

NDR

Elbphilharmonie
Orchester

Urbański & Lisiecki

Donnerstag, 22.09.16 — 20 Uhr
Sonntag, 25.09.16 — 11 Uhr
Hamburg, Laeiszhalle, Großer Saal

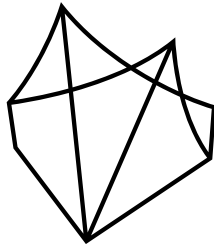
Freitag, 23.09.16 — 19.30 Uhr
Lübeck, Musik- und Kongresshalle

KRZYSZTOF URBAŃSKI

Dirigent

JAN LISIECKI

Klavier



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

RICHARD STRAUSS (1864 – 1949)

Don Juan

Tondichtung nach Nikolaus Lenau für großes Orchester op. 20

Entstehung: 1888 | UA: Weimar, 11. November 1889 | Dauer: ca. 20 Min.

ROBERT SCHUMANN (1810 – 1856)

Konzert für Klavier und Orchester a-Moll op. 54

Entstehung: 1841–45 | UA: Leipzig, 13. August 1841 (nur 1. Satz); Dresden, 4. Dezember 1845

(vollständiges Konzert) | Dauer: ca. 40 Min.

I. Allegro affettuoso

II. Intermezzo. Andantino grazioso – attacca:

III. Allegro vivace

— Pause —

RICHARD STRAUSS

Also sprach Zarathustra

Tondichtung frei nach Friedrich Nietzsche für großes Orchester op. 30

Entstehung: 1894–96 | UA: Frankfurt a. M., 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

Einführungsveranstaltungen mit Julius Heile am 22. und 25. September
jeweils eine Stunde vor Konzertbeginn im Großen Saal der Laeiszhalle

Das Konzert am 25.09.2016 wird live auf NDR Kultur gesendet.

NDRkultur

„Neben dem Ohre das Auge...“

Musik von Richard Strauss und Robert Schumann steht auf dem Programm des heutigen Konzerts. Auf der einen Seite der extrovertierte, virtuose auf der Klaviatur des Riesenorchesters spielende Tausendsassa, der für sich selbst „nur Taten und Werke, nicht aber Worte reden lassen“ wollte; auf der anderen Seite der zartbesaitete Musiker-Poet, der sich am Klavier wie auch in der Schriftstellerei sehr viel heimischer fühlte als am Dirigentenpult. Passt das zusammen?

Schumann, der Brahms-Freund, gehörte zugegeben nicht gerade zu den Hausgöttern von Strauss, der sich lieber an die selbsternannten Fortschrittler Wagner und Liszt hielt. Doch wurzelt die musikalische Ästhetik beider Komponisten durchaus in der gemeinsamen Ansicht, dass Musik stets mehr ist als nur abstraktes Tonspiel: „Wissen Sie vielleicht, was absolute Musik ist? Ich nicht“, schleuderte Strauss jedem entgegen, der die Musik von allen äußeren Einflüssen rein halten wollte. Musikalischer Fortschritt ging für ihn mit dem Erobern neuer Ausdrucksbereiche und damit auch der Erschließung neuer plastisch-musikalischer Darstellungsmittel einher. Gar nicht so weit entfernt davon erscheint Schumanns künstlerisches Ziel, den Bannkreis klassischer Beethovenscher Werke in emphatisch „romantischer“ Weise zu verlassen, indem der Musik subjektive oder poetische Inhalte mitgegeben werden. Zwar war Schumann kein echter Programmmusiker der „Neudeutschen



*Richard Strauss (links,
um 1895) und Robert
Schumann (1850)*



Schule“, an die Strauss anknüpfte, doch war auch für ihn die Inspiration an „Einflüssen und Eindrücken von außen“ nicht unwichtig, wie er in seinem Aufsatz zur „Symphonie fantastique“ von Berlioz schrieb: „Unbewußt neben der musikalischen Phantasie wirkt oft eine Idee fort, neben dem Ohre das Auge, und dieses hält dann mitten unter den Klängen und Tönen gewisse Umriss fest, die sich mit der vorrückenden Musik zu deutlichen Gestalten verdichten und ausbilden können.“

