

NDR

Elbphilharmonie
Orchester



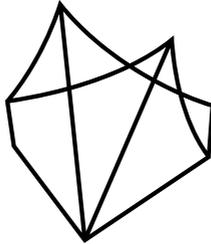
Mikko
Franck
&
Leif Ove
Andsnes

Donnerstag, 01.12.22 — 20 Uhr

Freitag, 02.12.22 — 20 Uhr

Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

MIKKO FRANCK
Dirigent
LEIF OVE ANDSNES
Klavier



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

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

Das Konzert am 02.12.22 wird live auf NDR Kultur gesendet.
Der Audio-Mitschnitt bleibt im Anschluss online abrufbar.

MAGNUS LINDBERG (*1958)

Serenades
for orchestra

Entstehung: 2020 / Uraufführung: Chicago, 2. Dezember 2021 / Dauer: ca. 15 Min.

EDVARD GRIEG (1843 – 1907)

Konzert für Klavier und Orchester a-Moll op. 16

Entstehung: 1868 / Uraufführung: Kopenhagen, 3. April 1869 / Dauer: ca. 30 Min.

- I. Allegro molto moderato
- II. Adagio – *attacca*:
- III. Allegro moderato molto e marcato – Quasi Presto – Andante maestoso

— *Pause* —

RICHARD STRAUSS (1864 – 1949)

Also sprach Zarathustra

Tondichtung frei nach Friedrich Nietzsche für großes Orchester op. 30

Entstehung: 1894–96 / Uraufführung: Frankfurt am Main, 27. November 1896 / Dauer: ca. 35 Min.

- Einleitung –
- Von den Hinterweltlern –
- Von der großen Sehnsucht –
- Von den Freuden und Leidenschaften –
- Das Grablied –
- Von der Wissenschaft –
- Der Genesende –
- Das Tanzlied –
- Nachtwandlerlied

ROLAND GREUTTER *Solo-Violine*

Ende des Konzerts gegen 22.15 Uhr

Klangfarbenzauber mit strahlendem Blech



Magnus Lindberg

Es ist in der Musik der Ausdruck, der sie mitteilhaft macht. Es geht nicht darum, ein Manifest zu verlesen. Musik hat mit Emotionen zu tun! Sie ist ein Erlebnis.

Magnus Lindberg

Magnus Lindberg, „eine der wichtigsten Stimme des 21. Jahrhunderts“ („The Times“), gehört zu den weltweit bekanntesten und erfolgreichsten Gegenwartskomponisten. Mit seinen Werken, die sich durch eine faszinierende Klangdichte, überbordende Vitalität und eine hochvirtuose Instrumentation auszeichnen, ist es ihm gelungen, nicht nur bei Spezialisten für Neue Musik, sondern auch beim breiten Konzertpublikum großen Zuspruch zu finden. Immer wieder bedient er sich Kompositionstechniken, die in der Tradition der klassischen Moderne fest verankert sind – nicht umsonst erwähnt der Finne, wenn er nach stilistischen Bezugspunkten befragt wird, immer wieder Igor Strawinsky.

Lindberg hat seine besondere Fähigkeit, mit der breit gefächerten Klangfarbenpalette großer Besetzungen in virtuosester Weise umzugehen, oft bewiesen: „Das Orchester“, sagt er, „ist mein Lieblingsinstrument“. Letzteres zeigt sich auch in „Serenades“, einem vielfarbig schimmernden, mit großem Schlagwerk besetzten Orchesterstück, das am 2. Dezember 2021 beim Chicago Symphony Orchestra unter Hannu Lintu erfolgreiche Premiere hatte. Obwohl der Werktitel an die unterhaltende, pastorale Serenadentradition aus der Mozartzeit denken lässt, scheint Lindbergs zerklüftete Partitur mit ihrem vorherrschend angespannten, explosiven Stil die historischen Modelle geradezu ins Gegenteil zu verkehren – abgesehen von einigen lyrischen Passagen, die allerdings eher von kurzer Dauer sind. Denn in diesem

turbulenten Werk lauern elementare Kräfte, die immer wieder eruptiv an die brodelnde Oberfläche kommen. Die Musik lässt dabei teilweise an eine ins 21. Jahrhundert versetzte Variante des größten finnischen Sinfonikers denken – Sibelius in der Zeitmaschine –, bzw. an die ambivalente schwarze Romantik der Mittelsätze aus Gustav Mahlers Siebenter Sinfonie, in denen das Bedrohliche der Nacht im Zentrum steht.

