

NDR
SINFONIE
ORCHESTER

»Márton Illés schreibt eine Musik,
in der sich Kalkül und Risiko präzise
ausbalanciert die Waage halten.«

Wolfgang Rihm

Do, 21.01.2016 | So, 24.01.2016 | Hamburg, Laeishalle
Fr, 22.01.2016 | Lübeck, Musik- und Kongresshalle

Donnerstag, 21. Januar 2016, 20 Uhr
Sonntag, 24. Januar 2016, 11 Uhr
Hamburg, Laeishalle, Großer Saal

Freitag, 22. Januar 2016, 19.30 Uhr
Lübeck, Musik- und Kongresshalle

Dirigent: **Juraj Valčuha**
Solistin: **Sabine Meyer** Klarinette

Béla Bartók
(1881–1945)

Tanz-Suite Sz 77
(1923)

- I. Moderato*
- II. Allegro molto*
- III. Allegro vivace*
- IV. Molto tranquillo*
- V. Comodo*
- VI. Finale. Allegro*

Márton Illés
(*1975)

Re-akvarell
für Klarinette und Orchester
(2015)

Deutsche Erstaufführung
Gemeinsames Auftragswerk des
NDR und des Lucerne Festivals

- I.*
- II.*
- III. „Hajnali“*

Pause

György Ligeti
(1923–2006)

Concert Românesc
(1951)

- I. Andantino –*
- II. Allegro vivace –*
- III. Adagio ma non troppo –*
- IV. Molto vivace*

Leoš Janáček
(1854–1928)

Sinfonietta op. 60
(1926)

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

Dauer des Konzerts inkl. Pause: ca. 2 Stunden

Einführungsveranstaltungen mit Habakuk Traber am 21.01. um 19 Uhr
und am 24.01. um 10 Uhr im Großen Saal der Laeishalle

Juraj Valčuha

Dirigent

Juraj Valčuha ist Chefdirigent des Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI in Turin. Er studierte Dirigieren und Komposition in Bratislava, in St. Petersburg bei Ilya Musin und in Paris. 2006 debütierte er beim Orchestre National de France. Es folgten Ersteinladungen von den Münchner Philharmonikern, dem Philharmonia Orchestra, Rotterdam Philharmonic Orchestra, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Oslo Philharmonic Orchestra, Gewandhausorchester Leipzig, Swedish Radio Symphony Orchestra, der Staatskapelle Dresden, dem Pittsburgh Symphony, Los Angeles Philharmonic, National Symphony Orchestra Washington sowie dem Orchestre de Paris. Seit der Saison 2011/2012 debütierte Valčuha u. a. bei den Berliner Philharmonikern, dem Concertgebouworkest Amsterdam, New York Philharmonic, Boston Symphony und San Francisco Symphony Orchestra, dem WDR Sinfonieorchester, **NDR Sinfonieorchester** und hr-Sinfonieorchester, dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom oder der Filarmonica della Scala in Mailand.

Am Teatro La Fenice in Venedig sowie am Teatro Comunale di Bologna leitete Valčuha Puccinis „La Bohème“. Im Rahmen des Maggio Musicale Fiorentino dirigierte er Puccinis „Madama Butterfly“ und Prokofjews „Die Liebe zu den drei Orangen“. Außerdem hat Juraj Valčuha kürzlich Produktionen von Puccinis „Turandot“ in Neapel und Janáčeks „Jenůfa“ in Bologna geleitet. Die Saison 2014/2015 führte Valčuha und das Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI auf Tournee nach München, Köln, Düsseldorf, Zürich und Basel. Darüber hinaus



kehrte er nach Pittsburgh, Cincinnati, Montreal, Washington, Los Angeles, zum Philharmonia Orchestra, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia und zum **NDR Sinfonieorchester** zurück und gab seine Debüts bei den Wiener Symphonikern und dem Konzerthausorchester Berlin.

Höhepunkte der aktuellen Saison 2015/2016 umfassen Valčuhas Rückkehr zum New York Philharmonic, San Francisco Symphony und Pittsburgh Symphony Orchestra, zum Orchestre de Paris, Orchestre National de France, Philharmonia Orchestra (in London und auf Tournee), zum, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino und zu den Münchner Philharmonikern. Außerdem dirigiert er „Parsifal“ an der Oper Budapest.

