

*»Aller Ungestüm, alles Sehnen
und Toben des Herzens
wird hier zum wonnigen
Übermute der Freude, die mit
bacchantischer Allmacht uns
durch alle Ströme und Meere
des Lebens hinreißt...«*

Richard Wagner über Beethovens Siebte Sinfonie (1850)

Do, 02.10.2014 | Hamburg, Laeiszhalle

In Hamburg auf 99,2
Weitere Frequenzen unter
ndr.de/ndrkultur



Jetzt auch im
» DIGITALRADIO
ndr.de/digitalradio

NDRkultur

Das NDR Sinfonieorchester auf NDR Kultur

Regelmäßige Sendetermine:

NDR Sinfonieorchester | montags | 20.00 Uhr

Das Sonntagskonzert | sonntags | 11.00 Uhr

Hören und genießen

NDRkultur
Das Konzert wird am 20.10.2014 um 20 Uhr
auf NDR Kultur gesendet.

Donnerstag, 2. Oktober 2014, 20 Uhr
Hamburg, Laeiszhalle, Großer Saal

Dirigent: Thomas Hengelbrock
Solistin: Arabella Steinbacher Violine

Johann Sebastian Bach (1685–1750) Orchestersuite Nr. 4 D-Dur BWV 1069 (vor 1725)
I. Overture
II. Bourrée I & II
III. Gavotte
IV. Menuet I & II
V. Réjouissance

Alban Berg (1885–1935) Konzert für Violine und Orchester „Dem Andenken eines Engels“ (1935)
I. Andante – Allegretto
II. Allegro – Adagio

Pause

Ludwig van Beethoven (1770–1827) Sinfonie Nr. 7 A-Dur op. 92 (1811/12)
I. Poco sostenuto – Vivace
II. Allegretto
III. Presto
IV. Allegro con brio

Einführungsveranstaltung mit Thomas Hengelbrock und Friederike Westerhaus
um 19 Uhr im Großen Saal der Laeiszhalle.

arte

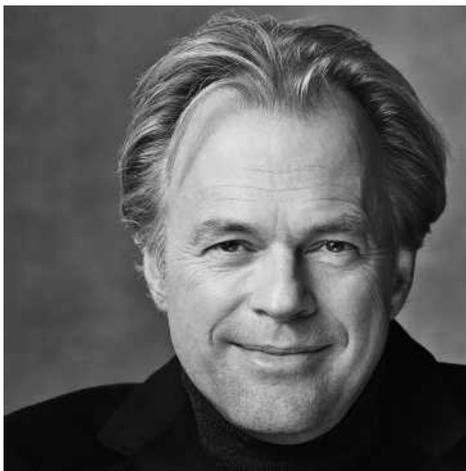
ARTE streamt das Konzert live im Internet unter concert.arte.tv/de (bis ca. 21.30 Uhr).
Die Aufzeichnung des ganzen Konzerts ist am 26.10.2014 um 00.40 Uhr auch noch
einmal im Fernsehen auf ARTE zu sehen.

Thomas Hengelbrock

Dirigent

Thomas Hengelbrock ist seit 2011 Chefdirigent des **NDR Sinfonieorchesters**. Unkonventionelle Programmgestaltung, interpretatorische Experimentierfreude, innovative Musikvermittlung und Lust an der Ausgrabung vergessener Meisterwerke sind Markenzeichen seiner Arbeit. Auf Tourneen durch Deutschland, Europa und Japan oder bei Konzerten im Rahmen des Schleswig-Holstein Musik Festivals (wie zuletzt beim „Elias“ in Kiel) hat die Zusammenarbeit Hengelbrocks mit dem **NDR Sinfonieorchester** auch bundesweit und international ein großes Echo gefunden. Im Juni 2014 leitete Hengelbrock das Orchester in Gounods Oper „Faust“ bei den Baden-Badener Festspielen. In der Saison 2014/15 folgten Gastkonzerte u. a. in Amsterdam, Wien, Prag, Tokio, Seoul, Beijing und Shanghai. Nach CDs mit Werken von Mendelssohn, Schumann, Dvořák und Schubert erschien zuletzt eine Aufnahme der Hamburger Fassung von Gustav Mahlers Erster Sinfonie.

In Wilhelmshaven geboren, begann Hengelbrock seine Karriere als Violinist in Würzburg und Freiburg. Grundlegende Impulse erhielt er durch seine Assistenz Tätigkeiten bei Witold Lutosławski, Mauricio Kagel und Antal Doráti, ebenso durch seine Mitwirkung in Nikolaus Harnoncourts Concentus musicus. Neben frühen Begegnungen mit zeitgenössischer Musik war Hengelbrock maßgeblich daran beteiligt, das Musizieren mit Originalinstrumenten in Deutschland dauerhaft zu etablieren. In den 1990er Jahren gründete er mit dem Balthasar-Neumann-Chor und -Ensemble Klangkörper, die zu den international erfolgreichsten ihrer Art zählen. Führende Positionen hatte er daneben bei der Deutschen Kammer-



philharmonie Bremen, dem Feldkirch Festival und an der Wiener Volksoper inne.