„Serenades“, ein einsätziges Werk von rund 15 Minuten Aufführungsdauer, beginnt mit einem imposanten Bläserthema, das über changierendem Klangteppich der Streicher eingeführt wird. Nach wenigen Takten kommt es zu einer Tempobeschleunigung, die in einen ersten Ausbruch von Blechbläsern und Pauken mündet, gefolgt von spannungsvoll zurückgenommenen Passagen, in denen Blechbläserfanfaren und Holzbläuserskalen Akzente setzen. Auf halbem Weg beruhigt sich die Musik und mündet in einen scherzoartigen Abschnitt, bevor gegen Ende ein hochfliegendes Streicherthema endlich für echte Serenaden-Assoziationen sorgt und das Ganze dann einem ruhigen Abschluss im Pianissimo entgegensteuert.

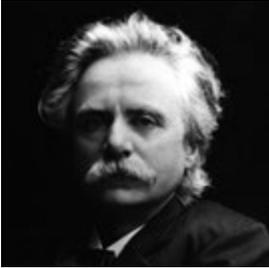
„Serenades“ entstand im Auftrag des Chicago Symphony Orchestra, das als eines der großen Orchester der USA unter Chefdirigenten wie Georg Solti, Daniel Barenboim, Bernard Haitink, Pierre Boulez und Riccardo Muti für seinen unverwechselbaren Blechbläserklang berühmt geworden ist – die Musiker*innen der „Brass section“ gehören traditionell zu den besten der Welt. Insofern überrascht es nicht, dass Lindberg „Serenades“ mit besonderem Blick auf Glanz und Virtuosität der Blechbläser geschrieben hat, die sich in diesem Stück tatsächlich in allerbestem Licht präsentieren können.

Harald Hodeige

SERENADE

„Serenade“, „Divertimento“, „Cassation“ und „Nachtmusik“: Sie alle bezeichnen von Wolfgang Amadeus Mozart und seinen Zeitgenossen teils synonym verwendete freie Formtypen der im 18. Jahrhundert weit verbreiteten gesellschaftsgebundenen Unterhaltungsmusik. Ihrer Funktion nach waren derartige Stücke abendliche oder nächtliche Freiluft- oder Huldigungsmusiken und wurden zu den unterschiedlichsten Gelegenheiten gespielt: Neben der festlichen Begleitung von Banketten oder einer musikalischen Untermauerung von Schlitten- oder Bootsfahrten waren „Nachtmusiken“, Ständchen zu Hochzeit und Namenstag oder „Finalmusiken“ zu Universitätsabschlussfeiern weit verbreitet.

Schwarzbrot mit Kaviar



Edvard Grieg

ZUTIEFST MENSCHLICH

In seiner von zarter Melancholie durchdrungenen Musik, in der sich gleichsam die Schönheiten der bald großartig erhabenen, bald verhangenen, bald kargen, aber für den Nordländer stets unaussprechlich reizvollen norwegischen Natur widerspiegeln, hören wir Russen heimatlische, verwandte Töne, die uns ans Herz rühren. Mag Grieg viel weniger Meisterschaft besitzen als Brahms, mag er weniger hochfliegende Pläne verfolgen und auch keinen Anspruch auf abgründige Tiefsinnigkeit erheben, so ist er uns doch verständlicher und innerlich verwandter, denn er ist zutiefst menschlich.