So schufen beide Komponisten auf ihre Weise neuartige Musik, die Klänge mit (literarischen, bildlichen, philosophischen, biographischen ...) Inhalten verbinden will. Über die Prioritäten waren sie sich dabei im Übrigen einig: „Vor allem laß mich hören, daß du schöne Musik gemacht, hinterher soll mir auch dein Programm angenehm sein“, schrieb Schumann, um an anderer Stelle zu betonen, dass Programme „immer etwas Unwürdiges und Scharlatanmäßiges“ haben. Wer hätte gedacht, dass genau dies in Strauss' Sinne war? „Auch Programmmusik ist nur da möglich und wird nur dann in die Sphäre des Künstlerischen gehoben, wenn ihr Schöpfer vor allem ein Musiker mit Einfalls- und Gestaltungsvermögen ist“, schrieb dieser. „Sonst ist er ein Charlatan, denn selbst in der Programmmusik ist die erste und wichtigste Frage immer die nach der Werthaftigkeit und Stärke des musikalischen Einfalls.“

„Hinaus nach neuen Siegen!“

POETISCHE ODER ABSOLUTE MUSIK?

Was nützt mir ein Erfolg, der auf einem Missverständnis beruht? Also Bülow hat mein Werk in Tempi, in allem total vergriffen, von dem poetischen Inhalt keine Ahnung, und er hat es eben wie andere wohlklingende, interessant kombinierte und harmonisierte, raffiniert instrumentierte Musik behandelt, und zwar mit großem Fleiße [...] einstudiert, und dem Publikum ein sehr interessantes Musikstück, aber eben nicht meinen ‚Don Juan‘ vorgeführt. Bülow hat wirklich kein Verständnis mehr für poetische Musik [...] (nach dem genauen Inhalt des ‚Don Juan‘ hat er sich überhaupt nie erkundigt) ...

Richard Strauss an seine Eltern nach einer Aufführung des „Don Juan“ unter der Leitung von Hans von Bülow 1890 in Berlin

Als Richard Strauss während seiner Lehrzeit als Hofmusikdirektor in Meiningen den Wagner-Enthusiasten Alexander Ritter kennen lernte, bedeutete dies auch für seine kompositorische Entwicklung einen entscheidenden Kurswechsel: Hatte der junge Meister bisher noch die traditionellen, „absoluten“ Formen der Sinfonie und Kammermusik bedient, so wurde für ihn ab jetzt die vor allem von Franz Liszt und Richard Wagner verfochtene „neudeutsche“ Idee der Programmmusik – also der Musik mit konkret außermusikalischem Inhalt – zum künstlerischen Leitfaden. Spätestens mit der erfolgreichen Uraufführung des „Don Juan“ 1889 in Weimar unter der Leitung des dort neuerdings als Kapellmeister tätigen Komponisten war jener Reigen von Werken eröffnet, mit denen Strauss als Vollender der Sinfonischen Dichtung in die Geschichte eingehen sollte. Das Publikum staunte nicht schlecht, als es dieses kühne, temperamentvolle Werk des gerade 25-jährigen hörte, das von einer enorm sicheren und genialen Beherrschung des kompositorischen Handwerks zeugte. „Hinaus und fort nach immer neuen Siegen, so lang der Jugend Feuerpulse fliegen!“ – Diese Zeilen aus dem als Vorlage benutzten „Don Juan“-Gedicht von Nikolaus Lenau (1843) könnten zugleich die Aufbruchstimmung des vom neudeutschen Gedankengut beflügelten Komponisten kaum besser beschreiben, der sich damals für einen „jungen musikalischen Fortschrittler“ hielt.



Richard Strauss: Handschriftliche Partiturseite aus „Don Juan“

GENAUER HINGEHÖRT

Fortschrittlich am „Don Juan“ war seinerzeit nicht nur die konzeptionelle Idee des Werks, sondern auch die für Strauss typische, hier schon voll ausgeprägte virtuose Orchesterbehandlung. Nach den ersten Proben in Weimar schrieb der Komponist an seinen Vater:

Besonders schön klang die Oboenstelle in G-Dur mit den vierfach geteilten Kontrabässen, die geteilten Celli und Bratschen, alles mit Sordinen [Dämpfen], auch die Hörner alle mit Sordinen, das klingt ganz magisch, ebenso die Katerstelle mit dem Harfenbisbigliando und den Bratschenporticelli. Unser erster Trompeter hatte so etwas noch nicht gesehen, ein alter, schwerfälliger Mann, dem noch nie eine solche Beweglichkeit ins hohe H zugemutet worden war ... Unser Erster Klarinettist hatte auch noch keine Passagen bis ins hohe Fis hinauf geblasen, ebenso getrauten sich die Kontrabässe nicht ins hohe H hinauf, was aber gerade wundervoll charakteristisch klang ...

