

NDR

Elbphilharmonie
Orchester



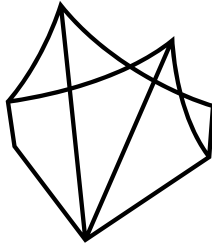
Sakari
Oramo
&
Alina
Pogostkina

Donnerstag, 12.01.23 — 20 Uhr

Freitag, 13.01.23 — 20 Uhr

Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

SAKARI ORAMO
Dirigent
ALINA POGOSTKINA
Violine



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

Einführungsveranstaltungen mit Harald Hodeige
jeweils um 19 Uhr im Großen Saal der Elbphilharmonie

Das Konzert am 13.01.23 wird live auf NDR Kultur gesendet.
Der Audio-Mitschnitt bleibt im Anschluss online abrufbar.

DMITRIJ SCHOSTAKOWITSCH (1906 – 1975)

Kammersinfonie c-Moll op. 110a

(Streichquartett Nr. 8 op. 110 in der Bearbeitung für Streichorchester
von Rudolf Barschai)

Entstehung: 1960 | Uraufführung des Streichquartetts: Leningrad, 12. Oktober 1960 | Dauer: ca. 25 Min.

- I. Largo –
- II. Allegro molto –
- III. Allegretto –
- IV. Largo –
- V. Largo

SERGEJ PROKOFJEW (1891 – 1953)

Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 D-Dur op. 19

Entstehung: 1915–17 | Uraufführung: Paris, 18. Oktober 1923 | Dauer: ca. 22 Min.

- I. Andantino – Andante assai
- II. Scherzo: Vivacissimo
- III. Moderato – Allegro moderato – Moderato – Più tranquillo

— *Pause* —

LEOŠ JANÁČEK (1854 – 1928)

Sinfonietta op. 60

Entstehung: 1926 | Uraufführung: Prag, 26. Juni 1926 | Dauer: ca. 25 Min.

- I. Allegretto
- II. Andante
- III. Moderato
- IV. Allegretto
- V. Allegro

Ende des Konzerts gegen 22.15 Uhr

ELBP^HILHARMONIE

VISIONS

EINE BIENNALE
MIT MUSIK FÜR DAS
21. JAHRHUNDERT
2. – 12.2.2023


**NDR ELBP^HILHARMONIE ORCHESTER
LUCERNE FESTIVAL CONTEMPORARY ORCHESTRA
ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN
ENSEMBLE MODERN
U. A.**



NDR
Elbphilharmonie
Orchester

ELBP^HILHARMONIE.DE/VISIONS

Projektförderer

 **ernst von siemens
musikstiftung**

„... und wieder kamen mir die Tränen“

Als Dmitrij Schostakowitsch im Juli 1960 in das kriegszerstörte Dresden reiste, hatte er eigentlich anderes im Sinn, als ein in seinen Worten „niemandem nützendes und ideologisch verwerfliches Quartett“ zu schreiben. Im Gegenteil: Grund der Reise war ein Besuch der Dreharbeiten zum sowjetischen Propagandafilm „Fünf Tage – fünf Nächte“, der die Rettung der Dresdner Gemäldegalerie durch die Rote Armee schilderte. Schostakowitsch, der zum wiederholten Mal mit einer Filmmusik beauftragt worden war, hatte also ein ideologisch vollkommen angepasstes Stück Gebrauchsmusik vor sich. In der stalinistischen Vergangenheit waren es gerade die lukrativen Arbeiten an solchen Filmmusiken gewesen, die ihm die Gunst des Diktators gesichert hatten. Mit diesen Werken hatte er sich nach außen hin stets staatstreu gezeigt – so wie er sich in Reden und schriftlichen Äußerungen sogar nach Stalins Tod im Ausland immer auch als russischer Patriot verhielt. Gedanken und Probleme, die ihn innerlich beschäftigten, pflegte er wohlweislich nicht offen nach außen zu tragen, und selbst in seiner Musik musste man mit geschultem Ohr hinter die Fassaden hören, um die versteckten Botschaften zu vernehmen. Nun also ließ Schostakowitsch die Arbeit an der „nützlichen“ Filmmusik liegen und komponierte in seinem Hotel in der Sächsischen Schweiz binnen drei Tagen ein intimes Streichquartett, das an – jetzt schon gar nicht mehr allzu sorgsam versteckten – persönlichen Botschaften reicher denn je war.

