunden

Mahler und sein Verehrer

Gustav Mahler ist in die Musikgeschichte nicht nur als genialer Dirigent und Schöpfer monumentaler Sinfonien eingegangen, sondern auch als jener Komponist, der die Verquickung von Lebensrealität und Musik um die Wende zum 20. Jahrhundert auf die Spitze trieb. „Eine Sinfonie muss sein wie die Welt. Sie muss alles umfassen", lautete das entschiedene Postulat Mahlers. Während er so etwa schon in der Ersten Sinfonie Leben und Schicksal eines imaginären Helden in Musik setzte, nahm er sich in seiner Dritten gleich ein klingendes Abbild der Evolution vor. Und er zeigte sich auch und gerade abseits der großen, „alles umfassenden" Form der Sinfonie als ein absoluter Meister der „Weltanschauungsmusik". Namentlich im Lied: dort, wo man „im kleinen Raume die ganze Welt zu sehen glaubt", wie Goethe einst die von Mahler besonders geliebten Dichtungen aus „Des Knaben Wunderhorn" beschrieb. „Plastische Darstellungen einer von Schmerzen, gebrochenen Herzen, Auflehnung, Angst und Qual geprägten Wirklichkeit", nannte der britische Musikschriftsteller Donald Mitchell denn auch die „Wunderhorn"-Lieder Gustav Mahlers. Das nun aber klingt geradewegs schon wie die Beschreibung der Musik eines der bedeutendsten Mahler-Verehrer des 20. Jahrhunderts: Dmitrij Schostakowitsch. Auch für ihn sollte die Sinfonie die ganze Welt umfassen. Auch wenn sich diese Welt seit dem Tod Mahlers im Jahr 1911 erschreckend gewandelt hatte. „Die meisten meiner Sinfonien sind Grabdenkmäler", bekannte Schostakowitsch einmal. Sie sind Zeugnisse der Lebensrealität eines Komponisten, der nicht nur zwei Weltkriege durchlebte, sondern sich sein halbes Leben lang auch dem Druck von Stalins Diktatur zu beugen hatte. Der stets einen Balanceakt zwischen der Erfüllung von Zwängen der Kulturpolitik und Mitteilung seiner ganz privaten Weltsicht vollführen musste. „Je weniger Schostakowitsch es sich noch leisten konnte, die Welt aus der Distanz zu beobachten, desto mehr liebte er Mahler. Auch war Mahler ein großer Spötter, da konnte er lernen", wies der Schostakowitsch-Biograf Bernd Feuchtner auf die überhaupt nicht spaßigen Gründe hin, aus denen Schostakowitsch immer wieder auch zum Mittel der Parodie und Groteske griff, um subkutane Botschaften unter der „angepassten" Oberfläche seiner Musik zu verbreiten. Auch dies aber, Zeitkritik und Spott über gesellschaftliche Zustände, gehörte in der Tat zum festen Vokabular schon der Weltanschauungsmusik Gustav Mahlers. „Wunderhorn"-Lieder wie „Des Antonius von Padua Fischpredigt" sind voll ätzender Ironie und bissiger Satire. Und nicht zufällig griff Schostakowitsch in seiner Fünften Sinfonie genau darauf zurück...

Zwischen Groteske und Schreckensvision

„Der Kern der Mahlerschen Musik ist das Volkslied“, schrieb der legendäre Dirigent Willem Mengelberg in seinem 1923 erschienenen Mahler-Buch. Wie zuvor nur Schubert war Mahler ein Komponist, der sich zeitlebens an vokalen Modellen orientierte und bei dem das Liedschaffen gewissermaßen den „genetischen Code seines Komponierens“ bildete (Peter Revers). Immer wieder griff Mahler daher auch in seinen Sinfonien auf eigene Liedvertonungen zurück. Als Textgrundlage besonders angetan hatte es ihm die von Achim von Arnim und Clemens Brentano 1806 und 1808 in drei Bänden herausgegebene Volksliedsammlung „Des Knaben Wunderhorn“. Diese Poesie war für ihn eine unerschöpfliche Quelle der Inspiration, er hatte sich ihr laut eigenem Bekenntnis „mit Haut und Haar“ verschrieben. Dabei spiegeln Mahlers musikalische Umsetzungen weniger die typisch romantische Verklärung des Mittelalters und Volksguts, die die „Wunderhorn“-Texte in ihrer Zeit so populär machten, sondern tun in ihrer drastischen Unmittelbarkeit so, als handelten die Gedichte direkt von der Gegenwart.

„Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder“, hrsg. von Achim von Arnim und Clemens Brentano. Titel der ersten Ausgabe, Heidelberg 1808

Das Beste in der Musik steht nicht in den Noten.