Sabine Meyer

Klarinette

Sabine Meyer gehört weltweit zu den renommiertesten Solisten überhaupt. Ihr ist es zu verdanken, dass die Klarinette, oft als Soloinstrument unterschätzt, das Konzertpodium zurückerobert hat. In Crailsheim geboren, schlug Meyer nach Studien in Stuttgart bei Otto Hermann und in Hannover bei Hans Deinzer zunächst die Orchesterlaufbahn ein und wurde Mitglied des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks. Es folgte ein Engagement als Solo-Klarinettistin bei den Berliner Philharmonikern, das sie jedoch bald zu Gunsten ihrer Solistenkarriere aufgab. In mehr als 30 Jahren führten sie unzählige Konzerte sowie Rundfunk- und Fernsehauftritte in alle Musikzentren der Welt und zu mehr als dreihundert Orchestern. Sie gastierte u. a. bei den Berliner und Wiener Philharmonikern, dem Chicago Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra oder NHK Symphony Orchestra Tokyo, um nur einige zu nennen.

Sabine Meyers besondere Zuneigung gehört der Kammermusik, wobei sie Wert auf eine kontinuierliche Zusammenarbeit legt. In vielfältigen Zusammensetzungen hat sie u. a. mit Künstlern wie Juliane Banse, Martin Helmchen, Daniel Hope, Gidon Kremer, Nils Mönkemeyer, dem Hagen Quartett, Tokyo String Quartet und Modigliani Quartett musiziert. 1983 gründete sie mit ihrem Ehemann Reiner Wehle und ihrem Bruder Wolfgang Meyer das „Trio di Clarone“. Fast vergessene Kompositionen Mozarts sowie bedeutende Werke der Gegenwart bilden das Repertoire, erweitert durch außergewöhnliche Programme mit dem Jazzklarinettisten Michael Riessler. Sabine Meyer setzt sich auch im so-



listischen Bereich immer wieder für zeitgenössische Musik ein. So wurden ihr – neben dem heute zu hörenden Klarinettenkonzert von Márton Illés – Werke von Jean Françaix, Edison Denissov, Harald Genzmer, Toshio Hosokawa, Niccolò Castiglioni, Manfred Trojahn, Aribert Reimann und Peter Eötvös gewidmet.

Das von Sabine Meyer auf CD eingespielte Repertoire reicht von der Vorklassik bis hin zu zeitgenössischen Kompositionen und umfasst alle wichtigen Werke für Klarinette. Jüngste Veröffentlichung bei Sony ist eine CD mit Arien von Mozart, für Klarinette arrangiert. Neben der achtmaligen Auszeichnung mit dem ECHO Klassik und weiteren bedeutenden Preisen ist Meyer Mitglied der Akademie der Künste Hamburg und Trägerin des Ordens „Chevalier des Arts et des Lettres“. Seit 1993 hat sie eine Professur an der Hochschule für Musik in Lübeck inne.

Volksvertrauen

Zum Programm des heutigen Konzerts

Die deutsche Sprache erlaubt feine Differenzierungen. Aber in mindestens drei Lebensbereichen bleibt sie ungenau: bei der Liebe (das Lateinische unterscheidet zwischen Amor und Caritas), beim Bürger (die Franzosen kennen den Bourgeois und den Citoyen) und beim Volk. Die Römer grenzten die Plebs, die Masse der kleinen Leute und der Underdogs, vom Populus, dem alle Umfassenden, Schichten und Klassen Übergreifenden, ab. Ein Volksaufstand ist ein plebejisches Unterfangen, das Volkstümliche aber heißt im Lehnwort „populär“. Die Unschärfe setzt sich in allem fort, was an Wortbildungen mit dem Volk zu tun hat. Volksmusik mag beim Volk ankommen, aber eint sie auch alle, geht sie auch von ihm aus?