Peter Tschaikowsky in seinen „Erinnerungen“

„Bilde dir deine eigene Sprache. Du hast sie in dir.“ – Wie oft wohl mögen junge Musiker und Komponisten rund um den Globus schon Worte wie diese gehört haben? Die Nachahmung heiß geliebter und eifrig studierter Vorbilder zu überwinden und einen individuellen Stil zu finden, ist der zweifellos wichtigste, aber auch schwierigste Schritt auf der Karriereleiter eines Künstlers. Doch nicht immer können oder wollen gelehrte Professoren, gutmeinende Lehrer und vielleicht noch seltener ehrgeizige Schüler selbst dieses „Eigene“ entdecken. Im Fall des Norwegers Edvard Grieg etwa wurden die zitierten Worte nicht am altherwürdigen Leipziger Konservatorium gesprochen, sie fielen auch nicht im ersten Klavierunterricht bei der Mutter und schon gar nicht im Kopf des werdenden Komponisten. Es waren die Besuche beim „Paganini des Nordens“, seinem frühen Förderer Ole Bull im heimatischen Bergen, die Grieg nach seiner Lehrzeit in Deutschland die Augen öffneten: „Nachdem Ole Bull ein von mir komponiertes Klavierstück gehört hatte, das den Einfluss Niels Wilhelm Gades [eines dänischen, aber stark von der Leipziger Schule um Felix Mendelssohn Bartholdy geprägten Komponisten] deutlich zeigte“, erinnerte sich Grieg später an den Sommer 1864, „sagte er zu mir: ‚Edvard, diese Richtung ist nicht der dir vorgezeichnete Weg. Wirf diesen Einfluss über Bord. Schreibe Musik, die deine Heimat ehrt, schaffe eine echt norwegische Atmosphäre‘ ... Die Schuppen fielen mir von den Augen. Ich befolgte den Rat und entwickelte den für mich charakteristischen Stil.“

Der Geiger Ole Bull war ein Wegbereiter für die Entdeckung norwegischer Folklore im klassischen

EDVARD GRIEG

Klavierkonzert a-Moll op. 16

Konzertsaal gewesen. Aber erst Edvard Grieg setzte seine Heimat auf die internationale Landkarte der Kunstmusik. Seine historische Errungenschaft ist es, den Charakter der Melodien und Rhythmen Norwegens auf dem „Umweg“ großer Orchester- und Klavierstücke in die wichtigsten Musikhallen der Welt und in die Wohnzimmer aller Kontinente gebracht zu haben. Seit den 1870er Jahren rissen sich die Verleger förmlich um seine geliebten Stücke. Der Norweger wurde mit seiner genialen Strategie, das „Schwarzbrot“ der norwegischen Folklore mit „Austern und Kaviar“ der Kunstmusik anzurichten – wie er sich auszudrücken pflegte – zum Weltstar. Und das neben „Peer Gynt“ wohl am häufigsten gespielte und für diesen Erfolg typischste Werk ist das Klavierkonzert.

Als Inspiration für das im Sommer 1868 in Søllerød bei Kopenhagen komponierte Werk gilt das ebenfalls in a-Moll stehende Klavierkonzert von Robert Schumann, das Grieg während seiner Studienzeit in Leipzig kennengelernt hatte. Mehr als die Tonart, einige formale Details und insgesamt einen gewissen „romantischen“ Tonfall hat das Werk des Norwegers mit demjenigen des Deutschen aber nicht gemein. Denn spätestens hier hatte Grieg tatsächlich seine „eigene Sprache“ gefunden. So erklingt gleich zu Beginn eine Art „norwegische Visitenkarte“: Ein dramatisch anrollender Paukenwirbel bildet die „Zündschnur“ für wuchtige Klavierakkorde, die den Ohren der Zuhörer gleich sechs Mal hintereinander das sogenannte „Grieg-Motiv“ eintrichtern, jene Intervallfolge „Oktave – große Septime – Quinte“, die man in fast jedem Stück des Norwegers aufspüren kann (prominent u. a. in „Solveigs Lied“ aus „Peer Gynt“). Grieg fand sie in zahlreichen Volksliedern seiner Heimat vor und integrierte sie wie eine Signatur fürs „Norwegische“ in viele seiner eigenen Melodien. Das nächste Indiz für diese Verbundenheit von

VOLLER APPLAUS

Am Sonnabend erklang Ihr göttliches Konzert im großen Saal des Casinos. Ich feierte dabei einen wahrhaftig großartigen Triumph. Schon nach der Kadenz im ersten Teil brach im Publikum ein wahrer Sturm aus. Die drei gefährlichen Kritiker, [der Komponist Niels Wilhelm] Gade, [der russische Klaviervirtuose Anton] Rubinstein und [der Komponist Johann P. E.] Hartmann, saßen in der Loge und applaudierten aus voller Kraft. Von Rubinstein soll ich grüßen und ausrichten, dass er recht überrascht war, eine solche geniale Komposition zu hören; er freut sich darauf, Ihre Bekanntschaft zu machen...