Gustav Mahler

Die ersten „Wunderhorn“-Lieder komponierte Mahler schon im Jahr 1892, das letzte 1901. Sie bilden keinen Zyklus, sondern eine lose Sammlung, aus der für jede Aufführung eine Auswahl getroffen werden kann. Den Anfang im heutigen Konzert macht das tänzerische „Rheinlegendchen“, eines der wenigen

Gustav Mahler (1892)

WUNDERSAME KONGRUENZ

Das letzte Lied [„Der Tamboursg’sell“] entstand, wie er mir einmal erzählte, auf folgende Weise (fast wie nach einer prästabilierten Harmonie zwischen Ton und Wort): Es fiel ihm eines Nachmittags buchstäblich zwischen Tür und Angel, nämlich in dem Augenblick, da er das Speisezimmer verließ, ein; er skizzierte es gleich im dunklen Vorraum und lief damit zur Quelle, seinem Lieblingsplätzchen, das ihm oft tönende Eingebungen brachte; da war es musikalisch in kürzestem fix und fertig. Nun aber sah er: das ist kein Symphonie-Thema – auf das er aus gewesen war –, sondern ein Lied! Und es fiel ihm „Der Tambourgesell“ ein. Er suchte, versuchte die Worte nach dem Gedächtnis: sie schienen wie geschaffen dafür. Und als er oben im Häuschen Gesang und Text verglich, fehlte auch nicht ein Wort, nicht eine Note zur völligen Übereinstimmung!

Aus Natalie Bauer-Lechners Erinnerungen an Mahler

konfliktlosen Lieder der Sammlung. „Kindlich, schalkhaft und innig“ ist es laut Mahler, „aber trotz aller Einfachheit und Volkstümlichkeit höchst eigentümlich, besonders in der Harmonisierung, dass sich die Leute nicht hineinfinden werden“ – eine Befürchtung, die sich nicht bewahrheiten sollte: Bei der Uraufführung 1892 in Hamburg musste das Lied sogar wiederholt werden! Weiter geht es mit dem im Juli 1898 komponierten „Wo die schönen Trompeten blasen“, neben „Revelge“ und „Der Tamboursg’sell“ einem jener Lieder, in denen Mahler – lange vor Alban Bergs Oper „Wozzek“ oder Schostakowitschs „Grabdenkmälern“ – auch den Soldaten, Gefangenen und Unterdrückten eine Stimme auf dem Konzertpodium gibt. In der traurig-schönen Musik kontrastiert Mahler den im Dreiertakt wiegenden Dialog eines Liebespaars mit Militärsignalen in Trompete und Horn, die den „Herzallerliebsten“ in den Krieg rufen. Dessen vorherbestimmtes Schicksal offenbart der tragisch „umkippende“ Schluss des Liedes, in dem von der Zukunft im „Haus von grünem Rasen“ (sprich: im Grab) die Rede ist.

Die Nummern „Das irdische Leben“, „Urlicht“ und „Des Antonius von Padua Fischpredigt“ machen besonders deutlich, wie eng bei Mahler die Sphären des Vokalen und Instrumentalen beieinander liegen: „Das irdische Leben“ plante Mahler ursprünglich als 2. Satz seiner Vierten Sinfonie ein, als Gegenstück zu deren Finale „Das himmlische Leben“. Im Text geht es einmal mehr um die (in der „unheimlich bewegten“ Sechzehntelbegleitung der Streicher gespiegelte) Unaufhaltsamkeit des Todes: In einer an Schuberts „Erlkönig“ gemahnenden Ballade bittet ein hungriges Kind seine Mutter um Brot – bis es zu spät ist. Das 1893 entstandene „Urlicht“ übernahm Mahler in seine 1895 uraufgeführte Zweite Sinfonie, wo das Lied als

4. Satz „für die rührende Stimme des naiven Glaubens“ stehen soll, bevor im Finale die Botschaft von der Auferstehung verkündet wird. Das groteske Lied „Des Antonius von Padua Fischpredigt“ mit seinen dem Sujet entsprechend fließenden, wogenden Figuren der Streicher und Bläser lieferte schließlich die Basis für das Scherzo der Zweiten Sinfonie – als „Satire auf das Menschenvolk“.

Zweifellos Höhepunkte in Mahlers „Wunderhorn“-Sammlung sind die Lieder „Revelge“ und „Der Tamboursg’sell“, die erst 1899 bzw. 1901 als „Nachzügler“ zu den übrigen Vertonungen entstanden. Während im chronologisch letzten (im heutigen Konzert vorletzten) „Wunderhorn“-Lied der Abschied eines zur Hinrichtung verurteilten Soldaten durch den kargen, durchsichtigen Orchestersatz besonders anrührende Intensität und Tristesse erhält, wird in „Revelge“ das fassungslose Entsetzen über den Tod im Krieg in eine betont sinfonische Klangsprache gegossen: „Dem Rhythmus dieses Liedes musste nichts weniger als der 1. Satz meiner III. [Sinfonie] als eine Studie vorausgehen“, kommentierte Mahler. Wie so oft bedient sich der Komponist, der in der Nähe einer Kaserne aufwuchs, hier des ganzen Arsenals musikalischer Marschtopoi. In diesem Fall ist der Marsch – ob im infernalischen Ausbruch oder in der gespenstischen Variante der Leichenkompanie am Ende – zugleich Symbol für die Sinnlosigkeit massenhaften Tötens und die menschliche Unbarmherzigkeit (der zwanghaft weiter marschierenden Kameraden). Nicht nur in diesem Punkt zeigt sich Schostakowitsch als würdiger Nachfolger Mahlers, der die Schrecken des 20. und 21. Jahrhunderts freilich nur vorausahnen konnte …