WEG VOLLER DORNEN

Er sah die Schrecken zweier Weltkriege mit eigenen Augen, er spürte die Maßregelungen des stalinistischen Regimes am eigenen Leibe und ihn musste immer die Angst verfolgen, den nächsten Tag vielleicht nicht mehr zu erleben: „Der Weg des Komponisten ist voller Dornen“, versicherte Dmitrij Schostakowitsch seinem Schüler Edison Denissow einmal – und er wusste, wovon er sprach! Momente von Trost und Zuversicht findet man in seinen Werken daher deutlich seltener als klagende, pessimistische Töne. So bewegt sich auch die Kammersinfonie c-Moll, abgesehen von einigen wenigen Lichtblicken, fast ausschließlich in Moll-Bereichen und endet in kraftloser Düsternis.



Dmitrij Schostakowitsch (1960)

*Man könnte auf
seinen Einband
auch schreiben:
„Gewidmet dem
Andenken des Kom-
ponisten dieses
Quartetts“.*

Schostakowitsch an seinen Freund Isaak Glikman über das Achte Streichquartett, die Vorlage der Kammersinfonie c-Moll. Offiziell ist das Werk dem Gedächtnis der Opfer von Krieg und Faschismus gewidmet.

„Wie sehr ich auch versucht habe, die Arbeiten für den Film im Entwurf auszuführen, bis jetzt konnte ich es nicht“, schrieb Schostakowitsch an seinen Freund Isaak Glikman. „Ich dachte darüber nach, dass, sollte ich irgendwann einmal sterben, kaum jemand ein Werk schreiben wird, das meinem Andenken gewidmet ist. Deshalb habe ich beschlossen, selbst etwas Derartiges zu schreiben.“ Diese Worte sind der Schlüssel zum Verständnis von Schostakowitschs Streichquartett Nr. 8, das vom befreundeten Dirigenten und Bratschisten Rudolf Barschai kurz nach der Uraufführung für Streichorchester bearbeitet wurde und seither auch als „Kammersinfonie“ einen Platz in Schostakowitschs Werkverzeichnis hat. Vielleicht mag den Komponisten der Anblick des in Ruinen liegenden Dresden an Leningrad erinnert haben, vielleicht löste er schreckliche Erinnerungen an den Krieg bei ihm aus, und bestimmt dachte er bei der Komposition auch an die in der offiziellen Widmung des Werks genannten „Opfer von Krieg und Faschismus“. Ganz sicher aber handelt die Musik vor allem von ihm selbst. „Grundlegendes Thema des Quartetts sind die Noten D. Es. C. H., d. h. meine Initialen“, sagte es Schostakowitsch gerade heraus. Der Musikwissenschaftler Bernd Feuchtnner kam entsprechend zu einem einleuchtenden Fazit: „Die Gefühle der Lethargie, Verzweiflung, des Gehetztseins, Anpassungszwangs, Identitätsverlusts, der Totenklage, Sehnsucht und Resignation, die in diesem Werk stets in Verbindung mit seinen Initialen vermittelt werden, beziehen sich auf sein Empfinden, selbst zur Ruine ausgebrannt zu sein.“ Das Werk müsse daher vor allem als „Rückblick auf den eigenen Weg“, als „Reflexion über seine Identität“ gehört werden.

Da Schostakowitsch – anders als etwa in der ebenfalls autobiografisch deutbaren Zehnten Sinfonie – den

„netten Mischmasch“ seiner Selbstzitate (im besagten Brief an Glikman) nicht nur offengelegt, sondern auch vergleichsweise plastisch angeordnet hat, sind viele Analytiker versucht, sich bei der Interpretation des inneren Programms der Kammersinfonie weiter als sonst aus dem Fenster zu lehnen. Der 1. Satz beginnt mit einem fahlen Fugato aus den Noten der erwähnten Initialen: D(mitrij) SCH(ostakowitsch). Unmittelbar darauf weht aus alten Zeiten der Beginn von Schostakowitschs Erster Sinfonie herüber – einem Werk, das für die Karriere des Komponisten von so großer Bedeutung war, dass er das Datum seiner Uraufführung zu seinem persönlichen Feiertag erklärte. Ein weiteres Zitat aus der Fünften Sinfonie sowie das wiederkehrende DSCH-Motiv legen nahe: Hier stellt sich der Autor des Werks als schaffender Künstler vor.

Mit welchen Repressionen und Gängelungen ein Komponist in einer faschistischen Diktatur zu kämpfen hat, ruft der 2. Satz dann krass ins Bewusstsein. Das omnipräsente DSCH-Motiv gerät hier in den Mahlstrom eines brutalen, gehetzten Allegro molto. Wenn dann das jüdisch gefärbte Thema aus dem Finale des Zweiten Klaviertrios auftaucht und das DSCH teilweise sogar zu einem ununterbrochenen Ostinato mutiert, solidarisiert sich Schostakowitsch musikalisch gewissermaßen mit dem Schicksal der verfolgten Juden und stellt sich selbst als Opfer der Gewaltherrschaft dar.