Entsprechend der Lisztschen Vorstellung, dass der Inhalt die Form bestimmt, wäre es verfehlt, das Werk in eine hergebrachte Struktur zu gliedern. Am ehesten ähnelt der Verlauf noch einem Rondo, doch das ganze Auf und Ab scheint vielmehr eine musikalische Umsetzung der der Partitur im Nachhinein vorangestellten Lenau-Zeilen zu sein: „Den Zauberkreis, den unermeßlich weiten / Von vielfach reizend schönen Weiblichkeiten / Möchte' ich durchziehn im Sturme des Genusses.“ Es geht Strauss also nicht um eine detaillierte Nacherzählung der einzelnen Liebesabenteuer des legendären Don Juan/Don Giovanni, sondern vielmehr um ein ganzheitliches Abbild dieser zwischen erotischem Trieb, jugendlichem Sturm, Romantik und Tragik stehenden Figur.

In einem der diffizilsten Orchesteranfänge der Musikliteratur platzt der Held regelrecht herein und steht nach wenigen Takten in voller Pracht auf der Bühne: Sein melodisch stolzes Thema der Violinen blüht in einem Kosmos aus lauter „angriffsbereiten“ Motiven auf und fasst damit sehr treffend den Charakter Don Juans zusammen. Verschiedene schwärmerische Themen könnten im Folgenden die „weiblichen Opfer“ darstellen. Aber: „Leidenschaft ist immer nur die neue“, heißt es bei Lenau, und so bleibt selbst die raumgreifende Oboenmelodie, die mit ihrem leicht spanisch gefärbten Charakter auf die Herkunft des Helden hinweist, nur Episode. Das in den Hörnern klanggewaltig erstrahlende zweite „Don Juan-Thema“ kündigt Aufbruch zu neuen Taten an. Am Ende schlägt die Stimmung plötzlich ins Fahle um: Der kurze, tragisch verebbende Ausklang deutet den Tod des Helden jedoch nur an; eine Wagnersche Verklärung findet – dem reichlich diesseitigen Sujet geschuldet – natürlich nicht statt...

Formale Fantasie, strenge Gleichberechtigung

„So müssen wir getrost den Genius abwarten, der uns in neuer glänzender Weise zeigt, wie das Orchester mit dem Klavier zu verbinden sei, dass der am Klavier Herrschende den Reichtum seines Instruments und seiner Kunst entfalten könne, während das Orchester dabei mehr als das bloße Zusehen habe“ – Diese Zukunftsvision Schumanns von 1839 wirkt zunächst reichlich kurios bei einem Komponisten, der noch 1836 mit seinem „Concert sans orchestre“ bewiesen hatte, dass das moderne Klavier völlig ohne die Hilfe des Orchesters auskommt. Im Jahr 1841 jedoch hatte sich einiges geändert: Mittlerweile hatte Schumann sich „den Weg zur Symphonie“ gebahnt und die frühe Phase reiner Klavierkompositionen verlassen. Was lag da näher, nun beides zu verbinden und sich selbst als ein solcher „Genius“ zu versuchen? Freilich vertrugen sich Schumanns ehrgeizige Vorstellungen des homogenen Verschmelzens von Klavier und Orchester weder mit den damals verbreiteten Virtuosenkonzerten, noch mit dem konzertanten Dialogprinzip des klassischen Konzerts Mozartscher oder Beethovenscher Prägung. Auch die für Konzerte übliche Sonatenform kam mit ihrem auf Kontrast ausgerichteten Themendualismus kaum als Bauplan in Frage. Eine Alternative musste also gefunden werden!