Diese Frage stellten sich um die vorletzte Jahrhundertwende etliche Tonkünstler, und einige von ihnen zogen aus, um Antworten zu finden. Am berühmtesten wurden zwei Ungarn, Béla Bartók und Zoltán Kodály, die in entlegene bäuerliche Gegenden reisten und dort ganz anderes hörten als in der städtischen Popularkultur. Sie zeichneten es mit Wachscrollen auf, notierten es, um es später zu systematisieren und herauszugeben. Was sie vernahmen und sammelten, kam einer Entdeckung gleich. In den Dörfern wurde nach Tonarten gesungen und gespielt, die im klassisch-romantischen Harmoniesystem nicht unterzubringen waren. Bartók und Kodály erkannten die Spreng- und Erneuerungskraft des künstlerisch bisher Un-erfassten. In ihren Bearbeitungen versuchten sie der „Bauernmusik“ auch klanglich gerecht zu werden. Dafür gab es keine Regeln. Durch schöpferisches Erproben fanden sie zu einer

Harmonik, reicher, härter und freier als die herkömmliche Tonalität. Der Rhythmus gewann für sie größere Bedeutung als treibende und gestaltende, aber auch als ungebunden fließende Kraft. Die Melodie hielt alles als Zentralinstanz zusammen. Zugleich empfingen die beiden Komponisten weitreichende Anregungen für ihr eigenes Schaffen – von der kleinen motivischen Urzelle bis hin zu den weiten Bögen großer Formgestaltung. Bei ihnen fanden Volkstümlichkeit und Moderne zusammen.

Doch nicht nur das. Während die Volksmusikforschung meist aus nationalem Blickwinkel betrieben wurde, dachte Bartók universell, suchte durch Vergleiche nach Kulturtransfers und entdeckte Wechselwirkungen von unermuteten Dimensionen. 1937 antwortete er in einem Essay über „Volksmusikforschung und Nationalismus“ auf harsche Kritik, die an seiner Erkenntnis vieler Gemeinsamkeiten zwischen ungarischen, rumänischen, tschechischen und slowakischen Musiktraditionen geübt wurde; in Gegenargumenten wies er weit über den mittel- und osteuropäischen Raum hinaus – bis in den Vorderen Orient und nach Nordafrika. Er „hegte die Vermutung, dass alle Volksmusik der Erdkugel im Grunde genommen auf eine geringe Zahl Urformen, Urtypen, Urstilarten zurückzuführen ist, wenn genügendes Material und genügendes Studium desselben vorliegen. Dieses Endergebnis kann nur dann erreicht werden, wenn wir noch vor dem Aussterben der Volksmusik etwas weniger Kriegswerkzeuge herstellen lassen und etwas mehr dem Musikfolklorestudium zukommen lassen.“



Béla Bartók (am Fenster vor dem Phonographen) nimmt Volkslieder während seiner Reise durch Osteuropa auf (1907)

Verständigung der Völker: Béla Bartóks Tanz-Suite

Was er hier zur Sprache brachte, bestimmte auch sein Komponieren etwa in der Tanz-Suite, die er zu einem politischen Anlass und in politisch unruhiger Zeit schrieb. Am 19. November 1923 feierte Ungarns Hauptstadt den fünfzigsten Jahrestag der Vereinigung von Buda, Óbuda und Pest zur Großstadt Budapest. Teil der Festlichkeiten war ein Konzert, in dem Ernst von Dohnányi drei Werke dirigierte, die eigens für

diesen Anlass komponiert wurden: Seine eigene „Festouvertüre“ eröffnete das Programm, den Abschluss bildete Zoltán Kodálys „Psalmus hungaricus“, in der Mitte stand Bartóks Tanz-Suite. Das Jubiläum fand in politisch aufgeheizter Atmosphäre statt. Ungarn musste 1920 im Frieden von Trianon weite Gebiete an Rumänien, die Tschechoslowakei und Jugoslawien abtreten. Das Gefühl der Demütigung durch die Siegermächte gab nationalistischen Strömungen Auftrieb; nach der Niederschlagung der Räterepublik gewannen sie immer stärkeren



Béla Bartók: Eigenhändige Skizze zur Tanz-Suite

Einfluss. Bartók trat ihnen mit seiner Tanz-Suite entgegen. Er schrieb: „Seit ich mich als Komponist fühle, setze ich mich für die Verständigung der Völker, gegen all die Kriege und Zwiertucht ein. Ich entziehe mich keiner Anregung, sei sie slowakisch, rumänisch, arabisch oder welcher Herkunft auch immer, wenn die Quelle nur rein, frisch und gesund ist. [...] Die Melodik im ersten Thema des ersten Satzes erinnert an die primitivere arabische Volksmusik, ihr Rhythmus hingegen an osteuropäische, der vierte Satz ist ganz durch arabische Musik inspiriert. Die Ritornelle nach dem ersten, zweiten und vierten Satz sind mehr oder weniger ungarisch. Das Thema der Nummer fünf ist so primitiv, dass es als musikalischer Urstoff nicht einer einzelnen Nation zuzuordnen ist.“ Im Finale holt Bartók Material aus den vorhergehenden Sätzen zusammen und bestätigt damit die „Verbrüderung der Völker und Nationen“.