Den Zwang, sich als Komponist mit den aufoktroyierten kulturpolitischen Vorstellungen arrangieren zu müssen, könnte sodann der 3. Satz thematisieren. Bernd Feuchtner hat eine plausible Deutung dargelegt: Das „brav“ im Dreiertakt „hüpfende“ DSCH-Motiv und dessen freundlichere Wendung durch die angehängte Note g wirken wie die „personifizierte

BARSCHAIS BEARBEITUNG

Bei Schostakowitschs Kammersinfonie op. 110a handelt es sich um die vom Komponisten autorisierte Bearbeitung des Achten Streichquartetts op. 110 durch Rudolf Barschai. Der Bratscher, Dirigent und Gründer des Borodin-Quartetts hatte bei Schostakowitsch einst Kompositionsunterricht erhalten und stand seitdem in engem künstlerischen wie freundschaftlichen Austausch mit dem Komponisten. Barschai führte die Kammersinfonie mit dem von ihm bis 1977 geleiteten Moskauer Kammerorchester auf Tourneen in aller Welt auf und nahm sie mehrfach für Schallplatte auf, wodurch das ohnehin schon viel gespielte Quartett nochmals populärer wurde. Zum Dank für diese „Publicity“ schrieb Schostakowitsch 1969 seine Sinfonie Nr. 14 für Barschais Ensemble. Barschai wiederum bearbeitete auch noch weitere Quartette seines Freundes für Kammerorchester.



Rudolf Barschai (1986)

BESSER ALS DAS ORIGINAL

Kurz nach der Uraufführung des achten Streichquartetts 1960 beauftragte mich der Musikverlag Peters, es für Streichorchester zu bearbeiten. Da ich Schostakowitschs Ansichten über Bearbeitungen jeder Art kannte (offen gesagt: Er stand ihnen ziemlich skeptisch gegenüber), bemühte ich mich zunächst um seine Zustimmung. Als ich die Partitur beendet hatte, zeigte ich sie ihm. Sie gefiel ihm sehr, und mit dem ihm eigenen Humor und voller Überschwang rief er: „Also, das klingt ja besser als das Original. Wir werden dem Stück einen neuen Namen geben: Kammersymphonie op. 110a.“

Rudolf Barschai über die Entstehung der Kammersinfonie c-Moll

Anpassung im gleichmütigen Ton“. Gleichzeitig führe Schostakowitsch vor, wie das Thema seines Ersten Cellokonzerts aus dem Vorjahr „als Verballhornung seiner eigenen Initialen entstanden ist, wie aus dem ICH die Maske wurde!“ Jenes Cellokonzert aber sei „von emsiger Betriebsamkeit“ beherrscht und wirke „wie ein Selbstporträt als Funktionär im Komponistenverband, der eifrig seinen Pflichten nachgeht und den regimetreuen Staatskomponisten spielt.“

Diese nicht ohne sarkastische Züge ausgebreitete Schönmalerei zertrümmert der 4. Satz mit Fortissimo-Schlägen, die dem zitierten Thema des Cellokonzerts wütend Einhalt gebieten. Erneut identifiziert sich Schostakowitsch als Opfer von Krieg und Faschismus, diesmal durch Zitate der in Russland bekannten Lieder „Gequält von schwerer Sklavenfron“ und „Unsterbliche Opfer, ihr sanket dahin“. Eine kurze Vision des Glücks blitzt in einer auffällig zarten Dur-Passage auf, die eine Stelle aus Schostakowitschs Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ zitiert: „Geliebter du! Endlich! Wir sahen uns den ganzen Tag gar nicht!“...

Das abschließende Largo (5. Satz) schließt den Kreis und setzt dem Werk wiederum unter Verwendung des DSCH-Motivs ein resignatives Ende. „Dieses Quartett ist von einer derartigen Pseudotragik, dass ich beim Komponieren so viele Tränen vergossen habe, wie man Wasser lässt nach einem halben Dutzend Bierem“, schrieb Schostakowitsch voll bitterer Ironie an Glikman. „Zu Hause angekommen, habe ich es zweimal versucht zu spielen, und wieder kamen mir die Tränen. Aber diesmal schon nicht mehr nur wegen seiner Pseudotragik, sondern auch wegen meines Erstaunens über die wunderbare Geschlossenheit der Form.“