Hengelbrock ist heute gleichermaßen als Opern- wie auch als Konzertdirigent international gefragt. Er dirigiert an Opernhäusern wie der Opéra de Paris, dem Royal Opera House London und dem Teatro Real Madrid. Mit herausragenden Produktionen ist er im Festspielhaus Baden-Baden zu einem der wichtigsten Protagonisten geworden. Gastdirigate führen ihn regelmäßig zum Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, zu den Münchner Philharmonikern, zum Chamber Orchestra of Europe sowie zum Orchestre de Paris. Mit seinen Balthasar-Neumann-Ensembles war er zuletzt in Paris und Madrid mit Pina Bauschs Opéra dansé „Orpheus und Eurydike“ sowie beim SHMF, in Ingolstadt und Salzburg mit Händels „Israel in Egypt“ zu Gast.

Arabella Steinbacher

Violine

Der internationale Durchbruch gelang Arabella Steinbacher im März 2004 mit dem Orchestre Philharmonique de Radio France unter Sir Neville Marriner in Paris. In Deutschland musiziert sie regelmäßig mit beinahe allen Spitzenorchestern, darunter das Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das Gewandhausorchester Leipzig, die Staatskapelle Dresden und die Münchner Philharmoniker unter Dirigenten wie Lorin Maazel, Christoph von Dohnányi, Riccardo Chailly und Herbert Blomstedt. International herauszuheben sind ihre Debüts bei den Londoner „Proms“ 2009 mit den Bamberger Symphonikern unter Jonathan Nott, beim Philharmonia Orchestra unter Lorin Maazel, beim London Symphony Orchestra unter Sir Colin Davis, beim Philadelphia Orchestra unter Charles Dutoit und beim Boston Symphony Orchestra unter Christoph von Dohnányi. Darüber hinaus trat Arabella Steinbacher 2011 erstmals mit dem Orchestra Del Maggio Musicale Fiorentino unter Zubin Mehta auf und debütierte im April 2011 in der New Yorker Carnegie Hall. Zu den Höhepunkten 2012-2014 gehören ihr Debüt mit dem New York Philharmonic und bei den Salzburger Festspielen sowie Gastengagements beim Dallas Symphony Orchester unter Jaap van Zweden, beim Russischen Nationalorchester unter Vasily Petrenko, hr-Sinfonieorchester unter Andrés Orozco-Estrada und Royal Philharmonic Orchestra unter Charles Dutoit.

Für ihre CD mit dem RSO Berlin unter Marek Janowski u. a. mit Werken von Dvořák erhielt Arabella Steinbacher 2010 nach 2007 bereits ihren zweiten ECHO Klassik. Es folgten Aufnahmen beider Violinkonzerte von Bartók mit dem



Orchestre de la Suisse Romande, ebenfalls unter Janowski, und der Brahms-Violinsonaten mit ihrem Klavierpartner Robert Kulek. 2012 veröffentlichte sie Einspielungen der Violinkonzerte Sergej Prokofjews, 2013 folgten Violinkonzerte von Max Bruch und Erich Wolfgang Korngold. Anfang Mai 2014 ist ihre neueste CD mit Mozarts Violinkonzerten Nr. 3-5 erschienen, die sie mit den Festival Strings Lucerne eingespielt hat.

Arabella Steinbacher wurde 1981 in München geboren (ihre Mutter ist Japanerin, ihr Vater Deutscher). Bereits mit drei Jahren bekam sie ersten Geigenunterricht und ging mit neun Jahren als jüngste Studentin zu Ana Chumachenko an die Münchner Musikhochschule. Viele musikalische Anregungen verdankt sie Ivry Gitlis. Arabella Steinbacher spielt die „Booth“-Violine von Antonio Stradivari, Cremona 1716, eine Leihgabe der Nippon Music Foundation.

Lachen und Weinen, Trauern und Tanzen

Zum Programm des heutigen Konzerts

Bach, Berg, Beethoven. Drei „große Bs“ aus drei unterschiedlichen Epochen der Musikgeschichte. Auf den ersten Blick hält nur das gemeinsame Initial des Nachnamens diese Komponisten zusammen. Auf den zweiten Blick aber verbinden zahlreiche Fäden die drei Werke des heutigen Konzerts – mal geradlinig, mal über Kreuz gespannt, sei es in ideellem Einklang, sei es durch bewusste Antithese, sei es in Form von musikalischen Reverenzen.

Johann Sebastian Bach als unzweifelhafte Bezugsgröße eines jeden nachgeborenen Komponisten, als „Urvater der Harmonie“, der „nicht Bach, sondern Meer“ heißen sollte, wie Ludwig van Beethoven meinte, ist in der Musik bekanntlich immer ein Ausgangspunkt von allem gewesen, was danach kam. Noch für die Komponisten der „Neuen Wiener Schule“, also auch für Alban Berg, galt Bachs Kunst des Kontrapunkts, der eigenständigen Führung der Stimmen, seine intellektuelle Klarsichtigkeit, sein treffsicheres und allgemeinverständliches Ausdrucksvermögen sowie sein „unendlicher, unerschöpflicher Reichtum an Tonkombinationen und Harmonien“ (wiederum Beethoven) als vorbildlich. Bachs Werke stellten gleichsam das Vokabular für alle späteren Komponistengenerationen. Als Alban Berg für den letzten Abschnitt seines Violinkonzerts einen geeigneten Choral suchte, erbat er sich von seinem Schüler und ersten Biografen Willi Reich daher ganz selbstverständlich eine Choralsammlung von – Bach. Fündig wurde er in der Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ BWV 60, an deren Ende jener berühmte, mit drei Ganztonschritten beginnende Choral „Es ist genug“ steht. In Ver-