Julius Heile

FISCHPREDIGT BEI SCHOSTAKOWITSCH

Der Musikwissenschaftler Jakob Knaus hat im Jahr 2021 aufschlussreiche Bezüge zwischen den Werken unseres heutigen Programms dargelegt: Die leise absteigende Tonfolge, mit der die Violinen die markanten Eröffnungsgesten des 1. Satzes aus Schostakowitschs Fünfter Sinfonie beantworten, entspreche „genau den fünf Kerntönen zu der Textzeile ‚Er geht (zu den) Flüs(sen) (und) pre(digt) den (Fischen)’ aus Gustav Mahlers Lied ‚Des Antonius von Padua Fischpredigt‘“. Das Zitat, das Schostakowitsch schon im 2. Satz seiner Vierten Sinfonie verwendet hat, tauche in der Fünften „im ersten und dritten Satz wiederholt in Abwandlungen auf“, es gehöre also „zum thematischen Material“ der Sinfonie, die zugleich Schostakowitschs Reaktion auf staatlich geäußerte Kritik an seiner angeblich „volksfeindlichen“ Musik sei. „Was aber erreicht Antonius mit seiner Predigt? Nichts!“, so Knaus weiter. „Denn die Fische haben die Predigt sogleich wieder vergessen“. So ergebe sich aus dem versteckten Zitat bei Schostakowitsch etwa die folgende Botschaft: „Die Parteidoktrin, die sein früheres Werk zum Schweigen verdammt, wird als vollends unnütz hingestellt. Sie perlt an den Menschen ab“.

„Bohrende Lanzenstiche in den Wunden eines Gepeinigten“

Um die Geschichte unseres Landes zwischen 1930 und 1970 nachzuleben, reicht es aus, die Sinfonien von Schostakowitsch zu hören.

Die russische Wochenzeitung Moskowskije Nowosti

Als Schostakowitsch am 18. April 1937 die ersten Takte seiner Fünften Sinfonie niederschrieb, hielt er sich in Gaspra, einem kleinen Ort auf der Krim auf, wo er in einem Sanatorium für Wissenschaftler und Kulturschaffende ideale Bedingungen zum Komponieren vorfand. Die Arbeit ging ungewöhnlich schnell voran – der dritte Satz etwa, das emotionale und geistige Zentrum der Komposition, entstand in der Zeit von nur drei Tagen; bereits drei Monate nach Schostakowitschs Rückkehr nach Leningrad Anfang Juni war das gesamte Werk vollendet.

Die Uraufführung fand am 21. November 1937 statt, die Leningrader Philharmoniker leitete anstelle des damaligen Chefdirigenten Fritz Stiedry der 34 Jahre junge Jewgenij Mrawinski – ein bald international renommierter Dirigent, der einer der unerschütterlichsten Förderer von Schostakowitschs Musik wurde. Die Aufführung wurde eine ähnliche Sensation wie die elf Jahre zuvor erfolgte Premiere von Schostakowitschs Sinfonie Nr. 1, dem genialen Erstlingswerk, mit dem sich der damals Neunzehnjährige der musikalischen Öffentlichkeit vorgestellt hatte. Augenzeugen berichteten, dass es das Publikum bereits während des Finales nicht mehr auf den Plätzen gehalten habe; so schrieb der Schauspieler und

Schriftsteller Aleksandr Nikolajewitsch Glumov in seinen 1977 erschienenen Erinnerungen: „Die elektrisierende Kraft der Musik führte dazu, dass schließlich alle aufstanden. Als der Beifallssturm die Säulen des Philharmoniesaales erzittern ließ, hob Mrawinski die Partitur hoch, um damit deutlich zu machen, dass diese Ovationen nicht ihm und nicht dem Orchester gebühren, sondern dem Schöpfer dieser Musik – Schostakowitsch.“ Anschließend wurde der Komponist immer wieder auf die Bühne gerufen, der Beifall dauerte über eine halbe Stunde; wie bereits die Erste Sinfonie wurde nun auch die Fünfte innerhalb kürzester Zeit überall in der Welt aufgeführt.