Julius Heile

Überraschend schön und träumerisch

„Sein erstes Thema hatte ich anfangs 1915 für ein Concertino komponiert und seither oft bedauert, dass andere Arbeiten mich hinderten, zu jenem ‚nachdenklichen Anfang‘ zurückzukehren. Im Sommer 1916 war aus dem Cocertino ein Konzert geworden, und im Sommer 1917 vollendete ich die Partitur.“ Die sachlichen Worte, mit denen Prokofjew in seinen Erinnerungen an die Entstehung des Ersten Violinkonzerts zurückdenkt, lassen ein klitzekleines Detail völlig unerwähnt: In jenem Sommer 1917 begann in Russland die Revolution zu toben und die aufregenden Geschehnisse etwa in St. Petersburg führten zu einer auch für Kulturschaffende völlig ungewissen Lage. Davon offenbar unbeeindruckt, war Prokofjew just in diesem Sommer auf dem Lande äußerst produktiv, ja, er schrieb neben der dritten und vierten Klaviersonate sogar zwei seiner entspanntesten Werke überhaupt: die nachmals so berühmte „Symphonie classique“ und ebenjenes Violinkonzert op. 19. Schon die Tonart beider Werke (D-Dur) spricht Bände, wurde sie in der Musikgeschichte doch für als rundum „klassisch“ empfundene, meist überaus strahlende Musik verwendet – man denke etwa an Beethovens und Brahms’ Violinkonzert oder an dessen Zweite Sinfonie.

Trägt die Musik selbst also keinerlei Anzeichen der Revolutions-Unruhen, so spielten letztere für die Auführungsgeschichte dennoch eine Rolle. Wegen der

SERGEJ PROKOFJEW

Sergej Prokofjew wurde am 23. April 1891 bei Krasnoarmijsk in der Ukraine geboren. Er studierte am St. Petersburger Konservatorium unter anderem bei Nikolai Rimski-Korsakow und Anatoli Ljadow. Nach der Oktoberrevolution emigrierte er in die USA und später nach Paris. Nach einigen Jahren des Pendelns kehrte er 1936, zur Zeit der stalinistischen Schauprozesse, in die UdSSR zurück. Prokofjews Stellung in der UdSSR blieb heikel; einerseits diente er sich dem Regime unter anderem mit einer Kantate zu Stalins Geburtstag an; andererseits wurden etliche seiner Werke aus ideologischen Gründen kritisiert, nicht aufgeführt oder nach 1948 gar verboten. Am 5. März 1953 starb Prokofjew – eine knappe Stunde vor Josef Stalin.

SERGEJ PROKOFJEW

Violinkonzert Nr. 1 D-Dur op. 19



Sergej Prokofjew (1919)

SOLIST GESUCHT

Einen passenden Solisten für die Uraufführung von Prokofjews Erstem Violinkonzert in Paris zu finden, war gar nicht so einfach – zu undankbar erschien der zwar mit aberwitzigen Schwierigkeiten, aber keiner selbstdarstellerischen Solo-Kadenz gespickte Solopart. Der berühmte Bronislaw Hubermann etwa hatte es abgelehnt, „diese Musik“ zu spielen, wie Prokofjew in seinen Memoiren vermerkte. Am Ende musste der Konzertmeister des Pariser Opernorchesters die Sache selbst in die Hand nehmen. Welches Potenzial diese Musik bietet, erkannte bei der Uraufführung aber vor allem der anwesende ungarische Geiger Joseph Szigeti. Er spielte das Werk 1924 beim Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Prag und im selben Jahr im damaligen Leningrad. Erst Szigetis Einsatz sorgte dafür, dass Prokofjews Violinkonzert seinen wohlverdienten Siegeszug durch die Konzertsäle antreten konnte.

politischen Lage verschob sich die Uraufführung des Violinkonzerts nämlich um ganze sechs Jahre. Weil eine Aufnahme des Konzertbetriebs in St. Petersburg bis auf weiteres unwahrscheinlich erschien, war Prokofjew 1918 aus Russland zunächst in die USA emigriert („Ich hatte nicht die leiseste Ahnung von dem Zweck der Oktoberrevolution. Es kam mir nie in den Sinn, dass ich ihr wie irgendein anderer Bürger von Nutzen sein könnte. Daher wurde meine Absicht, nach Amerika zu fahren, immer fester“). Später ließ er sich im bayerischen Ettal nieder, bis er 1923 schließlich nach Paris kam. Hier präsentierte er das Violinkonzert am 18. Oktober quasi zu seinem Einstand – und kam damit gar nicht gut an. Die skandalverwöhnten Pariser hatten von dem russischen „Enfant terrible“, das in seiner Heimat etwa mit dem „futuristischen“ Zweiten Klavierkonzert im Jahr 1913 überaus schlechte Presse gemacht hatte, offenbar mehr erwartet. Eine über weite Strecken so betont „schöne“, melodische Musik empfand man als zu zahm und altmodisch. Der Komponist Georges Auric bezeichnete das Konzert gar als „mendelssohnisch“, womit er wohl der Gewohnheit folgte, ein Werk vor allem nach seinem Beginn zu beurteilen.