In der „Phantasie a-Moll“, die im Mai 1841 innerhalb von nur einer Woche entstand, verwirklichte Schumann dann jene 1839 gesuchten Ansprüche: „Das Klavier ist auf das feinste mit dem Orchester



Titelblatt der Erstaussgabe von Schumanns Klavierkonzert

MUSIKALISCHE MANGELWARE

Die Klaviermusik bildet in der neueren Geschichte der Musik einen wichtigen Abschnitt; in ihr zeigte sich am ersten das Aufdämmern eines neuen Musikgenius. Mit der immer fortschreitenden Mechanik des Klavierspiels, mit dem kühneren Aufschwung, den die Komposition durch Beethoven nahm, wuchs auch das Instrument an Umfang und Bedeutung [...], der Sinfonie zum Trotz will das neuere Klavierspiel nur durch seine eigenen Mittel herrschen, und hierin mag der Grund zu suchen sein, warum die letzte Zeit so wenig Klavierkonzerte hervorgebracht...

Aus Robert Schumanns Aufsatz „Konzerte für Pianoforte“ (1839)

AUTOBIOGRAPHISCHE
BEZÜGE?

Mit der Komposition seines Klavierkonzerts begann Robert Schumann 1841 – im Jahr nach der ersehnten Hochzeit mit Clara Wieck. Fast vier Jahre lang hatte Robert erfolglos versucht, bei Claras Vater um die Hand seiner Tochter anzuhalten. Nach leidvollen Jahren voller Missverständnisse, Ungewissheit und Trennungsschmerz konnte die Eheerlaubnis schließlich 1840 vor Gericht erkämpft werden. Einige Interpreten sind der Meinung, im Klavierkonzert habe Schumann auch seine Erinnerungen an die Konflikte musikalisch verarbeitet und der Freude über das neue Eheglück Ausdruck verliehen. Dass das Hauptthema des 1. Satzes mit den Tönen c-h-a-a, der klingenden Buchstabierung von Chiara (der italienischen Form des Namens Clara) beginnt, ist so vielleicht kein Zufall...

verwebt“ und „welch ein schönes zusammenhängendes Ganze!“ – so brachte Clara Schumann die wichtigsten Errungenschaften auf den Punkt. Dass hier die Idee der organischen, „phantastischen“ Entfaltung eines einzigen motivischen Gedankens durch ständige Variation erstmals so konsequent auf ein konzertantes Stück angewendet wurde, hatte auch für das Verhältnis von Solist und Orchester Folgen: Indem Schumann das musikalische Geschehen vom ersten Takt an auf beide Partner verteilte, schuf er etwas gänzlich Neues. Da sich der Einzelsatz jedoch schlecht einem Verleger anbieten ließ, fügte er 1845 dieser „Phantasie“ noch zwei weitere Sätze hinzu, wodurch das Klavierkonzert a-Moll in der vorliegenden Form entstand.

Dessen 1. Satz (also die ehemalige „Phantasie“) beginnt mit einer herabstürzenden Eröffnungsgeste des Klaviers, worauf sich das lyrische Hauptthema in der Oboe anschließt. Schon in der bald folgenden, absteigenden Linie zeigt sich die enge Verwobenheit von Orchester und Klavier. Und wenn an der Stelle des Seitenthemas nur eine Variante des Hauptthemas im Klavier erklingt, können wir auch jenes „zusammenhängende Ganze“ nachvollziehen. Reine Orchesterpassagen sind genauso selten wie reine Klaviersoli: Am eindrucklichsten ist dieser geradezu kammermusikalisch verinnerlichte Ansatz in einem „wunderartigen Andantino“ (Eduard Hanslick) zu Beginn des mittleren, traditionell „Durchführung“ genannten Teils erfahrbar. Der dreiteilige 2. Satz verbindet einen eher klassizistischen Dialog zwischen Klavier und Orchester mit einer eher romantischen, gefühlvollschwelgerischen Cellomelodie im Mittelteil. Die geniale Überleitung zum Finale verknüpft sodann eine Reminiszenz an den 1. Satz mit der motivischen Vorbereitung des 3. Satzes. Dessen schwingvolles Hauptthema wird bald von einem marschartigen zweiten

Thema abgelöst, das aufgrund seiner metrischen Verschiebung bei den ersten Proben durchaus Schwierigkeiten im Zusammenspiel machte...