Brief des norwegischen Pianisten Edmund Neupert an Grieg. Neupert berichtet hier von der Uraufführung des Klavierkonzerts, die er 1869 in Kopenhagen spielte. Grieg konnte selbst nicht dabei sein, weil er seinen Verpflichtungen als Orchesterleiter in Oslo nachkommen musste.

EDVARD GRIEG

Klavierkonzert a-Moll op. 16

BISSIGE KRITIK

Das A-Moll-Konzert von Grieg aber mögen die Konzertgeber sich und dem Publikum künftig hin schenken. Dieses musik-ähnliche Geräusch mag vielleicht gut genug sein, Brillenschlangen in Träume zu lullen oder rhythmische Gefühle in abzurichtenden Bären erwecken; – in den Konzertsaal taugt es nicht, man hielte es denn mit den Sudanesen und ließe sich die Pflege ihres melodischen Charivari angelegen sein – dann allenfalls.

Der für seine bössartigen Rezensionen bekannte Komponist und Musikkritiker Hugo Wolf nach einer Wiener Aufführung des Grieg-Konzerts 1885

Komponist und Land folgt später im Seitenthema, das zuerst von den Celli, dann vom Klavier gespielt wird: Hallt es hier nicht zum Ende jeder Melodiezeile wie ein Echo von den norwegischen Bergen wider? Von der stillen Einsamkeit dieser Landschaft scheint dann der 2. Satz im fernen Des-Dur zu erzählen. Auch hier hat sich das „Grieg-Motiv“ versteckt; auffälliger ist jedoch die mehrmalige Wiederholung der berührenden Schlussfigur des Themas mit ihrer überaus romantischen Dehnung. Ohne Pause geht es ins Finale, das mit trippelnden Bässen und stampfenden Akzenten einen echten „Halling“ (norwegischen Bauerntanz) präsentiert. Wie aus einer anderen Welt setzt später über einem Streichernebel die Solo-Flöte mit einem neuen Thema ein – als ob sich die Kulisse schlagartig geändert und Grieg uns vom Tanzboden mit an einen idyllischen Platz im Tal genommen hätte. Das Klavier führt diesen – ebenfalls vom „Grieg-Motiv“ und mit typisch norwegischen Verzierungen gespickten – Einfall eine Weile lang fort, bis sich der „Halling“ zurückmeldet. Erst auf dem Höhe- und Endpunkt des Finales verwandelt Grieg die ehemals zarte Flöten-Melodie ins Majestätische, jetzt vom kompletten Orchester gespielt. So wird der Schluss des Werks zu einem „Coup de théâtre“, dessen Wirkung selbst den Klavierpapst Franz Liszt nicht kalt ließ, als er das Konzert durchspielte: „In den letzten Takten unterbrach er plötzlich“, berichtete Grieg von seinem Besuch bei Liszt in Rom 1870, „erhob sich in seiner vollen Größe, verließ das Klavier und ging mit gewaltigen theatralischen Schritten und erhobem Arm durch die große Klosterhalle und sang nahezu brüllend das Thema. Beim fortissimo streckte er wie ein Imperator seinen Arm aus und rief: ‚g, g, nicht gis! Famos!‘“ – Auch in diesem Sinne also hatte Grieg eine wirklich „eigene Sprache“ gefunden.

Julius Heile

Volksausgabe Nietzsches?

Ist die Nachahmung krachender Donner, heulender Winde und blökender Schafe eine niveauvolle kompositorische Disziplin? Kann man einen Musiker ernst nehmen, der sich rühmte, „notfalls auch ein Speisekarte komponieren“ zu können? Solchen Fragen hatte sich seinerzeit Richard Strauss, einer der virtuosesten Komponisten so genannter „Programm Musik“, zu stellen. Seine Antwort: „Ich bin ganz und gar Musiker, für den alle ‚Programme‘ nur Anregungen zu neuen Formen sind und nicht mehr.“ Strauss distanzierte sich damit entschieden von all den Kritikern, die seine ungemein plastische Musik als bloße Illustrationskunst ohne musikalischen Eigenwert herabwürdigten. Das Programm (die inhaltliche Vorlage zur Musik) lediglich als Gedankenanstoß, als zwar notwendiger, aber in der Substanz nicht alleinverantwortlicher Katalysator für die Fantasie des Komponisten – genau so muss man es insbesondere im Fall von Strauss’ „Also sprach Zarathustra“ verstehen.