Bei den Themen der Suite handelt es sich nicht um folkloristisches Material, sondern um Kunstgebilde, die aus der Kenntnis des Volkstümlichen erfunden wurden. Unterschiedliche Traditionen werden durch Abstraktion und Sti-

lisierung ihrem gemeinsamen Kern angenähert. Mit den Ritornellen glich Bartók die Form der Suite als einer freien Folge von Tänzen außerdem einer durchkomponierten Ballettmusik an. In der Entstehungszeit der Tanz-Suite bereitete er die Instrumentierung seiner Tanzpantomime „Der wunderbare Mandarin“ vor. Die klangliche Kühnheit und die rhythmische Härte des Bühnenwerks hinterließen in der Orchestersuite deutliche Spuren.

Deutsche Erstaufführung: Martón Illés' „Re-akvarell“

Martón Illés, 1975 in Budapest geboren, ist fast ein Jahrhundert jünger als Béla Bartók. Auch in Ungarn gehört die kreative Allianz zwischen Folklore und Fortschritt längst der Vergangenheit an. Doch vor allem durch das Wirken Kodálys wurde in dem Land ein Bildungssystem eingerichtet, das der Musik zentralen Stellenwert einräumt, das Singen als Fundament der Musikausübung pflegt und Begabungen gezielt fördert. Das pädagogische Ideal überstand mehrere politische Systemwechsel, es wurde auch in der sozialistischen Ära trotz aller Gängelung der Künste nicht angetastet. Ungarn entwickelte dadurch nicht nur eine Chorkultur von hohem Niveau, sondern auch ein Musikleben von beispielhafter Breitenwirkung. Als Jugendlicher besuchte Martón Illés in Győr sogenannte „Kodály-Gymnasien“, dort wurden die Grundlagen für seine professionelle Musikausbildung gelegt. Danach studierte er in Basel und Karlsruhe, die europäische Perspektive ist ihm künstlerisch selbstverständlich.



Martón Illés (2008)

Gleichwohl bekennt er: „Die gestisch-rhythmische Welt der ungarischen Volksmusik und Sprache habe ich so in mir, dass sie dauerhaft und essenziell für meine Musik ist.“ Dabei geht es ihm nicht um Motivmodelle und Melodiefiguren, sondern in einem weiteren Sinne um Fragen der musikalischen Gestaltung, der Klangsensibilität, des Durchhörens einer Idee oder Textur auf ihre Möglichkeiten und Perspektiven, auch um eine Mittelbarkeit, die keine Formeln braucht, sondern jeden Gedanken individuell durchdringt. Durch das komposito-

rische Schaffen des Vierzigjährigen ziehen sich bestimmte Linien, am deutlichsten in den bisher 17 Stücken, die er „Scene poldimensional“, vieldimensionale Szenen nannte. Sie reichen vom klein besetzten Kammermusikwerk bis zum abendfüllenden Musiktheater und demonstrieren damit ein Anliegen Illés', die Durchlässigkeit der überlieferten musikalischen Gattungen: Szene findet nicht nur als sichtbare Bühnenhandlung, sondern auch in der Musik statt; und was sich nach außen visualisiert, erhält seinen Grund und Sinn durch die inneren Konfigurationen der Komposition.