Jewgenij Mrawinski, Dirigent der Uraufführung von Schostakowitschs Fünfter Sinfonie und bedeutender Anwalt seiner Musik (Porträt von N. Akimov)

Diese Parallele darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass der erneute Erfolg Schostakowitschs unter gänzlich anderen inneren und äußeren Voraussetzungen zustande kam. Denn in den Jahren zwischen den beiden Premieren hatte sich das politisch-kulturelle Klima in der Sowjetunion radikal gewandelt und der Komponist war – wie Isaak Babel, Ossip Mandelstam oder sein Freund und Förderer Wsjewolod Meyerhold (dessen Folterungen durch die entsprechenden NKWD-Protokolle belegt sind) – zur politischen Unperson geworden. Nach der erfolgreichen Uraufführung von Schostakowitschs Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ war in der „Prawda“ die verheerende und möglicherweise von Stalin persönlich stammende Kritik „Chaos statt Musik“ erschienen, gefolgt von einem weiteren Verriss des Balletts „Der helle Bach“. „Der Artikel auf der dritten Prawda-Seite veränderte ein für allemal meine ganze Existenz“, heißt es in den von Solomon Wolkow herausgegebenen „Memoiren“ Schostakowitschs. „Zwei solche Attacken, getarnt als redaktionelle Artikel der ‚Prawda‘ innerhalb von zehn Tagen – das war für einen einzigen Menschen zu viel. Jetzt wusste jeder, dass ich

Der Erfolg der Fünften Sinfonie kann als Protest der Intelligenzija verstanden werden, so weit sie noch nicht vernichtet, das heißt verbannt oder hingerichtet worden war.

Johann Admoni, der 1937 als einer der Direktoren des Leningrader Konservatoriums an der Uraufführung von Schostakowitschs Fünfter Sinfonie beteiligt war

STAATSTERROR GEGEN „VOLKSFEINDE“

Aus Schostakowitschs engstem Freundeskreis fielen Marschall Michail Tuchatschewski wegen angeblicher „hoch- und landesverräterischer Verbindung zu einer faschistisch ausländischen Macht“ sowie der Komponist und Konservatoriumsprofessor Nikolaj Schiljajew dem stalinistischen Staatsterror zum Opfer: Tuchatschewski wurde zusammen mit sieben mitangeklagten Generälen am 11. Juni 1937 auf dem Hof des berüchtigten Lubljanka-Gefängnisses hingerichtet; Schiljajew, dessen Schicksal bis heute nicht aufgeklärt werden konnte, verschwand spurlos; Schostakowitsch hatte ihn 1937 zum letzten Mal getroffen und ihm bei dieser Begegnung drei Sätze aus seiner Fünften Sinfonie vorgespielt. Dass der Komponist selbst diese Zeit unter schwerstem psychischen Druck überlebte, erschien ihm später wie ein Wunder. Der ungarische Schriftsteller Ervin Sinkó schrieb am 17. Februar 1936 in sein Moskauer Tagebuch: „Babel erzählt, dass Schostakowitsch Selbstmord begehen wollte.“

daran glauben musste. Und die Erwartung dieses – jedenfalls für mich bemerkenswerten – Ereignisses hat mich seitdem nicht mehr verlassen. Das Etikett ‚Volksfeind‘ blieb für immer an mir kleben. Ich brauche ja nicht zu erklären, was dieses Etikett in der damaligen Zeit bedeutete.“

Letztlich entging Schostakowitsch Lagerhaft oder Tod wohl nur deshalb, weil die nach einem „Staatskomponisten“ suchende politische Führung ihm das Schreiben von Werken nach den pseudoästhetischen Maximen des Sozialistischen Realismus auf einem repräsentativen Niveau zutraute – schließlich kämen die „Verfehlungen“ laut „Prawda“ nicht „von der Unbegabtheit des Komponisten“, sondern resultierten aus der „vorsätzlichen Verzerrung“ der klassischen Opernmusik. Schostakowitsch, der angesichts der Ereignisse die Uraufführung seiner gesellschaftlich „nutzlosen“ Vierten Sinfonie absagte, um sich stattdessen in die Komposition einer „die Massen bewegenden“ Filmmusik zu stürzen, wurde Gelegenheit gegeben, seine Fähigkeiten unter Beweis zu stellen. Dieser Beweis sollte die Fünfte Sinfonie sein: Eine „praktische schöpferische Antwort eines sowjetischen Künstlers auf eine berechtigte Kritik“, so die von einem Kritiker formulierte Charakterisierung des Werks, die Schostakowitsch in einem selbst veröffentlichten Artikel in der offiziellen Parteizeitung „Wetschernaja Moskwa“ (in dem es von Widersprüchen nur so wimmelt) wörtlich übernahm. Unter dem Titel „Meine schöpferische Antwort“ heißt es hier etwa: „Wenn es mir gelang, in musikalischen Gestalten all das darzustellen, was ich nach den kritischen Artikeln der ‚Prawda‘ durchdachte und durchfühlte, wenn der anspruchsvolle Massenhörer in meiner Musik die Hinwendung auf die Seite von großer Verständlichkeit und Einfachheit bemerkt, – werde ich zufrieden sein.“