Dieser Beginn lässt in der Tat nichts mehr erahnen von dem energischen, manchmal fast brutalen Charakter jener Werke, mit denen Prokofjew in früheren Jahren die Musikszene in Schwung gebracht hatte. Man hört stattdessen ein überaus lyrisches, farblich fein schattiertes, „träumerisch“ zu spielendes Thema, das Prokofjew bereits 1915 im Liebesrausch komponiert hatte. Dieses kehrt nicht nur am Schluss des 1. Satzes zurück – nun geradezu ätherisch-schwerelos in der Flöte, von glitzernden Harfen-Figuren und der Solo-Violine in höchsten Tönen umrankt –, sondern auch ganz am Ende des bogenförmig gebauten

SERGEJ PROKOFJEW

Violinkonzert Nr. 1 D-Dur op. 19

Konzerts, das damit gleichsam in den unendlichen Himmel entschwebt.

War Prokofjew am Ende seiner „wilden Phase“ angekommen? Markiert das Violinkonzert einen großen Schritt in Richtung der Mäßigung und Vereinfachung späterer Werke? – Nicht ganz, denn wer das zentrale Scherzo hört, wird kaum noch an Mendelssohn denken. Hier tritt der gewohnt freche, sarkastische und im Solopart auch höchst athletische Prokofjew zu Tage, wie man ihn kannte – und wie er sich auch bald wieder in den Pariser Exilwerken, etwa der betont schroffen und komplexen Zweiten Sinfonie, zeigen sollte ...

Julius Heile

GEWINNER UND VERLIERER

In Paris zu leben machte einen noch lange nicht zu einem Pariser, und das im Kriege siegreiche Frankreich wollte auch auf dem Schlachtfelde der Musik triumphieren. Daher die außerordentlichen Gunstbezeugungen, mit denen man die „Six“ (Honegger, Milhaud, Poulenc, etc.) überschüttete; Aufmerksamkeiten, die nicht immer verdient waren.

Prokofjew in seiner Autobiografie zur verhaltenen Aufnahme seines Ersten Violinkonzerts bei dessen Uraufführung 1923 in Paris

Persönliche Stadtgeschichte

Jaroslav Vogel, Leoš Janáčeks Biograf, berichtet über die Entstehung der Sinfonietta: „An einem sonnigen Tag im Jahre 1925 wohnte Janáček einem Militärkonzert in den Gartenanlagen der südböhmischen Stadt Písek bei. Die gut eingeübte Kapelle spielte nebst anderen Vortragsstücken auch Fanfaren, die auch durch die Art ihrer Ausführung Janáčeks Interesse wachriefen: Die einzelnen Musiker standen jedesmal beim Anstimmen ihrer Fanfare auf und setzten sich nach ihrem Verklingen wieder. Der Eindruck übte auf

TROMPETEN GESUCHT!

... so heißt es in Orchesterbüros oft vor Aufführungen von Janáčeks Sinfonietta: Es werden nicht weniger als 12 Trompeten und 2 Basstrompeten benötigt, daneben 4 Hörner, 4 Posaunen, 2 Tenortuben und eine Bass-tuba – im Ganzen also 25 Blechbläser!

LEOŠ JANÁČEK

Leoš Janáček wurde am 3. Juli 1854 in Hukvaldy in der mährischen Provinz (damals Österreich) geboren. Nach dem Studium an der Orgelschule in Prag und am Leipziger Konservatorium ging er nach Brünn zurück. Dort war er von 1881 bis zu seiner Pensionierung 1919 Direktor der neuen Orgelschule (danach Direktor des Konservatoriums) und von 1881 bis 1888 Dirigent der Philharmonischen Gesellschaft. Ähnlich wie Béla Bartók in Ungarn widmete sich Janáček intensiv der Erforschung der Volksmusik seiner Heimat, die – zusammen mit Wortmelodie und Rhythmus der tschechischen Sprache – nicht ohne Einfluss auf seine eigene Musik blieb. Als Komponist wurde er allerdings erst relativ spät bekannt, vor allem nach der Premiere seiner Oper „Jenůfa“ im Jahr 1904, mit der ihm 1916 in Prag auch der internationale Durchbruch gelang. Seine größten Meisterwerke schrieb er dann in den letzten zehn Jahren seines Lebens.