Auch das Klarinettenkonzert für Sabine Meyer, das nach seiner Uraufführung beim Lucerne Festival im August 2015 nunmehr seine deutsche Erstaufführung erlebt, hat eine konkrete Vorgeschichte: Dem „Re-akvarell“ gingen die „Három akvarell klarinétra“ (Drei Aquarelle für Klarinette) voran, die Illés als Pflichtstücke für den Mendelssohn-Wettbewerb im Fach Klarinette schrieb. Der Beginn von „Re-Akvarell“ suggeriert, dass das Werk von der Klarinette aus in die Weite gedacht ist. Ein Ton löst sich aus der Stille, wird moduliert, vervielfacht, belebt durch seinen Wiederhall im Orchester und durch flirrende Triller, wird vergrößert, spaltet sich in mehrere Töne. Bewegte Gesten verfließen durch Resonanzen in Klänge, von denen sich wiederum Multiphone der Klarinette abheben. Die Gestik des Geläufigen breitet sich auf das Orchester aus. Das erscheint im ersten, prinzipiell ruhigen Satz vor allem als Resonanzkörper des Soloinstruments, als Raum, in den dessen Aktionen fortwirken. Illés selbst bezeichnete „Re-Akvarell“ als „ein Werk

für Orchester mit ‚obligater‘ Klarinettenstimme, die häufig solistisch hervortritt, und mit einem exponierten ‚Schattenchor‘, der aus sechs Klarinetten besteht und sich immer wieder zur Soloklarinette gesellt“.

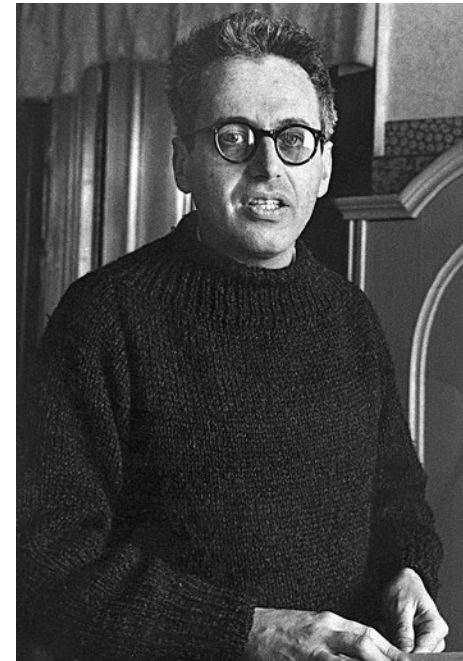
Im zweiten, schnellen Satz geht die Initiative zunächst vom Orchester aus. Die Solistin übersetzt die Energien und den Elan, die ihr zugespült werden, in behände Virtuosität und spielt sich dabei immer stärker in den Vordergrund der Ereignisse. Nach dem Abbruch einer Steigerung übernimmt sie gegen Mitte des Satzes ihrerseits die Initiative. – Zur Vorbereitung der Komposition unternahm Illés eigene Studien im Klarinettenspiel, um „durch dieses körpernahe Erlebnis ‚persönliche Klangfunde‘ zu machen, und die Eigenschaften des Instruments, sowohl in technischer als auch in klanglicher Hinsicht, zu verinnerlichen [...] Ich übernehme einige der zauberhaften Klangobjekte, die ich gefunden und in meinem kurz vorher entstandenen Solostück ‚Drei Aquarelle‘ zum ersten Mal niedergeschrieben habe. Ich verwende aber auch ganz neues, eigenständiges und ‚herkömmliches‘ Material. Ohnehin war es für mich interessant festzustellen, wie gern man als Komponist – sozusagen im Rausch und in der Kenntnis der ‚erweiterten‘ Klangwelt – doch immer wieder zu ‚herkömmlichen‘ Klarinettenklängen zurückkehrt, die man allerdings, durch das Experimentieren mit ‚komplexerem Stoff‘ sensibilisiert, viel vorsichtiger, aber auch klangbewusster und ‚abgeklärter‘ handhabt.“ Mit dem dritten Satz aber bezieht Illés direkt auf ungarische Traditionen: „Hajnali“ heißen leicht melan-

chologische Lieder, die man im Morgengrauen nach einer durchtanzten Nacht singt.

„Unkorrekte“ Volkstümlichkeit: György Ligetis „Concert Românesc“

Das sei kein echter Ligeti, meinten Musikfreunde, die den Komponisten seit den 1960er Jahren als querständigen Exponenten der Moderne kannten. Er pflegte ein feines Gespür für alles, was sich zu einer dominierenden Richtung zu verfestigen drohte, wandte sich davon ab und suchte neue Herausforderungen und Wege. Das „Concert Românesc“ aber sei, so jene Musikfreunde, eine Konzessionsarbeit, geschrieben unter dem Diktat des Sozialistischen Realismus, der die Künstler zur Volkstümlichkeit verdonnerte. Doch es handelt sich hier um echten Ligeti; denn wie andere Komponisten seiner Generation begann er seine Laufbahn unter den Idealen Bartóks und Kodálys, die in Ungarn auch in Zeiten härtesten Stalinismus’ akzeptiert blieben.