Diesem Werk nämlich liegt keine wirkliche „Handlung“ zu Grunde, sondern ein abstraktes Sujet, dem konkret zu schildernde Ereignisse weitgehend fehlen. Gerade im Vergleich zum erzählerischen „Till Eulenspiegel“, den der Münchner Kapellmeister zuvor komponiert hatte, überraschte die Wahl des Stoffes für seine nächste Tondichtung – es handelt sich um das 1883–85 entstandene Hauptwerk von Friedrich Nietzsche – viele Zeitgenossen: Ausgerechnet der Meister technisch perfekter musikalischer Deskriptionen nahm sich nun eine philosophische Schrift vor, zumal von einem nicht gerade unumstrittenen, lebenden Denker? Das musste sowohl die Nietzsche-Anhänger



Friedrich Nietzsche (1882)

*Zu lang hat die
Musik geträumt;
jetzt wollen wir
wachen. Nacht-
wandler waren wir,
Tagwandler wollen
wir werden.*

Zeilen von Friedrich Nietzsche, die Richard Strauss seiner „Zarathustra“-Partitur mitgab



Richard Strauss (Porträt von József Faragó, 1905)

EIN „ÜBERMENSCH“

Richard Strauss hat weder eine närrisch wilde Lockenmähne noch die Bewegungen eines Rasenden. Er ist groß und wirkt in seiner freien entschlossenen Haltung wie einer jener großen Forscher, die mit einem Lächeln auf den Lippen die Gebiete wilder Völkerschaften durchqueren. [...] Seine Stirn ist übrigens die eines Musikers, aber die Augen und das Mienenspiel sind die eines „Übermenschen“, von dem der sprach, der sein Lehrmeister in der Energie gewesen sein muss: Nietzsche.

Claude Debussy

befremden, die eine musikalische Kurzfassung der großen Gedanken ihres Helden für einen Frevel hielten, als auch jene Fans des Komponisten Strauss, die dessen gesunde Diesseitigkeit als erfrischende Erholung von manch metaphysisch „der Welt abhanden gekommenen“ Genies ihrer Epoche schätzten. Letztere Gruppe freilich dürfte sich nach dem Hören des Stücks beruhigt zurückgelehnt haben, denn was bei Strauss' Nietzsche-Adaption herausgekommen war, konnte man getrost auch – wie der Strauss-Biograf Ernst Krause formulierte – als „musikalische Volksausgabe Nietzsches“ goutieren. Strauss habe „nicht die Philosophie Nietzsches in Notenköpfe übertragen, sondern nur den lyrisch-hymnischen Gehalt des Zarathustra-Buches zum Ausgangspunkt des Werkes genommen.“ Und es spricht dabei nicht unbedingt gegen Strauss, wenn die Popularität seiner Tondichtung – bedenkt man nur die cineastische Karriere des Beginns – bis heute auch abseits ihrer intellektuellen Konzeption eine Folge der mitreißenden Musik ist.

Was aber mag Strauss überhaupt dazu verleitet haben, Nietzsches Buch über Selbstfindung, die „Umwertung aller Dinge“ und die Lehre vom „Übermenschen“ als Ausgangspunkt seiner musikalischen Fantasie heranzuziehen? Nicht unentscheidend wird die offene Ichbezogenheit gewesen sein – eine verbreitete künstlerische Haltung der Jahrhundertwende, in der sich der Komponist so subjektiver Werke wie des „Heldenlebens“ mit Nietzsche traf. Dessen Auflehnung gegen die konforme Masse und dessen Vorstellung vom Außenseiter, der durch ewiges Schaffen und durch Vertrauen in seine eigenen Fähigkeiten zum „Übermenschen“ wird, muss Strauss gefallen haben. Den Kampf gegen die „Philister“ hatte er schließlich schon Till Eulenspiegel führen lassen ... Und zu Selbstbekenntnissen neigte Strauss auch in Bezug auf seine eigenen Werke: „Zarathustra ist