In Schostakowitschs letzter Äußerung fällt auf, dass die Absicht, seine persönlichen Empfindungen angesichts der Angriffe in der „Prawda“ auszudrücken, mehr Raum einnimmt, als die Erklärung, die obersten Prinzipien des „Sozialistischen Realismus“ zu erfüllen. Und tatsächlich ist die Fünfte Sinfonie (die sich von der Vierten stilistisch nicht so stark unterscheidet, wie oft angenommen wird) keine Komposition im Sinn der allseits proklamierten sowjetischen Pseudoästhetik: Ihre Themen sind teilweise rein chromatisch bzw. zwölftönig gebaut, weisen also keine „Einfachheit“ und „Volkstümlichkeit“ auf, wie offiziell gefordert; die Harmonik ist entsprechend komplex. Zudem ist der tragische Tonfall des Werks eigentlich kaum zu überhören, was angesichts der seelischen Verfassung, in der sich der Komponist derzeit befand, wenig verwundern mag.

Dass die Fünfte Sinfonie dennoch nicht in die öffentliche Kritik geriet, lag daran, dass Schostakowitsch die gefährliche Gratwanderung zwischen scheinbarer Normerfüllung und subversiver Brechung der offiziellen Vorgaben gelang. Dieser Prozess erfolgt zu großen Teilen durch eine ausgeprägte Umdeutung des thematischen Materials, etwa wenn im ersten Satz das nach einer energisch doppelt punktierten Geste erklingende zweite Thema (eine verhaltene Melodielinie der hohen Violinen) an späterer Stelle als grotesk lärmender Marsch erscheint; oder wenn der ätherische Gesang des ausgeprägt lyrischen dritten Themas zum Satzende in dröhnender Blechbläserintonation wiederholt wird. Beiden Themen wird auf eine ihre Individualität zerstörende Weise Gewalt angetan, ihre derart gewonnene Monumentalität erscheint letztlich nur brutal und niederschmetternd. Der zweite, an Mahlersche Scherzi gemahnende Satz, verwendet in ausgeprägt karikierender Absicht

Dmitrij Schostakowitsch in den späten 1930er Jahren

Was in der Fünften vorgeht, sollte meiner Meinung nach jedem klar sein. Der Jubel ist unter Drohungen erzwungen … Man muss schon ein kompletter Trottel sein, um das nicht zu hören.

Dmitrij Schostakowitsch in seinen posthum erschienen „Memoiren“; die Echtheit dieser Lebenserinnerung ist zweifelhaft

GENAUER HINGEHÖRT

Die scheinbar triumphierende „Durch Nacht zum Licht"-Dramaturgie des Finales aus Schostakowitschs Fünfter wird schon vor der „aufgepfropften" Coda unterwandert. Denn Schostakowitsch verdichtet in der Exposition unter dynamischer Steigerung die Bewegungsintensität, die zwar zunächst in ein heroisch-pathetisches Thema einmündet. Anschließend wird dieser Steigerungsprozess allerdings auf der Ebene des Tempos und der rhythmischen Gestaltung in der Durchführung quasi rückgängig gemacht, indem er einem kontinuierlichen Abbau unterliegt; die Themen verlieren ihren impulsiven Charakter, sogar das heroische 3. Thema wird aufgelöst, so dass von der vermeintlich positiven Aussage des Expositionsendes nichts übrig bleibt.

volkstümliche und triviale Elemente (Ländler, Walzer und Operettenanklänge). Vor allem die Hauptthemen erhalten durch ihre ausgeprägte Schlagwerkbegleitung den Charakter des Pompösen, wodurch zahlreiche groteske und überzogen wirkende Klangeffekte entstehen.

Wurden in den beiden ersten Sätzen die Forderungen nach Monumentalität und Volkstümlichkeit ad absurdum geführt und als brutale Überwältigungsästhetik bloßgestellt, wendet sich das Largo gänzlich von einer ironischer Verfremdung ab und scheint in überwiegend kammermusikalischer Besetzung der subjektiven Klage und Trauer ihres Komponisten unmittelbaren Ausdruck zu verleihen. Das Finale entspricht mit seinen Sieges- und Jubelklängen zwar auf den ersten Blick einer plakativen „per aspera ad astra"-Dramaturgie, ist jedoch letztlich genau gegensätzlich angelegt (siehe Marginalspalte links). Reprise und Coda schaffen dann eine vermeintlich finale Steigerung allein durch Zunahme der Dynamik und eine immer eindringlicher werdende Achtelbewegung, die allerdings der inneren Faktur der musikalischen Thematik in keiner Weise entspricht. Der Satz endet mit grellen Tonrepetitionen, die Mstislaw Rostropowitsch wie „bohrende Lanzenstiche in den Wunden eines Gepeinigten" empfand. „Wer das Finale als Glorifikation empfindet", so Rostropowitsch weiter, „ist ein Idiot – ja, es ist ein Triumph für Idioten." Ähnlich notierte der Schriftsteller Alexander Fadejew in sein Tagebuch: „Der Schluss klingt nicht wie ein Ausweg (und umso weniger nach einer Feier oder einem Sieg), sondern als wenn an jemandem eine Bestrafung oder eine Rache verübt wird."