Nach der Uraufführung im Dezember 1845 (mit Clara Schumann am Klavier) waren sich alle Rezensenten über die hohe Qualität des Konzertes einig. Insbesondere die „interessant geführte Orchesterbehandlung“ fiel auf: Schumanns Wünsche an die Gattung hatten sich in seinem ersten und einzigen Klavierkonzert in singulärer Konsequenz erfüllt.



Clara Wieck im Jahr ihrer Heirat mit Schumann (Porträt von Andreas Straub, 1840)

„Musikalische Volksausgabe Nietzsches“?

„Ich bin ganz und gar Musiker, für den alle ‚Programme‘ nur Anregungen zu neuen Formen sind und nicht mehr.“ Mit derart entschiedenen Worten distanzierte sich Richard Strauss in den 1880er Jahren von all jenen, die seine damals immer plastischer werdende Musik nurmehr als bloße Illustrationskunst ohne musikalischen Eigenwert herabwürdigten. Das Programm lediglich als Gedankenanstoß, als zwar notwendiger, aber eben in der Substanz nicht alleinverantwortlicher Katalysator für die Fantasie des Komponisten – genau so muss man es wohl insbesondere im Fall von Strauss’ „Also sprach Zarathustra“ verstehen.

Neue Tondichtung überdacht: Schauen – Anbeten, Erleben – Zweifeln, Erkennen – Verzweifeln.

Kalendereintrag von Richard Strauss im Juli 1895

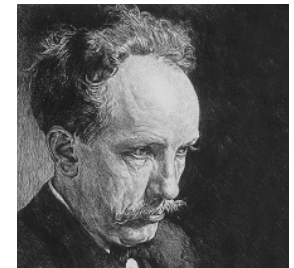
GENAUER HINGEHÖRT

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.

Denn hier liegt keine wirkliche „Handlung“ zu Grunde, sondern ein abstraktes Sujet, dem konkret zu schildernde Ereignisse weitgehend fehlen. Gerade im Vergleich zum deutlich erzählerisch daherkommenden „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 Descriptions nahm sich nun eine philosophische Schrift vor, zumal von einem nicht gerade unumstrittenen, lebenden Denker? Das musste sowohl die Nietzsche-Anhänger 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, welch cineastische Karriere der Beginn gemacht hat – bis heute auch abseits ihrer intellektuellen Konzeption eine Folge mitreißender Klanglichkeit und begeisternder Kompositionstechnik 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 der „Symphonia domestica“ oder 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 nebenbei bemerkt 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 „Also sprach Zarathustra“ hat sich Strauss, wie der bereits zitierte 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



Richard Strauss (Porträt von József Faragó, 1905)

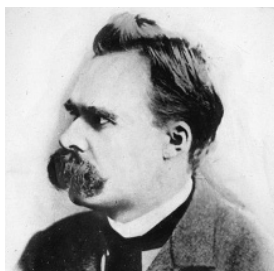
EIN „ÜBERMENSCH“

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

Zu lang hat die Musik geträumt; jetzt wollen wir wachen. Nachtwandler waren wir, Tagwandler wollen wir werden.

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



Friedrich Nietzsche (1882)

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 Musikkultur so genannten Motive der Sehnsucht (ein rhythmisierter Dreiklang) und des Lebenstriebes (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 walzerselige „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 Weltsichten 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, durchaus 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 brillante Stimmungsmusik gleich einer „Volksausgabe Nietzsches“...

Julius Heile

GENAUER HINGEHÖRT

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 Voraussetzung 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 autobiographisch auslegbaren „Heldenleben“ später übrigens auch die „Widersacher“.

Krzysztof Urbański



HÖHEPUNKTE 2016/2017

- Debüt beim Netherlands Radio Philharmonic Orchestra
- Rückkehr zum Philharmonia Orchestra, Rotterdam Philharmonic Orchestra und zu den Münchner Philharmonikern
- Konzerte mit dem Toronto Symphony, Los Angeles Philharmonic und National Symphony Orchestra Washington
- Auftritt beim jährlichen Neujahrskonzert der Wiener Symphoniker mit Beethovens Neunter
- Veröffentlichung einer CD mit den Berliner Philharmonikern und Sol Gabetta (Martinüs Cellokonzert Nr. 1)