herrlich – weitaus das Bedeutendste, Formvollendetste, Inhaltsreichste, Eigentümlichste meiner Stücke“, schrieb er nach der Generalprobe zur Uraufführung 1896 an seine Frau. „Der Anfang ist herrlich, alle die vielen Streichquartettstellen sind mir famos geglückt ... Die Steigerungen sind gewaltig und instrumentiert!!! ... Kurz und gut: ich bin doch ein ganzer Kerl und habe wieder einmal bißchen Freude an mir“.

Dem komplexen Inhalt von Nietzsches „Zarathustra“ hat sich Strauss, wie Ernst Krause meinte, tatsächlich zum Teil mit „bajuwarischer Vitalität“ genähert – zumindest an der Oberfläche. Seine Partitur versah er mit einigen Kapitelüberschriften aus Nietzsches Buch, so dass man sogar einige Wegstationen des Protagonisten im Sinne eines Programms bestimmen kann. Romain Rolland hat es einmal wie folgt beschrieben: „Man sieht darin den Menschen, der anfangs, vom Rätsel der Natur erschüttert eine Zuflucht im Glauben sucht. Dann empört er sich gegen die asketischen Ideen und stürzt sich toll in die Leidenschaften. Doch bald ist er übersättigt, angeekelt, lebensüberdrüssig; er versucht es mit der Wissenschaft, verwirft sie wieder und gelangt dahin, sich von der Unruhe nach Erkenntnis zu befreien, indem er schließlich seine Befreiung im Lachen findet. Das Lachen ist der Herr der Welt, der glückselige Tanz, der Rundtanz des Weltalls, wo alle menschlichen Gefühle mitspielen ... Dann entfernt sich der Tanz, verliert sich in überirdischen Regionen. Zarathustra entschwindet tanzend jenseits der Welten – aber er hat nicht für die andern Menschen das Welträtsel gelöst ...“ Diesem Verlauf entsprechend, hören wir zu Beginn den „Hymnus an die Sonne“ mit seinen berühmten Fanfarenklängen. Es folgt in den Streichern der Gesang des Glaubens, bald treten die in der Musikkritik so genannten Motive der Sehnsucht (ein rhythmisierter Dreiklang) und des Lebenstrieb-

BERÜHMTER BEGINN

Die Eröffnungsfanfare aus Strauss' „Also sprach Zarathustra“ ist weltberühmt geworden: Seitdem Stanley Kubrick sie seiner „Odyssee im Weltraum“ unterlegte, wird sie immer wieder in Film und Fernsehen zitiert. Strauss lässt die Trompete hier die ersten Töne der so genannten Naturtonreihe (Grundton, Quinte und Oktave) spielen, die in der Musik nicht erst seit Wagners „Rheingold“ mit der Idee des Anfangens bzw. der Reinheit der Natur verknüpft ist. Auf bildlicher Ebene zeichnet die Einleitung bei Strauss so den zu Beginn von Nietzsches Buch geschilderten Sonnenaufgang nach, auf tieferer Ebene kann sie aber auch als Symbol einerseits für das Erhabene, Universale und Ursprüngliche, andererseits für das Einfache, Triviale oder Nietzsches „ewige Wiederkunft des Gleichen“ gedeutet werden. Dass der erreichte C-Dur-Akkord sofort in c-Moll umschlägt, weist freilich auch schon auf ein anderes zentrales Thema in Nietzsches Buch hin: die Unentschiedenheit.