Janáček eine solche Wirkung aus, dass eine geringe Anregung genügte, um ihn selbst zur Abfassung von Festfanfaren für das große Schauturnen der Sokoln zu veranlassen. [Die Sokoln, 1861 gegründet, waren eine freiheitliche Turnervereinigung.] Aus diesen erwuchs dann im Laufe von drei Wochen Satz um Satz, und am 29. März 1926 konnte Janáček melden, er beende soeben eine „gar nette Sinfonietta mit Fanfaren“. Sie rahmen das Werk, zu Beginn trägt sie ein stattliches Blechbläserensemble vor, zum krönenden Abschluss werden sie vom gesamten Orchester wiederholt – wie der festliche Rahmen einer Erzählung.

Ein Jahr nach der Uraufführung schrieb der Komponist in einem Essay: „Ich gewahrte die Stadt in wunderbarer Verwandlung. In mir schwand die Abneigung gegen das düstere Rathaus, der Hass gegen den Berg, in dessen Innerem so viel Schmerz brüllte, die Abneigung gegen die Straße und was in ihr wimmelte. Über der Stadt stand der Lichtglanz der Freiheit, durch die Wiedergeburt vom 28. Oktober 1918 hervorgezaubert. Und das Schmetterten sieghafter Trompeten, die heilige Ruhe des im Hohlweg verborgenen Königinklosters, die nächtlichen Schatten und die Atemzüge des Grünen Berges und die Visionen des unausbleiblichen Aufschwungs und der Größe der Stadt entstanden in meiner Sinfonietta aus dieser Erkenntnis, aus meiner Stadt Brünn!“ In eine Erzählung gebettet erscheinen hier die Stichworte wieder, mit denen er ursprünglich die fünf Sätze seiner Sinfonietta überschrieb: I. Fanfaren – II. Burg – III. Das Königinkloster – IV. Straße – V. Rathaus. Der musikalischen Komposition ist der gleiche Überschwang eigen wie dem literarischen Versuch. Doch Janáček illustrierte die Titel-Stichworte nicht in Klangbildern; ihr Gefühlsinhalt wurde zum Material, aus dem er die fünf symmetrisch angeordneten Teile der Sinfonietta formte.

LEOŠ JANÁČEK

Sinfonietta op. 60

Die „Fanfaren“ stilisieren nicht nur Militärsignale. Aus der Komposition spricht die Freude über die Wandelbarkeit, die einen knappen Urgedanken nicht zersetzt, sondern festigt und vertieft: in der permanenten Variation offenbart sich die Kraft der musikalischen Idee. Allmählich vervielfachen sich die Stimmen und suggerieren einen großen, hallreichen Raum. – Es ist ein Prinzip dieses Werkes, dass jeder Satz ein eigenes Farbspektrum erhält. Den Kern bildet jeweils eine Instrumentengruppe: die Blechbläser im ersten, die Holzbläser im zweiten, der gezogene Ton der Streicher im dritten Satz. Dieser Grundklang erscheint teilweise pur wie im Eröffnungsstück. Er erhält Kontrastmittel, die seine Wirkung erhöhen, wie im zweiten und dritten Satz. Teilweise wird er intensiv geerdet, so der Klang der Streicher im Mittelstück, das vom Fundamentton der Tuba und Bassklarinette wie von einem verstärkten Kontrabass getragen scheint. Das besondere Kolorit des vierten Satzes entsteht aus schnellen Repliken wie in einer parlierenden Menschenmenge. Der fünfte Satz fasst die verschiedenen Tendenzen und Charakteristika zusammen und führt sie zum strahlenden Schluss.

Erfahrungen, welche die Satzüberschriften andeuten, gingen vermittelt in die Musik ein. „Die Burg“ (2. Satz) oben auf dem Brünner Spielberg ist in ihrem barocken Anstrich schön anzuschauen, aber sie birgt eine düstere Geschichte. Ihre Kasematten dienen als Zuchthaus und Folterkammern, ein Höhlensystem der Grausamkeit. In Janáčeks Komposition treten die Klangregister auffällig auseinander. Nirgends werden die hohen Instrumente so grell nach oben geführt, kaum sonst klingen die Tiefen so derb, und in keinem anderen Satz wirkt die Grundfarbe – die Holzbläser mit ihrer Tanzweise – so gefährdet wie hier.