Alban Berg (1932)

bindung mit dem Text darf diese eigenwillige Tonfolge dort als eine Art „Himmelsleiter“, als musikalisches Symbol für das Überschreiten des Lebensbereichs zum Tod verstanden werden, wobei aus dem Gesamtzusammenhang der Kantate aber auch deutlich wird, dass der Mensch dem Tod mit Zuversicht und Hoffnung auf die eigene Auferstehung entgegenblicken darf. Genau dieser inhaltliche Konnex ließ den Choral für Bergs Anliegen so passend erscheinen. Widmete er sein Violinkonzert nach dem erschütternden Tod der 18-jährigen Manon Gropius „dem Andenken eines Engels“, so öffnet das Zitat des Bach-Chorals am Ende gewissermaßen die Tür zum Himmel. Bachs Musik wird



Bachdenkmal von Carl Seffner in Leipzig

hier zum Signum des Trostes und der Erlösung. Und selbst bei Hörern, die die „Geschichte“ des Choral-Zitats nicht kennen, vermag diese tonale Insel in Bergs Violinkonzert-Requiem ein Gefühl der Geborgenheit, ein inneres Lächeln hervorzurufen.

Bei Bach fühlt man sich eben gut aufgehoben, „Bach reinigt die Seele“, wie es so oft klischeehaft (aber deshalb nicht unberechtigt) heißt. Im Kontext des heutigen Konzerts wird der Rekurs auf Bach in seiner positiven Ausdrucksdimension sogar noch gesteigert, bleibt es bei der Erinnerung an Bach nicht bei einem verhaltenen Lächeln. Die strahlende Daseinsfreu-

de der mit Pauken und Trompeten besetzten D-Dur-Orchestersuite BWV 1069 eröffnet den Reigen – ein Werk, dessen erster Satz dem Komponisten seinerzeit wie geschaffen für die Wiederverwendung in der Weihnachtskantate mit dem sprechenden Titel „Unser Mund sei voll Lachens“ erschien. Tatsächlich ist dieses Lachen der Suite bis in ihren letzten Satz namens „Réjouissance“ (= Freudenfest, Belustigung) buchstäblich eingeschrieben. Und von hier aus führt wiederum ein Verbindungsfaden direkt zur Siebten Sinfonie von Ludwig van Beethoven, unter deren zahlreichen Charakterisierungen diejenige von der Idee eines Festes vielleicht am häufigsten bemüht wurde: Als antikes Rebenfest deutete Otto Neitzel die Sinfonie, als eine Art Hochzeitsfeier schien sie für Robert Schumann daherzukommen, als Ritterfest konnte sie Ludwig Nohl verstehen, ein Kriegerfest sah Adolf Bernhard Marx darin dargestellt, für Arnold Schering war das Finale ein einziges Festgelage und für Gustav Mahler wirkte die Sinfonie durchwegs „dionysisch, wie betrunken“.

Kein Fest freilich ohne Tanz – auch in dieser Hinsicht können die Fäden von Beethoven zu Bach geknüpft werden. Die barocke Orchestersuite besteht traditionell aus einer Folge von höfischen Tänzen, und so ist auch in Bachs Suite der tänzerische Gestus das prägende Charakteristikum. Die direkte Folge von Menuett und „Réjouissance“-Finale weist dabei aber auch schon auf eine Gattung hin, die nach dem Barock zur bestimmenden Form der Instrumentalmusik werden sollte: auf die Sinfonie. Eine entscheidende Keimzelle sinfonischer Orches-

termusik lag also tatsächlich im Tanz. Und es war dann Richard Wagner, der in seiner Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft“ die Siebte Sinfonie von Beethoven als Höhepunkt und Abschluss genau dieser Entwicklung, also der aus dem Tanz geborenen Instrumentalmusik hin zu ihrer Vollendung in der Sinfonie, darstellte. „Diese Symphonie ist die Apotheose des Tanzes selbst: sie ist der Tanz nach seinem höchsten Wesen, die seligste That der in Tönen gleichsam idealisch verkörperten Leibesbewegung“, heißt es dort über Beethovens Siebte. Das Werk markierte für Wagner – in geflissentlicher Ignorierung von Beethovens Achter – einen Gipfelpunkt, nach dem nichts mehr kommen konnte. Beethoven habe daher in der Neunten den Bereich des seit dem Barock im Tanz verwurzelten Instrumentalen verlassen und dem Wort in Form des Schlusschors die Tore zur Konzertbühne geöffnet. Nach Wagners Ansicht hatte die reine Instrumentalmusik damit ausgedient, um dem Musikdrama als Gesamtkunstwerk aus Tanz (Gestik), Musik und Wort, als dem einzig wahren „Kunstwerk der Zukunft“ Platz zu machen...

Wenn also Wagners berühmt gewordenes Schlagwort von der „Apotheose des Tanzes“ mehr der Legitimation seiner Musikgeschichtskonstruktion als der Charakterisierung von Beethovens Siebter diene, so gibt es unter Interpreten dieses Werks dennoch einen gewissen Konsens, dass es sich hierbei um die wohl vitalste, schwungvollste, energiereichste und eben auch tänzerischste Sinfonie Beethovens handle. Die Gemeinsamkeiten mit Bachs D-Dur-Orchestersuite liegen damit auf der Hand.