FIGE FUGE

Für den Abschnitt „Von der Wissenschaft“ bedient sich Strauss einer besonders „gelehrten“ musikalischen Form: der Fuge. Das Thema dieser Fuge könnte zudem „allwissender“ nicht sein, enthält es doch sämtliche Töne der chromatischen Skala, weshalb diese Stelle von manchen Interpreten schon als Vorausnahme von Schönbergs Zwölftontechnik gedeutet wurde. Wie in einer Fuge üblich, setzen nach der Vorstellung des Themas in den Bässen die Stimmen nacheinander mit demselben Thema ein, wodurch sich ein kunstvolles Stimmengeflecht ergibt. Besonders gut kommt die „Wissenschaft“ bei Strauss jedoch nicht weg: Die Fuge wirkt bewusst uninspiriert, pedantisch und um sich selbst kreisend. In ähnlicher Weise schildert Strauss in seinem autobiografisch auslegbaren „Heldenleben“ später übrigens auch die „Widersacher“ ...

(aufbegehrende Celli), das ausgreifende Freuden- und Leidenschafts-Thema sowie das Zweifels-Motiv (chromatischer Aufgang in den Posaunen) gleichsam in einen Diskurs miteinander. Die „Wissenschaft“ wird mit einer schleichenden Fuge dargestellt; nach einer Generalpause folgt „Der Genesende“ als eine Art Reprise oder Durchführung der zentralen Motive, woraus dann das walzersedige „Tanzlied“ hervorgeht.

Wie nun aber bereits Rolland in seiner Schilderung des äußerlichen „Programms“ bemerkte, bleiben am Ende alle Fragen offen: In diesem Kosmos aus gegensätzlichen Welten und Weltansichten kann es keine verlässliche Lösung geben. Und so ist auch Strauss keineswegs an der Oberfläche deskriptiver Detailfülle stehen geblieben. Vielmehr hat er seiner Partitur subtil noch eine übergreifende, illusionslose Botschaft mitgegeben. Dass Unentschiedenheit nämlich das zentrale Thema von „Also sprach Zarathustra“ sein könnte, vielleicht gar als Abbild der Geisteshaltung einer Epoche, in der die Aufbrechung überkommener Moralvorstellungen eben auch zur modernetypischen Haltlosigkeit führte, wird schon aus den ständigen musikalischen Mutationen des Werks deutlich – wie es der Musikwissenschaftler Mathias Hansen formulierte: „das Einzige, was in dieser Musik festzustehen scheint, ist, dass – nichts feststeht.“ Die Schlusstakte der Tondichtung dann ziehen die ernüchternde Summe aus all dem vorhergehenden Auf und Ab: Das gleichsam als höhere Sphäre erreichte H-Dur im Diskant wird dem tiefen Grundton der Natur vom Beginn, dem gezupften C der Bässe gegenüber gestellt. Strauss überlässt seine Hörer einem Gefühl des Unaufgehobenseins. Vielleicht steckt in seinem „Zarathustra“ eben doch mehr als eine „Volksausgabe Nietzsches“ ...

Julius Heile

Mikko Franck

Mikko Franck wurde 1979 in Helsinki geboren. Er begann seine Dirigentenlaufbahn bereits im Alter von 17 Jahren und hat seitdem weltweit mit den großen Orchestern und Opernhäusern zusammengearbeitet. Von 2002 bis 2007 war Franck Musikdirektor des Belgischen Nationalorchesters. Im Jahr 2006 übernahm er die Position des Generalmusikdirektors der Finnischen Nationaloper, zu deren Künstlerischem Leiter und Generalmusikdirektor er im folgenden Jahr ernannt wurde – eine Doppelfunktion, die er bis August 2013 innehatte. Im September 2015 wurde Franck Musikdirektor des Orchestre Philharmonique de Radio France. Dort setzt er sich seitdem sehr für die kreative und vielseitige Programmgestaltung des Orchesters ein und führte es auf Tourneen durch Europa und Asien. Sein Vertrag wurde bereits zweimal verlängert, zuletzt bis September 2025. Zusätzlich zu seinem vollen Konzertkalender in Paris arbeitet Franck regelmäßig mit führenden Orchestern und Opernhäusern in Europa und darüber hinaus zusammen. Seine beachtliche Diskografie umfasst sowohl Opern als auch sinfonische Werke. Auf seinen jüngsten Einspielungen mit dem Orchestre Philharmonique de Radio France sind etwa Werke von César Franck, Richard Strauss, Claude Debussy und Igor Strawinsky zu hören. Im Februar 2018 wurde Mikko Franck Sonderbotschafter für UNICEF Frankreich. Bei seiner Ernennung sagte er: „Jedes Kind ist einzigartig, jedes Leben ist wichtig. Jedes Kind, unabhängig von seiner Herkunft, sollte das Recht haben, in einer sicheren und gesunden Umgebung zu leben, seinen Träumen zu folgen und sein volles Potenzial auszuschöpfen“.