Seit seinem Debüt im Jahr 2009 pflegt Krzysztof Urbański enge Beziehungen zum *NDR Elbphilharmonie Orchester*. 2015/16 hat er die Nachfolge von Alan Gilbert als Erster Gastdirigent angetreten und das Orchester u. a. auf Gastspielreise in Breslau, Kattowitz, beim Beethoven-Osterfestival in Warschau, beim Osterfestival in Aix-en-Provence sowie zuletzt beim großen Hafencity Open Air zum Abschluss der Saison in Hamburg dirigiert. 2016/17 steht neben Konzerten in Laeiszhalle und Elbphilharmonie – u. a. im Rahmen der „Late Night“ und der „Konzerte für Hamburg“ – auch eine Japan-Tournee auf dem Programm. Im März 2016 erschien eine erste CD mit Werken von Lutosławski; demnächst werden Aufnahmen von Dvořáks Neunter sowie von Chopin-Werken mit Jan Lisiecki veröffentlicht.

2016/17 geht Urbański bereits in die sechste Saison seiner gefeierten Amtszeit als Musikdirektor des Indianapolis Symphony Orchestra. Seine letzte Spielzeit als Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Trondheim Symphoniorkester wird er mit einer Aufführung von Mahlers Erster beschließen. Mit diesem Orchester hat er in den vergangenen Jahren u. a. zwei Tourneen mit Konzerten in Deutschland, Österreich und Polen unternommen sowie mit einer Bühnenproduktion von Bizets „Carmen“ seinen ersten Ausflug ins Opernpertoire gemacht. Weitere Höhepunkte der jüngeren Vergangenheit waren die Auszeichnung mit dem renommierten Leonard Bernstein Award des Schleswig-Holstein Musik Festivals 2015, der Urbański als erstem Dirigenten überhaupt zuteil wurde, sowie seine Debüts bei den Berliner und Münchner Philharmonikern, dem London Symphony, Cleveland, New York Philharmonic, Chicago und San Francisco Symphony Orchestra.

Jan Lisiecki



HÖHEPUNKTE 2016/2017

- Debüts beim Cleveland und San Francisco Symphony Orchestra
- Konzerte mit den Bamberger Symphonikern in Luzern
- Europa-Tournee mit dem Zürcher Kammerorchester
- Debüt in der New Yorker Carnegie Hall
- Aufnahme mit dem *NDR Elbphilharmonie Orchester* unter Krzysztof Urbański (Werke von Chopin)
- Asien-Tournee mit der Sinfonia Varsovia unter Krzysztof Penderecki
- Europa-Tournee mit dem London Philharmonic Orchestra unter Vladimir Jurowski

Der erst 21-jährige Pianist Jan Lisiecki erntet große internationale Anerkennung für seine außergewöhnliche künstlerische Reife, seinen unverwechselbaren Klang und seine poetische Empfindsamkeit. Er wurde 1995 als Kind polnischer Eltern in Kanada geboren. Mit fünf Jahren erhielt er seinen ersten Klavierunterricht, nur vier Jahre später gab er sein Debüt. Durch eine Live-Aufnahme der beiden Chopin-Klavierkonzerte wurde die internationale Musikwelt auf ihn aufmerksam.

2011 nahm die Deutsche Grammophon den 15-jährigen Pianisten exklusiv unter Vertrag. Nach Aufnahmen von Mozart-Klavierkonzerten und Chopin-Etüden sind auf seinem jüngsten Album Schumanns Werke für Klavier und Orchester zu hören. Im März 2013 sprang Lisiecki kurzfristig für Martha Argerich in Bologna ein, wo er mit dem Orchestra Mozart unter Claudio Abbado Beethovens Klavierkonzert Nr. 4 auführte. Die gleiche Saison wurde von seiner Darbietung des Schumann-Klavierkonzerts bei den BBC Proms in London gekrönt. Im folgenden Jahr spielte er Mozart-Konzerte mit dem Philadelphia Orchestra und gab seine Debüts beim Orchestra Filarmonica della Scala in Mailand, Tonhalle-Orchester Zürich, NHK Symphony Orchestra in Tokio und DSO Berlin. Daneben debütierte er mit Recitals in der Wigmore Hall, der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom und in San Francisco. Die Entwicklung des jungen Pianisten wurde begleitet von Orchestern wie dem Orchestre de Paris, New York Philharmonic oder BBC Symphony Orchestra und Dirigenten wie Sir Antonio Pappano, Yannick Nézet-Séguin, Daniel Harding und Pinchas Zukerman. 2013 erhielt Lisiecki den Leonard Bernstein Preis beim Schleswig-Holstein Musik Festival und wurde vom Gramophone Magazine zum „Young Artist of the Year“ ernannt.