Janáčeks eigenhändige Notenschrift der Fanfaren aus der Sinfonietta

GEHÄMMERTE MOTIVE

Den ganzen Vormittag erklang das Klavier, allerdings in einer ungewöhnlichen Weise. Janáček hämmerte so laut, wie es überhaupt möglich war, und zumeist bei ständig gehobenem Pedal mit dem Finger immer wieder ein und dasselbe Motiv von ein paar Tönen aus dem Klavier hervor ... Aus der Verve, mit der er spielte, war herauszufühlen, wie stark er von der Gefühlskraft des Motivs erregt und hingerissen wurde.

Erinnerung eines Zeitgenossen an die Arbeitsweise Leoš Janáčeks. In der Tat ist die Repetition charakteristischer, meist aus der tschechischen Sprachmelodie hervorgegangener Motive ganz typisch für Janáčeks Personalstil.

LEOŠ JANÁČEK

Sinfonietta op. 60



Leoš Janáček (1925)

Ich habe den Eindruck, als sei mir in meinem letzten Werk, der Sinfonietta, am besten gelungen, mich so dicht wie möglich dem Gemüt des schlichten Menschen anzuschmiegen ...

Leoš Janáček

Den Gesamteindruck stellt der Einsatz der Trompeten neu ein: Sie breiten den Glanz des ersten Satzes über die Bewegung der Widersprüche. – Im Königinkloster, das Elisabeth, die Witwe des Böhmenkönigs Wenzel II. und des Habsburgers Rudolf 1323 stiftete, und das 1783 an den Augustinerorden übergang, lebte Janáček seit seinem elften Lebensjahr als Internatschüler. Diese prägende Jugendphase grub sich in sein Gedächtnis durch die gute musikalische Ausbildung, aber auch als Zeit von Einsamkeit und menschlicher Kälte ein. Die gedämpften Streicher erhalten im dritten Satz Gegenthemen durch akzentuierte (Freiheits-)Rhythmen der Bläser. Die Synthese schafft ein Posaumenthema, das danach durch alle Instrumentengruppen zieht wie ein Bote aus dem ersten Satz. – Den vierten Satz beginnen die Trompeten mit einem für Janáček ungewöhnlich „geschwätzigen“ Thema. Die Straße, deren Bild für den jungen Janáček Militärpatrouillen und rebellische Umzüge bestimmten, erscheint in diesem Scherzo wie ein befreiter Ort. In keinem anderen Werk war der Komponist dem Volk so nahe. „Die Sinfonietta handelt nach Janáčeks Vorstellung von historisch Gesellschaftlichem: von der Geschichte der Stadt Brünn und von dieser Stadt nach der Befreiung. Nichtsdestoweniger klingt das Werk so persönlich wie das später geschriebene Zweite Streichquartett ‚Intime Briefe‘.“ (Dieter Schnebel)

Habakuk Traber

KLASSIK TO GO

Die kurze Werkeinführung für unterwegs

A black and white portrait of a man in 18th-century attire, including a powdered wig and a high-collared coat. He is wearing modern white earbuds, with one hand near his ear. The background is dark and textured.

NDR

Das Beste am Norden

Kompakte Audios zur Einstimmung
auf Ihren Konzertbesuch und für alle,
die mehr wissen wollen.

Als Podcast im Abo, Online zum download
und in der NDR EO App!



Sakari Oramo



HÖHEPUNKTE 2022/2023

- Rückkehr zu den Berliner Philharmonikern, dem Finnish Radio Symphony Orchestra, Gürzenich-Orchester Köln und Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia
- Zehnte Spielzeit als Chef des BBC Symphony Orchestra mit Aufführungen von Raritäten wie Dora Pejačevićs Sinfonie und Klavierkonzert (mit Peter Donohoe), William Alwyns Oper „Miss Julie“ und Betsy Jolas' „Onze Lieder“ sowie Klassikern wie Mendelssohns „Elias“ und Haydns Trompetenkonzert (mit Håkan Hardenberger)
- Spanien-Tournee mit dem BBC Symphony Orchestra
- Leitung der Last Night of the Proms