Ludwig van Beethoven: Sinfonie Nr. 7, Titelseite der Originalausgabe (Wien 1816)

Wie aber können zwei so überschäumend positive Werke, wie kann eine Sinfonie, die „vom Tod am wenigsten zu handeln scheint“ (so der Musikwissenschaftler Albrecht Riethmüller), mit dem berührend traurigen Violinkonzert von Berg zusammengebracht werden? „Schmerz und Freude liegt in einer Schale; ihre Mischung ist des Menschen Los“, sagte einmal Johann Gottfried Seume. Und so folgt auf die Trauer der Trost, auf das Weinen das Lachen, auf den Tod die Verklärung. Wahrlich befreiender, erlösender Freudentaumel kann erst aus der Überwindung beklemmenden Kummers hervorgehen: Vielleicht hatte Beethoven genau diesen Gedanken im Sinn, als er seiner sonst so lebensbejahenden Siebten als zweiten Satz einen Trauermarsch mitgab, der in einer an

Goethes „Wilhelm Meister“ angelegten Deutung von Arnold Schering sogar den Beinamen „Requiem für Mignon“ erhielt? Und hätte es Alban Berg nicht auch gefallen, wenn sein „Requiem für Manon“ optimistisch von zwei „Apotheosen des Tanzes“ beantwortet worden wäre?

Trompetenglanz zur Réjouissance – Bachs Orchestersuite Nr. 4 D-Dur

Wann genau und zu welchem Anlass Bachs Orchestersuite D-Dur BWV 1069 entstand, ist unklar. Wie die erste Suite BWV 1066 stammt sie vermutlich noch aus seiner Zeit als Kapellmeister am Hof des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen. In Leipzig hatte Bach dann ab 1729 die Leitung eines der beiden örtlichen Collegia musica inne, eines studentischen Instrumentalensembles, das sich einmal wöchentlich im Zimmermannschen Kaffeehaus zum öffentlichen Musizieren traf. Es wäre verwunderlich, wenn der Thomaskantor zu diesem Zweck nicht auch ältere Werke erneut auf die Pulte gelegt hätte. Man kann also davon ausgehen, dass hier auch die D-Dur-Orchestersuite erklang. Sicher wiederum ist, dass Bach das Werk schon im Jahr 1725 aus der Schublade hervorgeholt hatte, um in den Anfangssatz einen Choral einzuarbeiten und das Ganze für den Beginn der erwähnten Weihnachtskantate BWV 110 zu verwenden. Bei dieser Gelegenheit entschied er sich zugleich dafür, der ursprünglich aus Streichern und Holzbläsern bestehenden Besetzung durch Trompeten und Pauken den nötigen Glanz zu verleihen. Dies gefiel ihm



Das Zimmermannsche Kaffeehaus in Leipzig, wo Bach mit seinem Collegium musicum konzertierte

so gut, dass er neben der Ouvertüre auch gleich noch den Rest der Suite für die festliche Besetzung bearbeitete.

Die französische Tradition der Orchestersuite hatte Bach noch während seiner Schulzeit in Lüneburg im Repertoire der aus französischen Musikern zusammengesetzten Celler Hofkapelle aus erster Hand kennen gelernt. Es war ihm gut bekannt, wie eine typische Ouvertüre, also der gewichtige Einleitungssatz – der im Hof-

zeremoniell ursprünglich den Einzug des Königs begleitete – zu klingen hatte: Zwei langsame, vom feierlich punktierten Rhythmus geprägte Außenteile rahmen einen schnelleren, kleiner besetzten und fugierten Innenteil ein. Diesem Schema ist auch die Ouvertüre zur D-Dur-Suite BWV 1069 verpflichtet. Gegenüber der ansonsten üblichen und aus Bachs Klaviersuiten hinlänglich bekannten Tanzfolge von Allemande, Courante, Sarabande und Gigue erlaubte sich der Komponist hier allerdings große Freiheiten: keiner dieser Norm-Tänze findet sich wieder! Stattdessen besteht die Folge ausschließlich aus den Alternativ-Tänzen Gavotte, Bourrée und Menuett, wobei die letzteren beiden traditionell im – durch Tongeschlecht und Besetzung differenzierten – Doppelpack daherkommen. Die Réjouissance weist dann sogar keinerlei Beziehungen mehr zu einem Tanz auf, sondern schließt das Werk wie eine Sinfonie mit einem heiter-humorvollen Kehraus ab.

Requiem voller Symbolik – Bergs Violinkonzert

„Sie verbreitete Scheu mehr noch als Schönheit um sich, eine Engels-Gazelle vom Himmel!“ Mit diesen Worten beschrieb Elias Canetti einmal Manon Gropius, die Tochter von Alma Mahler und Walter Gropius. Auch Alban Berg war einer der vielen Wiener Künstler, die das Wesen der jungen Manon verzauberte. Der frühe Tod der 18-Jährigen an Kinderlähmung traf ihn im April 1935 tief. So war es ihm ein Bedürfnis, jenes Werk, das gerade auf seinem Schreib-



Manon Gropius, deren Andenken Berg sein Violinkonzert widmete

tisch lag, ihrem Andenken zu widmen. Aus dem Violinkonzert – eigentlich eine aus Finanznöten angenommene Auftragsarbeit für den Geiger Louis Krasner – wurde ein Requiem für Manon. Dass es zugleich sein eigenes Requiem werden sollte, konnte Berg nicht ahnen: Kurz nach

Vollendung der Partitur verursachte ein Insektenstich eine Blutvergiftung, der der Komponist am Heiligen Abend 1935 erlag. Das Violinkonzert wurde posthum in Barcelona uraufgeführt. Berg hat sein populärstes Werk nie gehört.