Das Fabergé-Quintett spielt
Mozart & Strauss
KAMMERKONZERT IM NDR

FABERGÉ-QUINTETT UND GÄSTE:

RODRIGO REICHEL,
YIHUA JIN-MENGEL

Violine

GERHARD SIBBING,
JAN LARSEN

Viola

SVEN FORSBERG,
VYTAUTAS SONDECKIS

Violoncello

PETER SCHMIDT
Kontrabass

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Grande Sestetto concertante Es-Dur
nach der Sinfonia concertante KV 364

RICHARD STRAUSS
Metamorphosen
(Rekonstruktion der Urfassung
für Streichseptett)

Rolf-Liebermann-Studio Hamburg
Dienstag, 27.09.16 — 20 Uhr KK1

Hengelbrock
dirigiert
Mozart & Strauss

THOMAS HENGELBROCK

Dirigent

IGOR LEVIT

Klavier

KAROL SZYMANOWSKI

Konzertouvertüre E-Dur op. 12

WOLFGANG AMADEUS MOZART

· Klavierkonzert A-Dur KV 488
· Instrumentalsätze aus „Thamos,
König in Ägypten“ KV 345 (336a)

RICHARD STRAUSS

Suite aus „Der Rosenkavalier“ op. 59

Laeishhalle Hamburg

Freitag, 07.10.16 — 20 Uhr A2

Sonntag, 16.10.16 — 11 Uhr B2

Musik- und Kongresshalle Lübeck

Samstag, 15.10.16 — 20 Uhr L2

Einführungsveranstaltungen mit

Thomas Hengelbrock

am 07. und 16.10. jeweils eine Stunde
vor Konzertbeginn

Yu Long
und
Jean-Yves Thibaudet

YU LONG

Dirigent

JEAN-YVES THIBAUDET

Klavier

QIGANG CHEN

Er Huang –

Konzert für Klavier und Orchester

GEORGE GERSHWIN

Variationen über „I got Rhythm“
für Klavier und Orchester

DMITRIJ SCHOSTAKOWITSCH

Sinfonie Nr. 6 h-Moll op. 54

Laeishhalle Hamburg

Freitag, 04.11.16 — 20 Uhr D1

Einführungsveranstaltung
um 19 Uhr im Großen Saal



Jean-Yves Thibaudet

HERAUSGEGEBEN VOM

Norddeutschen Rundfunk
Programmdirektion Hörfunk
Orchester, Chor und Konzerte

Leitung
Andrea Zietzschmann

REDAKTION
NDR ELBPHILHARMONIE ORCHESTER
Achim Dobschall

REDAKTION DES
PROGRAMMHEFTES
Julius Heile

Die Einführungstexte von Julius Heile
sind Originalbeiträge für den NDR.

FOTOS
akg-images / Imagno (S. 5 links)
akg-images (S. 5 rechts, 9, 11, 12, 14)
culture-images/Lebrecht (S. 7)
Adam Pierzyk (S. 16)
Mathias Bothor (S. 17)
Kassara / Decca (S. 19)

NDR Markendesign
Designkonzept: Factor
Gestaltung & Realisation: Klasse 3b
Druck: Nehr & Co. GmbH
Litho: Otterbach Medien KG GmbH & Co.
Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit
Genehmigung des NDR gestattet.

ndr.de/elbphilharmonieorchester
facebook.com/NDRElbphilharmonieOrchester
youtube.com/NDRKlassik

” Ich möchte so viel unbekanntes Terrain wie möglich betreten.

“ IRIS BERBEN

NDR kultur

DAS NDR ELBPILHARMONIE ORCHESTER AUF NDR KULTUR
Regelmäßige Sendetermine:
NDR Elbphilharmonie Orchester | montags | 20.00 Uhr
Das Sonntagskonzert | sonntags | 11.00 Uhr

UKW-Frequenzen unter nдр.de/ndrkultur, im Digitalradio über DAB+

Hören und genießen