Harald Hodeige

MAHLER: LIEDER AUS „DES KNABEN WUNDERHORN“ TEXTE NACH ACHIM VON ARNIM UND CLEMENS BRENTANO

I. RHEINLEGENDCHEN

Bald gras' ich am Neckar,
bald gras' ich am Rhein;
bald hab' ich ein Schätzel,
bald bin ich allein!

Was hilft mir das Grasen,
wenn d'Sichel nicht schneid't;
was hilft mir ein Schätzel,
wenn's bei mir nicht bleibt!

So soll ich denn grasen
am Neckar, am Rhein,
so werf' ich mein goldenes
Ringlein hinein.

Es fließet im Neckar
und fließet im Rhein,
soll schwimmen hinunter
in's Meer tief hinein.

Und schwimmt es, das Ringlein,
so frißt es ein Fisch!
Das Fischlein soll kommen
auf's König's sein Tisch!

Der König tät fragen,
wem's Ringlein sollt' sein?
Da tät mein Schatz sagen:
„Das Ringlein g'hört mein!“

Mein Schätzlein tät springen
Berg auf und Berg ein,
tät mir wied'rum bringen
das Goldringlein mein!

Kannst grasen am Neckar,
kannst grasen am Rhein!
Wirf du mir nur immer
dein Ringlein hinein!

II. WO DIE SCHÖNEN TROMPETEN BLASEN

„Wer ist denn draußen und wer klopfet an,
Der mich so leise wecken kann?“
„Das ist der Herzallerliebste dein,
Steh auf und laß mich zu dir ein!

Was soll ich hier nun länger steh'n?
Ich seh' die Morgenröt' aufgeh'n,
Die Morgenröt', zwei helle Stern',
Bei meinem Schatz, da wär' ich gern!
Bei meiner Herzallerliebsten!“

Das Mädchen stand auf und ließ ihn ein,
Sie heißt ihn auch wilkommen sein.
„Willkommen, lieber Knabe mein!
So lang hast du gestanden!“

Sie reicht' ihm auch die schneeweiße
Hand,
Von ferne sang die Nachtigall,
Das Mädchen fing zu weinen an.

„Ach, weine nicht, du Liebste mein!
Aufs Jahr sollst du mein eigen sein.
Mein eigen sollst du werden gewiß,
Wie's keine sonst auf Erden ist!
O Lieb' auf grüner Erden.

Ich zieh' in Krieg auf grüner Heid';
Die grüne Heide, die ist so weit.
Allwo dort die schönen Trompeten blasen,
Da ist mein Haus, von grünem Rasen.“

III. DAS IRDISCHE LEBEN

„Mutter, ach Mutter, es hungert mich,
Gib mir Brot, sonst sterbe ich.“
„Warte nur, mein liebes Kind,
Morgen wollen wir ernten geschwind.“

Und als das Korn geerntet war,
Rief das Kind noch immerdar:
„Mutter, ach Mutter, es hungert mich,
Gib mir Brot, sonst sterbe ich.“
„Warte nur, mein liebes Kind,
Morgen wollen wir dreschen geschwind.“

Und als das Korn gedroschen war,
Rief das Kind noch immerdar:
„Mutter, ach Mutter, es hungert mich,
Gib mir Brot, sonst sterbe ich.“
„Warte nur, mein liebes Kind,
Morgen wollen wir backen geschwind.“

Und als das Brot gebacken war,
Lag das Kind auf der Totenbahr'.

IV. URLICHT

O Röschen rot,
Der Mensch liegt in größter Not,
Der Mensch liegt in größter Pein,
Je lieber möcht' ich im Himmel sein.
Da kam ich auf einen breiten Weg,
Da kam ein Engellein und wollt' mich abweisen,
Ach nein, ich ließ mich nicht abweisen,
Ich bin von Gott und will wieder zu Gott,
Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben,
Wird leuchten mir bis an das ewig selig' Leben!

V. DES ANTONIUS VON PADUA FISCHPREDIGT

Antonius zur Predigt
Die Kirche find't ledig.
Er geht zu den Flüssen
Und predigt den Fischen;
Sie schlag'n mit den Schwänzen,
Im Sonnenschein glänzen.

Die Karpfen mit Rogen
Seind all' hierher zogen,
Hab'n d'Mäuler aufg'rissen,
Sich Zuhör'ns beflissen:
Kein Predigt niemalen
Den Fischen so g'fallen.

Spitzgoschete Hechte,
Die immerzu fechten,
Sein eilends herschwommen,
Zu hören den Frommen.

Auch jene Phantasten,
Die immerzu fasten:
Die Stockfisch’ ich meine,
Zur Predigt erscheinen:
Kein Predigt niemalen
Den Stockfisch’ so g’fallen.