Zur mythischen Aura, die Bergs Opus ultimum aus diesen Gründen umgibt, hat der Musikwissenschaftler Douglas Jarman sogar noch eine weitere Komponente hinzugefügt: Bereits viele Wochen vor Manons Tod stand der Formplan des Konzerts fest – und die Folge aus vier durch Tempo und Charakter unterschiedenen Teilen entsprach dabei laut einer Tagebucheintragung Bergs offensichtlich dem Motto des durch „Turnvater Jahn“ ins Leben gerufenen Deutschen Turnvereins „Frisch, Fromm, Fröhlich, Frei“ in umgekehrter Reihenfolge. Dem „freien“ Beginn sollte also ein „fröhliches“ Scherzofolgen, woraufhin „fromme“ Choralvariationen von einem „frischen“ Allegro abgelöst werden sollten. Als plausibelste Erklärung für diesen rückläufigen – und damit ja entstellten – Aufgriff eines bekannten deutsch-patriotischen Slogans kommt für Johnson ein privater Akt der Auflehnung seitens des von den Nazis als „entartet“ verunglimpften und mit Aufführungsverbot belegten Komponisten in Frage. Man fühlt sich unmittelbar an die Werke Schostakowitschs erinnert, in denen auf ähnliche Weise politische und persönliche Botschaften versteckt sind. Und so wie Schostakowitsch sich in seiner Musik durch die klingenden Initialen seines Namens verewigte, hat Berg laut Johnson seinem Violinkonzert ebenfalls autobiographische Züge durch Zahlensymbolik verliehen. So verleihe der letzte Takt 230 die beiden Zahlen 23

und 10, die Berg in vielen anderen Werken mit sich selbst bzw. seiner letzten großen Liebe Hanna Fuchs in Verbindung brachte...

Was immer man auch glauben will, fest scheint jedenfalls zu stehen, dass das Programm eines Porträts der Manon Gropius nicht die erste und einzige Idee hinter Bergs Violinkonzert war. Auch die Zwölftonreihe, auf der das Werk beruht, war schon gefunden, als Berg den Bach-Choral „Es ist genug“ zu zitieren gedachte. „Ist das nicht merkwürdig“, konnte er deshalb Willi Reich fragen, „die ersten vier Töne des Chorals (eine Ganztonfolge) entsprechen genau den letzten vier Tönen der Zwölftonreihe, mit der ich das ganze Konzert baue?“ Vor allem der besonderen Form dieser Zwölftonreihe, bei der die vier Saiten der Violine (die Töne g-d-a-e) mit Terzen ausgefüllt werden, wodurch sich tonale Dreiklänge ergeben, verdankt sich übrigens die für ein Werk des frühen 20. Jahrhunderts vergleichsweise leichte Zugänglichkeit und Klangschönheit des Violinkonzerts. Es wurde, begünstigt auch durch die Attraktivität des berührenden Programms, zum einzigen atonalen Solo-Konzert, das weltweit zum Standardrepertoire gehört. Aus der besagten Zwölftonreihe lassen sich freilich nicht nur die tonalen Zitate des Chorals oder einer Kärntner Volksweise herleiten, sondern auch krass dissonante Klänge wie diejenigen im 2. Teil. Dem u. a. von Theodor W. Adorno erhobenen Vorwurf des allzu Popularisierenden, Simplen oder Konventionellen sowie der Kritik an vermeintlichen Stilbrüchen musste derselbe gestrenge Autor daher in einem Atemzug entgegensetzen, dass sich „Bergs Kunst der Vermittlung in keinem

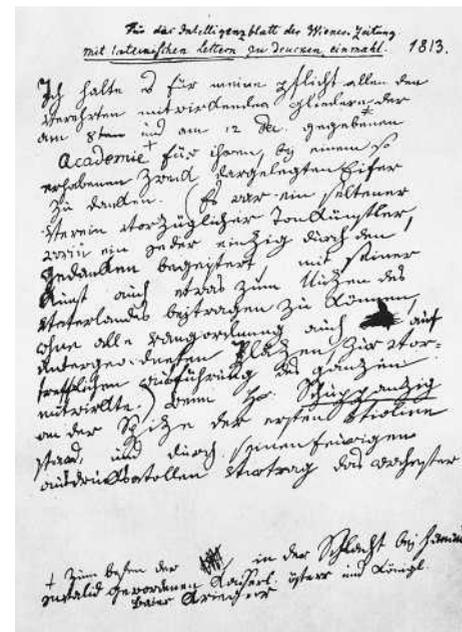
seiner Werke höher als dem letzten abgeschlossenen“ niederschlug. „Bergs Neigung, tonartliche und zwölftönige Komplexe konstruktiv miteinander zu durchdringen“, so Adorno, „ist im Konzert zur reinsten Konsequenz geführt.“