HÖHEPUNKTE 2022/2023

- Rückkehr zum Chicago Symphony Orchestra, zu den Münchner Philharmonikern und den Berliner Philharmonikern
- Strauss' „Salome“ an der Bayerischen Staatsoper in München
- Deutschland-Tournee mit dem Orchestre Philharmonique de Radio France
- Veröffentlichung einer neuen CD (Strawinskys „Le sacre du printemps“ und „Capriccio“) mit dem Orchestre Philharmonique de Radio France

Leif Ove Andsnes



HÖHEPUNKTE 2022/2023

- Interpretation von Dvořáks Zyklus' „Poetische Stimmungsbilder“ für eine neue CD-Veröffentlichung sowie auf Recital-Tour durch Europa und Nordamerika
- Debussys „Fantaisie“ mit dem Cleveland Orchestra
- Griegs Klavierkonzert mit dem Gewandhausorchester Leipzig und den London Philharmonic Orchestra
- Rachmaninows Klavierkonzert Nr. 3 u. a. mit dem Oslo Philharmonic und Royal Scottish National Orchestra
- Liederabende mit Matthias Goerne
- Fortsetzung der erfolgreichen Zusammenarbeit mit dem Mahler Chamber Orchestra in einem – nach der „Beethoven Journey“ – weiteren mehrjährigen Projekt namens „Mozart Momentum 1785/86“ mit Interpretationen der Klavierkonzerte Nr. 20–24

Mit seiner eindrucksvollen Technik und seinen tief-schürfenden Interpretationen hat der norwegische Pianist Leif Ove Andsnes weltweite Anerkennung erworben. Er spielt Konzerte und Recitals in den wichtigsten Häusern rund um den Globus, gastiert bei den international führenden Orchestern und kann auf eine umfassende, gefeierte Diskografie blicken. Selbst ein passionierter Kammermusiker, ist er Gründungsdirektor des Rosendal Chamber Music Festival, das jeden August in Westnorwegen stattfindet. Außerdem war er Co-Direktor des Risør Festival of Chamber Music und Music Director des Ojai Music Festival in Kalifornien. Andsnes ist Kommandeur des Königlich Norwegischen Orden des heiligen Olav und wurde u. a. mit dem Peer Gynt Prize, dem Gilmore Artist Award, Royal Philharmonic Society's Instrumentalist Award sowie Ehrendoktorwürden der Juilliard School New York und der Universitäten von Bergen und Oslo ausgezeichnet. Seine vielfältige Diskografie reicht von Bach bis zu zeitgenössischer Musik, wurde für elf Grammys nominiert und mit sechs Gramophone Awards ausgezeichnet. Zu den jüngsten Veröffentlichungen zählen ein Bestseller mit Musik von Sibelius, eine CD mit Balladen und Nocturnes von Chopin, ein Strawinsky-Album mit Marc-André Hamelin, Schumann-Lieder mit Matthias Goerne und Werke des Norwegers Ketil Hvoslef. 1970 in Karmøy geboren, studierte Andsnes am Bergener Konservatorium bei dem renommierten tschechischen Professor Jirí Hlinka und erhielt wichtige Impulse von Jacques de Tiège, der – genau wie Hlinka – maßgeblich seinen Stil und seine Spielphilosophie beeinflusst hat. Gegenwärtig ist Andsnes Artistic Adviser der Prof. Jirí Hlinka Piano Academy in Bergen, wo er jährlich Meisterkurse gibt. Dort lebt er auch mit seiner Frau und drei Kindern.

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

Fotos
Marion Kalter / akg-images (S. 5)
akg-images (S. 6, 9, 10)
Radio France / Christophe Abramowitz (S. 13)
Helge Hansen / Sony Music Entertainment (S. 14)

Druck: Warlich Druck Meckenheim GmbH
Das verwendete Papier ist FSC-zertifiziert.

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

ndr.de/eo
youtube.com/NDRKlassik