Material und Formen des „Rumänischen Konzerts“ stammen aus volkstümlichen Traditionen, teilweise übernahm Ligeti Vorhandenes, teilweise erfand er den Volkston nach. Im Winter 1949/50 hielt er sich nach seinem Budapester Studienabschluss als Stipendiat in Bukarest auf, um dort am Institut für Volksmusikforschung ungarische Folklore zu studieren und zu systematisieren und sich andererseits mit rumänischen Traditionen zu beschäftigen. Leitlinie der Arbeit war die Erkenntnis, für die Bartók zwölf Jahre zuvor noch angefeindet



György Ligeti im Jahr 1965

worden war, nämlich die Gemeinsamkeit und der Austausch zwischen den beiden traditionellen Kulturen. Die Zeichen der Zeit hatten sich geändert, aus den verfeindeten Nachbarstaaten waren nach sozialistischer Doktrin Bruderländer geworden.

Die ersten beiden Sätze gehen auf zwei frühere Bearbeitungen des folkloristischen Materials aus Rumänien zurück: auf eine Ballade und einen Tanz für zwei Violinen, die Ligeti unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Bukarest komponierte. Das Erzählstück wurde zum eröffnenden Andantino, dessen ständige Taktwechsel

dem Sprachfluss und der Sprachnähe der melodischen Vorlage geschuldet sind. Die konzertanten Dialoge der Duo-Version weitete Ligeti nach dem Vorbild von Bartóks Konzert für Orchester auf das große Ensemble aus. Mit dem temperamentvollen Tanz schließt sich ein zweiter Urtyp volkstümlichen Musizierens direkt und ohne Pause an. Hier wird das Konzertante ins Virtuose gesteigert, insbesondere in den Flöten, Geigen und dem Schlagwerk.

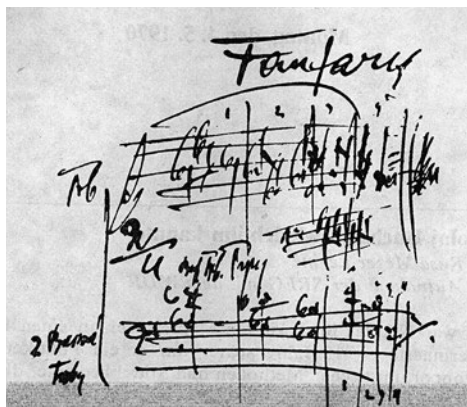
Im dritten Satz verlangt Ligeti einen besonderen Effekt. Die Hörner sollen ausschließlich auf ihrer Naturskala, das heißt auf Obertönen über einem Grundton spielen. So entstehen charakteristische Differenzen zur temperierten Tonleiter; die große Terz und die kleine Septime klingen ein wenig zu tief und erzeugen dadurch mikrotonale Spannungen, die Ligeti in späteren Werken systematisch verwendete. Die leichte „Unsauberkeit“ aber machte das Wesen und den Reiz dieser Natur- und Alphörner aus. Mit dem vierten Satz kam Ligeti Bartóks exponierter Klangwelt in der Tanz-Suite und im Ballett „Der wunderbare Mandarin“ besonders nahe.

Das „Concert Românesc“ sollte zunächst für Blaskapelle eingerichtet werden, unter anderem, um das Repertoire der Militärorchester zu bereichern. Sie spielten im kulturellen Leben „der Fläche“ in Ungarn eine wichtige Rolle; Dirigenten wie Ferenc Fricsay sammelten mit ihnen ihre ersten einschlägigen Berufserfahrungen. Doch vor einer Veröffentlichung musste das Werk eine Durchspielprobe mit dem Budapester Rundfunkorchester vor einer staatlichen Kommission bestehen. Dafür arbeitete der