Ein tatsächlich „frei“ wirkendes Vorspiel, in dem die Geige zunächst ihre vier leeren Saiten erklingen lässt, eröffnet das Werk. „Wer Berg kannte“, erklärt wiederum Adorno, „mag das als ironisch-makabre Anspielung darauf verstehen, dass er, bei der Auftragskomposition, sich selbst erst in Stimmung bringen musste. Der Doppelsinn jenes Wortes ist auskomponiert: vom unbeseelten Ausprobieren der leeren Saiten, noch diesseits der eigentlichen Komposition, wird gleitend die volle expressive Intensität erreicht“. Mit dieser Intensität schildert der folgende, strophisch angelegte Andante-Satz gemäß Bergs eigener Erläuterung das sanft-träumerische Wesen der Manon Gropius. Ein deutlich an Bergs großes Vorbild Gustav Mahler erinnerndes, wienerisches Ländler-Scherzo (Allegretto) berichtet sodann auch von Humor und Anmut des Mädchens. Das Zitat des Kärntner Volksliedes „Ein Vogerl auf'm Zwetschgenbaum“ erinnert u. a. noch daran, dass Berg sein Violinkonzert am Wörthersee, unweit der sommerlichen Aufenthaltsorte von Brahms und Mahler, komponierte. Für den zweiten Teil des Werks musste Berg im Sinne der Konzeption von Tod und Verklärung dann die ursprünglich geplante Reihenfolge von Choralvariationen mit abschließendem „frischen“ Allegro umdrehen. Die auskomponierte Solo-Kadenz, die nunmehr am Anfang steht, beschreibt die Krankheit der Manon,

wobei sich in Bergs Skizzen Kommentare wie „Rufe“, „Stöhnen“ oder – für den Höhepunkt – „Lähmungsakkord“ finden. Auf den letzten Ausbruch antwortet der Bach-Choral, der daraufhin „in der Variationstechnik des Choralvorspiels durchgeführt wird, nochmals durchtönt vom Kärntner Lied, in einer Traurigkeit, an die Worte nicht heranreichen... Der Abschied, von dem die Musik tönt, scheint der von Welt, Traum und Kindheit selber.“ (Adorno). Einen deutlichen Hinweis aber auf die Verklärung, auf das ewige Leben nach dem irdischen Tod birgt der Schluss, in dem Berg jenen offenen Akkord aufgreift, mit dem schon Mahlers „Lied von der Erde“ zu den Worten „Ewig, ewig“ ausklang...

„Orgie des Rhythmus“ – Beethovens Siebte Sinfonie

Welch ein gegensätzliches Bild von einem Werkschluss zeichnet demgegenüber Beethovens Siebte Sinfonie! Kein harmonischer Schwebestand, keine unbeantworteten Fragen. Das ewige Leben als ewiges Tanzen und Feiern. Ein „jubelnder Kuß“, der „im letzten Wirbel der Luft die letzte Umarmung beschließt“ (Wagner 1850). Ein bacchisches Finale, das „dem wüsten Stürmen und Treiben eines jungen Verschwenders“ gleicht, „der die erwachenden Gewissensbisse in einem Meer von rauschenden Vergnügungen zu ersäufen bemüht ist“ (Wiener Allgemeine musikalische Zeitung 1817). Eine Sinfonie, die sich am Ende „vollends bis zur gänzlichen Erschöpfung austobt“ (Friedrich Mosengeil 1816).



Beethovens Dankschreiben an die Mitwirkenden der Uraufführung seiner Siebten Sinfonie, wo u. a. die Komponisten Antonio Salieri, Ludwig Spohr, Nepomuk Hummel und Giacomo Meyerbeer im Orchester saßen

Dergleichen ausgelassene Daseinsfreude kam im Wien des Jahres 1813 gut an. Nachdem sich auch Österreich gegen den in Russland schon geschlagenen Napoleon erhoben hatte, war die Stadt in einem patriotischen Rausch. So wurde die Uraufführung der Siebten Sinfonie bei einem Benefizkonzert zu Gunsten von Kriegsinvaliden in der Aula der Wiener Universität einer der größten Erfolge Beethovens. Gerade in der Kombination mit dem orchestralen Schlachtengemälde „Wellingtons Sieg“ op. 91 im gleichen Konzert ließ sich die Sinfonie

hervorragend auch politisch im Sinne einer Siegesfeier nach bestandenen Kampf verstehen. Den meisten Hörern dürfte allerdings schon damals klar gewesen sein, dass die Sinfonie – anders als das angebliche „Schwesterwerk“ op. 91 – auch ohne jede aktuelle Auslegung von zeitloser Bedeutung sein würde. Die Wiener Presse fand das Werk „in jedem Thema so gefällig und leicht faßlich, daß jeder Musikfreund, ohne eben Kenner zu seyn, von ihrer Schönheit mächtig angezogen wird, und zur Begeisterung entglüht.“ Das Andante musste sogar bei allen Aufführungen „wiederholt werden und entzückte Kenner und Nichtkenner“.

Aus heutiger Sicht mag überraschen, dass als individuelle Charakteristika der Siebten damals ausgerechnet Gefälligkeit, Fasslichkeit und Schönheit angegeben wurden. Zwar zeigte sich Beethoven gegenüber der sinfonischen Formtradition hier tatsächlich weniger unangepasst als beispielsweise in der 6-sätzigen „Pastorale“. Auch konnte keine offen mitgeteilte programmatische Idee denjenigen Hörer irritieren, der ihr nicht zu folgen wusste. Was dem damaligen Rezensenten aber nur einer zumal recht schwammigen Randbemerkung würdig erschien, das gilt mittlerweile unumstritten als das auffälligste Merkmal der Sinfonie: „daß uns die verschiedenen Theile [Sätze] derselben in einem romantischen Rhythmus der Melodien zu sympathisieren scheinen“. Auf den Punkt gebracht: Es ist die „formbestimmende Bedeutung des rhythmischen Elements“ (Paul Bekker), die das Werk auszeichnet und die Romain Rolland dazu bewegte, die Sinfonie eine „Orgie des Rhythmus“ zu nennen. In Beethovens Fünfter