Gut’ Aale und Hausen,
Die Vornehme schmausen,
Die selbst sich bequemen,
Die Predigt vernehmen.

Auch Krebse, Schildkroten,
Sonst langsame Boten,
Steigen eilig vom Grund,
Zu hören diesen Mund:
Kein Predigt niemalen
Den Krebsen so g’fallen.

Fisch’ große, Fisch’ kleine,
Vornehm’ und gemeine,
Erheben die Köpfe
Wie verständ’ge Geschöpfe:
Auf Gottes Begehren
Die Predigt anhören.

Die Predigt geendet,
Ein Jeder sich wendet.
Die Hechte bleiben Diebe,
Die Aale viel lieben;
Die Predigt hat g’fallen,
Sie bleiben wie allen.

Die Krebs’ geh’n zurücke,
Die Stockfisch’ bleib’n dicke,
Die Karpfen viel fressen,
Die Predigt vergessen.
Die Predigt hat g’fallen,
Sie bleiben wie allen.

VI. REVELGE

Des Morgens zwischen drei’n und vieren,
Da müssen wir Soldaten marschieren
Das Gäßlein auf und ab;
Trallali, trallalei, trallalera,
Mein Schätzel sieht herab!

„Ach Bruder, jetzt bin ich geschossen,
Die Kugel hat mich schwer getroffen,
Trag mich in mein Quartier.
Trallali, trallalei, trallalera,
Es ist nicht weit von hier.“

„Ach Bruder, ich kann dich nicht tragen,
Die Feinde haben uns geschlagen,
Helf’ dir der liebe Gott;
Trallali, trallalei, trallalera,
Ich muß marschieren bis in’ Tod.“

„Ach Brüder, ihr geht ja mir vorüber,
Als wär’s mit mir vorbei,
Trallali, trallalei, trallalera,
Ihr tretet mir zu nah.

Ich muß wohl meine Trommel rühren,
Trallali, trallalei, trallali, trallalei,
Sonst werd’ ich mich verlieren,
Trallali, trallalei, trallala.
Die Brüder, dick gesät,
Sie liegen wie gemäht.“

Er schlägt die Trommel auf und nieder,
Er wecket seine stillen Brüder,
Trallali, trallalei, trallali, trallalei,
Sie schlagen ihren Feind,
Trallali, trallalei, trallaleralala,
Ein Schrecken schlägt den Feind.

Er schlägt die Trommel auf und nieder,
Da sind sie vor dem Nachtquartier
schon wieder,
Trallali, trallalei, trallali, trallalei,
Ins Gäßlein hell hinaus,
Sie zieh'n vor Schätzleins Haus,
Trallali, trallalei, trallalera.

Des Morgens stehen da die Gebeine
In Reih' und Glied, sie steh'n wie
Leichensteine,
Die Trommel steht voran,
Daß sie ihn sehen kann,
Trallali, trallalei, trallalera.

VII. DER TAMBOURSG'SELL

Ich armer Tamboursg'sell!
Man führt mich aus dem G'wölb.
Wär' ich ein Tambour blieben,
Dürft' ich nicht gefangen liegen.

O Galgen, du hohes Haus,
Du siehst so furchtbar aus.
Ich schau' dich nicht mehr an,
Weil i weiß, daß i g'hör d'ran.

Wenn Soldaten vorbeimarschier'n,
Bei mir nit einquartier'n.
Wenn sie fragen, wer i g'wesen bin:
Tambour von der Leibkompanie!

Gute Nacht, ihr Marmelstein',
Ihr Berg' und Hügelein,
Gute Nacht, ihr Offizier',
Korporal' und Musketier'.

Gute Nacht, ihr Offizier',
Korporal' und Grenadier'!
Ich schrei' mit heller Stimm',
Von euch ich Urlaub nimm!
Gute Nacht! Gute Nacht!