Komponist die Partitur um. Das Stück fiel durch und wurde verboten. „Die besondere Art, in der die Dorfkapellen ihre Musik harmonisierten, war oft voller Dissonanzen und wurde als unkorrekt gescholten“, erinnerte sich Ligeti. „Im vierten Satz meines Rumänischen Konzerts gibt es eine F-Dur-Stelle, in der Fis vorkommt. Das war für die Kunst-Apparatschiks Grund genug, das Stück mit dem Bann zu belegen.“

Persönliche Stadtgeschichte: Leoš Janáčeks Sinfonietta

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 Pisek bei. Die gut eingeeübte 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 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 krö-



Leoš Janáček: Notenskizze „Fanfaren“ für die Sinfonietta

nenden 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 gewährte 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 Lichtganz der Freiheit, durch die Wiedergeburt vom 28. Oktober 1918 hervorgezaubert. Und das Schmettern 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.

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 offen-

bart 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.

Blick auf Brünn in den späten 1920er Jahren



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 dienten 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. 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 Internatsschüler. 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 Posaunenthema, das danach durch alle Instrumenten-

gruppen zieht wie ein Bote aus dem ersten Satz. – Den vierten Satz beginnen die Trompeten mit einem für Janáček ungewöhnlich „geschwätzigem“ 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 Brunn 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

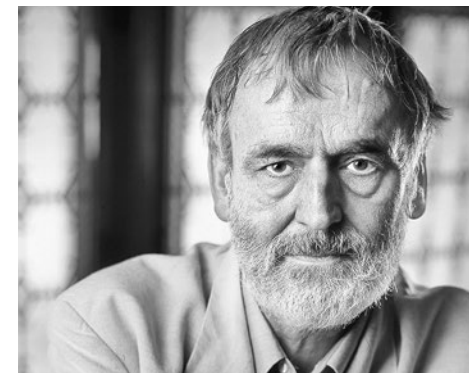
Konzerttipp

Helmut Lachenmann zum 80. Geburtstag

Im November 2015 feierte Helmut Lachenmann seinen 80. Geburtstag. **NDR das neue werk** gratuliert dem Großmeister der neuen Musik nachträglich mit einem Porträtwochenende auf Kampnagel. Kaum ein anderer deutscher Komponist hat die musikalische Avantgarde und ganz allgemein das Denken über Musik so sehr geprägt wie der 1935 in Stuttgart geborene Helmut Lachenmann. Seine konsequente Ästhetik der „Verweigerung von Gewohnheit“ ist ein enthusiastisches Plädoyer für absolute Abenteuerbereitschaft im Konzertsaal. Und mit seiner Vorstellung von einer „musique concrète instrumentale“, die das Geräusch als gleichberechtigte Klangquelle neben den herkömmlich erzeugten Tönen ernst nimmt, beeinflusste er eine ganze Generation von Komponisten.

Im Konzert des **NDR Sinfonieorchesters** auf Kampnagel wird der Komponist im Gespräch mit Peter Rundel das Publikum auf eines seiner wichtigsten Orchesterwerke vorbereiten: auf die 1986 uraufgeführte „Musik für Klavier mit Orchester“ mit dem programmatischen Titel „Ausklang“. Zu Beginn des Programms gibt es mit der „Composizione per orchestra“ ein Werk von Lachenmanns Spiritus Rector Luigi Nono zu erleben.

Am zweiten Konzertabend des Lachenmann-Wochenendes spielt das JACK Quartet u. a. drei Streichquartette des Stuttgarter Komponisten. Auch hier wird Lachenmann selbst in die Werke einführen.



Helmut Lachenmann

Sa, 13.02.2016 | 20 Uhr
Hamburg, Kampnagel
NDR Sinfonieorchester
Peter Rundel Dirigent
Florent Boffard Klavier
Luigi Nono
Composizione per orchestra
Helmut Lachenmann
Ausklang –
Musik für Klavier mit Orchester

So, 14.02.2016 | 18 Uhr
Hamburg, Kampnagel
JACK Quartet
Yuko Kakuta Sopran
Yukiko Sugawara Klavier
Helmut Lachenmann
· „Gran Torso“ - Musik für Streichquartett
· Streichquartett Nr. 2 „Reigen seliger Geister“
· Streichquartett Nr. 3 „Grido“
· „Got Lost“ für Sopran und Klavier

Werkeinführungen von Helmut Lachenmann an beiden Abenden.