Zu Beethovens Siebter Sinfonie sind rund 100 Seiten Skizzen erhalten. Auf seinem Gemälde versuchte Carl Schlösser (um 1890), die Arbeit des Genies einzufangen

war die Urzelle der Sinfonie ein konkret formuliertes Motiv, nämlich jene berühmte Viertertonfolge, die eine dramatische, teils organische, teils kontrastreiche Entwicklung durchlief. In der Siebten ist es dagegen der Parameter Rhythmus an sich, der dem Gesamtwerk seine prägende Struktur gibt. In jedem einzelnen Satz wird zunächst eine rhythmische Formel vorgestellt, die dann den weiteren Verlauf beherrscht, wodurch es im Unterschied zu den meisten Werken Beethovens auch kaum zur Austragung von Konflikten kommt. Dieses Moment der rhythmischen Einheit gilt sogar

satzübergreifend, lassen sich die meisten Rhythmen doch auf das metrische Grundmodell des Daktylus (lang-kurz-kurz) zurückführen, der bereits im vierten Takt der Einleitung zum 1. Satz auftaucht und uns dann sehr klar im 2. und 4. Satz entgegentritt.

Dass es in der Sinfonie in erster Linie um Rhythmus geht, wird insbesondere bei der Überleitung zum Vivace im 1. Satz offenbar: Nachdem in der umfangreichen Einleitung etliche für das Werk entscheidende Elemente (Daktylus, Punktierung, Tonwiederholung, Drehfigur...) vorgestellt wurden, bleibt schließlich nur ein einzelner Ton übrig. Aus diesem Ton wird nun zuallererst ein Rhythmus geboren, bevor sich das melodische Thema des Satzes dazugesellt – simpler, demonstrativer und doch genialer geht es kaum! Ebenso fasziniert von der aus Simplizität erwachsenden Größe ist man im 2. Satz, der „anscheinend so leicht entworfen, auf ein so einfaches Thema gebaut ist, dass man glauben müsste, jeder könne so etwas machen“ (so der Wiener Rezensent 1817). Dem statischen, daktylischen Schreitrhythmus aber stellt Beethoven eine Melodie gegenüber, „deren sich kein Engel zu schämen brauchte“ (Mosengeil), und wenn sich die Orchestermassen über dem ewigen Rhythmus gewaltig aufgetürmt haben, folgt ein Dur-Teil, in dem laut Adorno „der Ton der Humanität“ zwingender als in allen anderen Beethoven-Sinfonien angeschlagen wird.

Weniger ernst zeigt sich Beethoven dagegen im 3. Satz, wo auch der sinfonischen Tradition zu guter Letzt eins ausgewischt wird: Nachdem



Seite aus Beethovens Reinschrift der Partitur der Siebten

sich Scherzo- und Trio-Teil bereits in zweimaligem Turnus abgewechselt haben, setzt die Musik sogar noch zur dritten Runde des Trios an. Dem aber wird mit Schlussakkorden des gesamten Orchesters ein Strich durch die Rechnung gemacht. In solcherart gestärktem sinfonischem Selbstbewusstsein platzt der 4. Satz auf die Bühne. Sein Thema verglich Wagner hinsichtlich der figurativen, rhythmischen Bewegung mit dem Schlusssatz der großen Es-Dur-Sinfonie von Mozart. So sehr der Vergleich auf den ersten Blick zutrifft, so gut kann man an ihm auch die Unterschiede zwischen beiden Komponisten sowie die besondere Eigenart der Siebten veranschau-

lichen: Während Mozart auf melodische Flexibilität setzte, zählt bei Beethoven vor allem die rhythmische Vielfalt. Inspiriert ist daher weniger die monoton kreisende Drehfigur der Violinen, sondern vielmehr ihre Einbindung in ein orchestrales Geschehen, bei dem sich durch unterschiedliche Akzente in allen Stimmen gleich mehrere Rhythmen überlagern. Der berausende Gesamteindruck wird erst durch das bewusst kalkulierte Zusammenwirken mehrerer für sich genommen banaler Bausteine erzielt – oder wie es der zitierte Rezensent 1817 ausdrückte: „So toll und tobend es auch hergeht, so viel Ordnung herrscht doch in dem Ganzen, so eng sind die anscheinend heterogensten Ideen verbunden“.

Julius Heile

Stars der Zukunft

06.11.2014 | 20 UHR | LAEISZHALLE
NDR SINFONIEORCHESTER | ALEXANDER PRIOR LEITUNG
MARC BOUCHKOV VIOLINE | KIAN SOLTANI VIOLONCELLO
WERKE VON NIELSEN, SIBELIUS, TSCHAIKOWSKY

Trio & Songs

01.12.2014 | 20 UHR | ROLF-LIEBERMANN-STUDIO
TRIO KARENINE | PAUL SCHWEINESTER TENOR
WERKE VON SCHUMANN, RIHM, SCHUBERT, WOLF, BRITTEN

Belcanto

30.01.2015 | 20 UHR | ROLF-LIEBERMANN-STUDIO
NDR RADIOPHILHARMONIE | ANDREW LITTON LEITUNG
KELEBOGILE PEARL BESONG SOPRAN
EVE-MAUD HUBEAUX MEZZOSOPRAN
JONATHAN MCGOVERN BARITON
ARIEN UND AUSSCHNITTE AUS WERKEN VON
ROSSINI, VERDI, DVORAK, TSCHAIKOWSKY, GOUNOD, OFFENBACH