Andrés Orozco-Estrada

Energie, Eleganz und Esprit – das ist es, was Andrés Orozco-Estrada als Musiker besonders auszeichnet. Von 2014 bis 2021 war er Chefdirigent des hr-Sinfonieorchesters. Das Houston Symphony Orchestra leitete er als Music Director von 2014 bis 2022, außerdem war er Chef der Wiener Symphoniker (2020–22). Regelmäßig dirigiert er die führenden Orchester Europas, darunter die Wiener und Berliner Philharmoniker, die Staatskapelle Dresden, das Gewandhausorchester Leipzig, Royal Concergebouw Orchestra, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia und Orchestre National de France ebenso wie bedeutende US-amerikanische Orchester wie das Chicago Symphony und das Philadelphia Orchestra. An der Berliner und Wiener Staatsoper sowie bei den Salzburger Festspielen leitete er erfolgreiche Konzerte und Opernaufführungen. Nach seinen Abschiedskonzerten in Houston mit Mahlers Sinfonie Nr. 2 beschloss er die Saison 2021/22 mit seiner Filarmonica Joven und einer großen Europa-Tournee. Große Aufmerksamkeit finden Orozco-Estradas CDs: Mit dem hr-Sinfonieorchester legte er gefeierte Aufnahmen von Strawinskys „Feuervogel" und „Sacre" sowie Strauss' „Salome" und „Elektra" vor. Mit dem Houston Symphony Orchestra spielte er einen Dvořák-Zyklus ein. Außerdem wurden sämtliche Brahms- und Mendelssohn-Sinfonien unter seiner Leitung veröffentlicht. In Medellín (Kolumbien) geboren, begann Orozco-Estrada seine musikalische Ausbildung mit dem Violinspiel. Als 15-Jähriger erhielt er seinen ersten Dirigierunterricht. 1997 ging er zum Studium nach Wien, wo er an der renommierten Musik-Universität in die Dirigierklasse von Uroš Lajovic, einem Schüler des legendären Hans Swarowsky, aufgenommen wurde. Am 1. Oktober tritt er dort selbst eine Professur für Orchesterdirigieren an.

HÖHEPUNKTE 2022/2023

- Gastdirigate beim Boston Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Gewandhausorchester Leipzig, bei der Staatskapelle Dresden, beim Budapest Festival Orchestra, Oslo Philharmonic Orchestra, Orchestre National de France und Israel Philharmonic Orchestra
- Rückkehr ans Pult des hr-Sinfonieorchesters
- Wiederaufnahme von Verdis „La traviata" an der Staatsoper Berlin
- Tournee mit dem Chamber Orchestra of Europe auf die Kanarischen Inseln und zur Mozartwoche Salzburg
- Konzertwoche und Meisterkurs für Dirigent*innen mit dem Orquesta Sinfónica Freixenet de la Escuela Superior de Música Reina Sofía

Matthias Goerne

HÖHEPUNKTE 2022/2023

- Konzerte mit dem Orchestre National de France unter der Leitung von Andrés Orozco-Estrada, den Wiener Symphonikern unter Christoph Eschenbach, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen sowie dem Pittsburgh Symphony Orchestra unter Manfred Honeck
- Asien-Tour mit dem Dallas Symphony Orchestra unter Fabio Luisi
- Rolle des Marke in Wagners „Tristan und Isolde“ in Toulouse
- Amfortas in Wagners „Parsifal“ am Gran Teatre del Liceu in Barcelona
- Recitals mit Leif Ove Andsnes, Markus Hinterhäuser und Víkingur Ólafsson u. a. in Paris, London und Florenz

Der deutsche Bariton Matthias Goerne wird weltweit für seine Opern- und Konzertdarbietungen gefeiert. Sein künstlerisches Schaffen wurde auf zahlreichen Aufnahmen dokumentiert, für die er fünf Grammy-Nominierungen, den ICMA Award, den Gramophone Award, den BBC Music Magazine Vocal Award und den Diapason d’or erhielt. In den letzten beiden Jahren hat er drei Alben bei der Deutschen Grammophon veröffentlicht: Beethoven-Lieder mit Jan Lisiecki, Wagner-, Strauss- und Pfitzner-Liedern mit Seong-Jin Cho sowie das kürzlich vom Limelight Magazine zum „Vocal Recording of the Year“ gekürte Album „LIEDER“ mit Daniil Trifonov. Goerne war Artist in Residence des New York Philharmonic Orchestra und der Elbphilharmonie Hamburg und ist Ehrenmitglied der Royal Academy of Music in London. Zu den Höhepunkten der vergangenen Saison gehörten Konzerte mit dem Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam unter der Leitung von Jaap van Zweden, dem Orchestre National de France unter Cristian Măcelaru, dem Boston Symphony Orchestra unter Antonio Pappano, den Münchner Philharmonikern unter Paavo Järvi sowie Liederabende mit Christoph Eschenbach, Seong-Jin Cho, Markus Hinterhäuser, Alexandre Kantorow und Daniil Trifonov. An der Berliner Staatsoper übernahm Goerne die Rolle des Sarastro in Mozarts „Zauberflöte“, am Gran Teatre del Liceu in Barcelona die Titelrolle in Bergs „Wozzeck“. Im Sommer 2022 sang er die Rolle des Wotan in Wagners „Walküre“ mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra unter Gustavo Dudamel in der Hollywood Bowl in einer Produktion von Yuval Sharon. Außerdem trat er beim Ravinia Festival mit dem Chicago Symphony Orchestra und bei den Salzburger Festspielen auf.

Herausgegeben vom
NORDDEUTSCHEN RUNDFUNK
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 Julius Heile und Dr. Harald Hodeige
sind Originalbeiträge für den **NDR**.

Fotos
akg-images (S. 5, 6)
culture-images/fai (S. 9, 11)
Martin Sigmund (S. 17)
Marie Staggat / Deutsche Grammophon (S. 18)

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

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

ndr.de/eo
youtube.com/NDRKlassik