Konzertvorschau

NDR Sinfonieorchester

D6 | Fr, 05.02.2016 | 20 Uhr

Hamburg, Laeiszhalle

Alexander Lonquich Klavier und Leitung

Wolfgang Amadeus Mozart

Klavierkonzert Es-Dur KV 449

Sergej Prokofjew

Sinfonie Nr. 1 D-Dur op. 25

„Symphonie classique“

Wolfgang Amadeus Mozart

Klavierkonzert Es-Dur KV 482

19 Uhr: Einführungsveranstaltung



Alexander Lonquich ist in der Saison 2015/16 Artist in Residence beim NDR Sinfonieorchester

B6 | Do, 18.02.2016 | 20 Uhr

A6 | So, 21.02.2016 | 11 Uhr

Hamburg, Laeiszhalle

Thomas Hengelbrock Dirigent

Gustav Mahler

Sinfonie Nr. 9 D-Dur

Einführungsveranstaltungen
mit Thomas Hengelbrock:

18.02.2016 | 19 Uhr

21.02.2016 | 10 Uhr



Thomas Hengelbrock

AUF KAMPNAGEL

KA2 | Sa, 30.01.2016 | 20 Uhr

Hamburg, Kampnagel

PERCUSSION PUR

Simone Rubino Schlagzeug

NDR Percussion:

Stephan Cürlis

Jesús Porta Varela

Thomas Schwarz

Sönke Schreiber (Gast)

Werke für Percussion-Solo

und -Ensemble von

Christopher Rouse

Alexej Gerassimez

Bruce Hamilton

Nebojsa Jovan Zivkovic

Ivan Trevino

Gene Koshinski

Iannis Xenakis

Casey Cangelosi

Simone Rubino

Minoru Miki



Der Italiener Simone Rubino ist der überragende Gewinner des 63. ARD-Musikwettbewerbs und bekommt 2016 den Credit Suisse Young Artist Award verliehen

KA3 | Fr, 04.03.2016 | 20 Uhr

Hamburg, Kampnagel

PORTRÄTKONZERT ANDERS HILLBORG

Brad Lubman Dirigent

Carolin Widmann Violine

Hannah Holgersson Sopran

Anders Hillborg

· Violinkonzert

· ...lontana in sonno ...

· Exquisite Corpse

Esa-Pekka Salonen

Stockholm Diary

György Ligeti

Lontano

In Kooperation mit NDR das neue werk



Der schwedische Komponist Anders Hillborg ist in der Saison 2015/16 Composer in Residence beim NDR

Karten im **NDR Ticketshop** im Levantehaus,
Tel. (040) 44 192 192, online unter ndrticketshop.de

Impressum

Saison 2015 / 2016

Herausgegeben vom

NORDDEUTSCHEN RUNDFUNK

PROGRAMMDIREKTION HÖRFUNK

BEREICH ORCHESTER, CHOR UND KONZERTE

Leitung: Andrea Zietzschmann

Redaktion Sinfonieorchester:

Achim Dobschall

Redaktion des Programmheftes:

Julius Heile

Der Einführungstext von Habakuk Traber
ist ein Originalbeitrag für den **NDR**.

Fotos:

Thomas Rabsch | EMI Classics (S. 5); culture-
images/Lebrecht (S. 7, S. 13); akg-images
(S. 8, S. 12); picture-alliance/dpa (S. 9);
akg-images/Imagno/Franz Hubmann (S. 11);
picture alliance/Keystone (S. 15); Cadenza
Concert (S. 16 links); Philipp von Hessen
(S. 16 rechts); Daniel Delang (S. 17 links);
Mats Lundqvist (S. 17 rechts)

NDR | Markendesign

Gestaltung: Klasse 3b; Druck: Nehr & Co. GmbH

Litho: Otterbach Medien KG GmbH & Co.

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

Das **NDR Sinfonieorchester** im Internet

ndr.de/sinfonieorchester

facebook.com/ndrsinfonieorchester



” Ich möchte so viel
unbekanntes Terrain
wie möglich betreten.
“

IRIS BERBEN

NDR kultur

DAS NDR SINFONIEORCHESTER AUF NDR KULTUR

Regelmäßige Sendetermine:

NDR Sinfonieorchester | montags | 20.00 Uhr

Das Sonntagskonzert | sonntags | 11.00 Uhr