Cellissimo

01.03.2015 | 18 UHR | ROLF-LIEBERMANN-STUDIO
NDR CHOR | PHILIPP AHMANN LEITUNG
GABRIEL SCHWABE VIOLONCELLO
WERKE VON J. S. BACH, TAVENER, CRUMB, NYSTEDT

Pop & Jazz

24.04.2015 | 20 UHR | ROLF-LIEBERMANN-STUDIO
NDR BIGBAND | JÖRG ACHIM KELLER LEITUNG
OLIVIA TRUMMER GESANG UND KLAVIER
NDR BIGBAND FEAT. OLIVIA TRUMMER
N-JOY PRÄSENTIERT EINEN NEWCOMER

NDR PODIUM DER JUNGEN

Saison 2014/2015
Junge Stars von morgen
ndr.de/podiumderjungen

Foto: Croblis

Konzertvorschau

NDR Sinfonieorchester

B2 | Do, 16.10.2014 | 20 Uhr

A2 | So, 19.10.2014 | 11 Uhr

Hamburg, Laeiszhalle
Manfred Honeck Dirigent
Martin Helmchen Klavier
James MacMillan

Woman of the Apocalypse
Wolfgang Amadeus Mozart
Klavierkonzert C-Dur KV 503
Richard Strauss

- Tod und Verklärung op. 24
- Till Eulenspiegels lustige Streiche op. 28

Einführungsveranstaltungen:

16.10.2014 | 19 Uhr

19.10.2014 | 10 Uhr



Manfred Honeck

D2 | Fr, 31.10.2014 | 20 Uhr

Hamburg, Laeiszhalle
Dmitrij Kitajenko Dirigent
Stefan Wagner Violine
Dmitrij Schostakowitsch
Sinfonie Nr. 1 f-Moll op. 10
Aram Chatschaturjan
Violinkonzert d-Moll
Peter Tschaikowsky
Capriccio italien op. 45

Einführungsveranstaltung: 19 Uhr



Dmitrij Kitajenko

KAMMERKONZERT

KK1 | Di, 14.10.2014 | 20 Uhr

Hamburg, Rolf-Liebermann-Studio

FÜR DIE EWIGKEIT

Marc Bouchkov Violine

Barbara Gruszczyńska Violine

Jan Larsen Viola

Christopher Franzius Violoncello

Jacques Ammon Klavier

Siegfried Fall

Klaviertrio op. 4

Olivier Messiaen

„Louange à l'Éternité de Jésus“ aus

„Quatuor pour la fin du temps“

Louis Vierne

Klavierquintett op. 42

NDR DAS NEUE WERK

Mi, 08.10.2014 | 20 Uhr

Hamburg, Rolf-Liebermann-Studio

THIERRY PÉCOU & MORITZ EGGERT

Ensemble Resonanz

Ensemble Variances

Jonathan Stockhammer Dirigent

Thierry Pécou Klavier

Moritz Eggert Klavier

Thierry Pécou

• **Les liaisons magnétiques**
(Deutsche Erstaufführung)

• **Sextour**

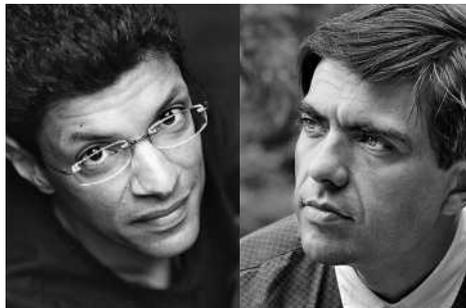
• **Lady's Cowe**

Moritz Eggert

• **1,2,3 für Sampler und Ensemble**
(Deutsche Erstaufführung)

• **Croatoan II**

• **Aboriginal / Millenium Dance**



Thierry Pécou und Moritz Eggert

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

Hamburgs „Titan“

auf der aktuellen CD

Die neue gemeinsame Einspielung von Thomas Hengelbrock und dem **NDR Sinfonieorchester** ist im Mai 2014 erschienen und widmet sich einer Hamburger Besonderheit: Gustav Mahlers Erster Sinfonie in ihrer 5-sätzigen Hamburger Fassung von 1893, erstmals gespielt nach der alle verfügbaren Quellen berücksichtigten Edition in der Neuen Kritischen Gesamtausgabe. Ein Fest für alle Mahler-Aficionados und ein packendes Zeugnis der kreativen Energie des jungen Mahler in seiner Hamburger Zeit, gespielt vom zukünftigen Residenzorchester der Elbphilharmonie!



NDR Sinfonieorchester

Thomas Hengelbrock Dirigent

Gustav Mahler

„Titan“, eine Tondichtung in Symphonieform

(5-sätzige Hamburger Fassung der Sinfonie

Nr. 1 D-Dur nach der Neuen Kritischen

Gesamtausgabe)

Sony 88843050542

Impressum

Saison 2014 / 2015

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 Julius Heile

ist ein Originalbeitrag für den **NDR**.

Fotos:

Philipp von Hessen | NDR (S. 4);
David Blazevic (S. 5); akg-images (S. 6, S. 7,
S. 8, S. 9, S. 13, S. 14; S. 15); culture-images/
Lebrecht (S. 10); Felix Broede (S. 17 links);
Gert Mothes (S. 17 rechts);
Alain Llobregat (S. 18 links);
Mara Eggert (S. 18 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