Sakari Oramo ist Chefdirigent des BBC Symphony Orchestra und Conductor Laureate des Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, das er 13 Jahre lang als Chefdirigent geleitet hat. In der letzten Saison gastierte er dort sowie u. a. bei den Wiener Symphonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig, den Berliner Philharmonikern und zum wiederholten Mal beim *NDR Elbphilharmonie Orchester*. 2018 leitete er die Europa-Premiere von Brett Deans neuem Cellokonzert bei den Berliner Philharmonikern. Gern gesehener Gast ist er darüber hinaus regelmäßig bei der Staatskapelle Dresden, den Wiener Philharmonikern, der Tschechischen Philharmonie, dem Boston Symphony, New York Philharmonic und Helsinki Philharmonic Orchestra. Stets vertreten ist er auch bei den BBC Proms, wo er 2022 u. a. die First Night mit Verdis Requiem dirigierte. Oramo war von 1998 bis 2008 Music Director des City of Birmingham Symphony Orchestra und wurde nach seiner langjährigen Amtszeit als Chef des Finnish Radio Symphony Orchestra 2012 zu dessen Ehrendirigenten ernannt. Führende Positionen hatte er ferner bei der West Coast Kookola Opera (2004–18) und beim Ostrobothnian Chamber Orchestra (2013–19) inne. Als hervorragender Geiger war Oramo ursprünglich Konzertmeister des Finnish Radio Symphony Orchestra und gab 2014 sein Debüt in der Kammermusikserie der BBC Proms gemeinsam mit Janine Jansen. Zu seinen vielfach ausgezeichneten Einspielungen zählen ein gefeierter Nielsen-Zyklus mit dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, Langgaard-Sinfonien mit den Wiener Philharmonikern (Gramophone Award 2019), Busonis Klavierkonzert mit dem Boston Symphony Orchestra und Kirill Gerstein oder Werke von Sibelius, Rachmaninow und Florent Schmitt mit dem BBC Symphony Orchestra.

Alina Pogostkina

Bekannt für ihre „herzergreifenden Auftritte“ (Hamburger Abendblatt), gastiert Alina Pogostkina – Gewinnerin des Internationalen Sibelius-Wettbewerbs 2005 in Helsinki – bei den großen Orchestern und Festivals weltweit und arbeitet mit Dirigenten wie Gustavo Dudamel, Paavo Järvi, Juraj Valčuha, Robin Ticciati und Thomas Hengelbrock. Eine langjährige künstlerische Partnerschaft verbindet sie u. a. mit dem Finnish Radio Symphony, Philharmonia, Mahler Chamber, NHK Symphony, Los Angeles Philharmonic und San Francisco Symphony Orchestra sowie mit dem Orchestre Philharmonique de Radio France, Deutschen Sinfonie-Orchester Berlin und den St. Petersburger Philharmonikern. Höhepunkte waren zuletzt ihre Debüts mit dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin und Budapest Festival Orchestra. Ihre Liebe zur Kammermusik pflegt Pogostkina mit namhaften Partnern wie Pekka Kuusisto, Joshua Bell, Jörg Widmann und Dorothee Oberlinger. Mit Danjulo Ishizaka und Nimrod Guez hat sie ein Streichtrio gegründet. Sie zeigt eine beeindruckende Vielseitigkeit im barocken und klassischen Repertoire (auch auf Darmsaiten) bis hin zur Moderne. Mit Blick auf den spirituellen Aspekt in der Musik entwickelte sie 2018 das Programm „Mindful Music Making“, mit dem sie klassischen Musikern auch im 21. Jahrhundert Achtsamkeit und Entwicklung der individuellen Kreativität und musikalischen Sprache näherbringen will. Pogostkina wurde in St. Petersburg geboren, wuchs in Deutschland auf und erhielt ersten Geigenunterricht bei ihrem Vater Alexander Pogostkin. Später studierte sie bei Antje Weithaas in Berlin und vertiefte in Salzburg bei Reinhard Goebel das Studium der Barockgeige. Sie spielt auf einer Camillo Camilli von 1752.



HÖHEPUNKTE 2022/2023

- Auftritte mit dem Konzert-
hausorchester Berlin und
dem BBC Philharmonic
Orchestra
- Wiedereinladung zum
MDR-Sinfonieorchester
- Fortsetzung der äußerst
erfolgreichen künstlerischen
Zusammenarbeit mit der
Camerata RCO mit Mitglie-
dern des Royal Concertge-
bouw Orchestra

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 Julius Heile und Habakuk Traber
sind Originalbeiträge für den **NDR**.

Fotos
akg-images (S. 6, 13, 14)
akg-images / Marion Kalter (S. 8)
akg-images / Universal Images Group / Sovfoto (S. 10)
Benjamin Ealovega (S. 16)
Nikolaj Lund (S. 17)

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

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 [ndr.de/ndrkulturapp](https://www.ndr.de/ndrkulturapp)

Hören und genießen

ndr.de/eo
youtube.com/NDRKlassik