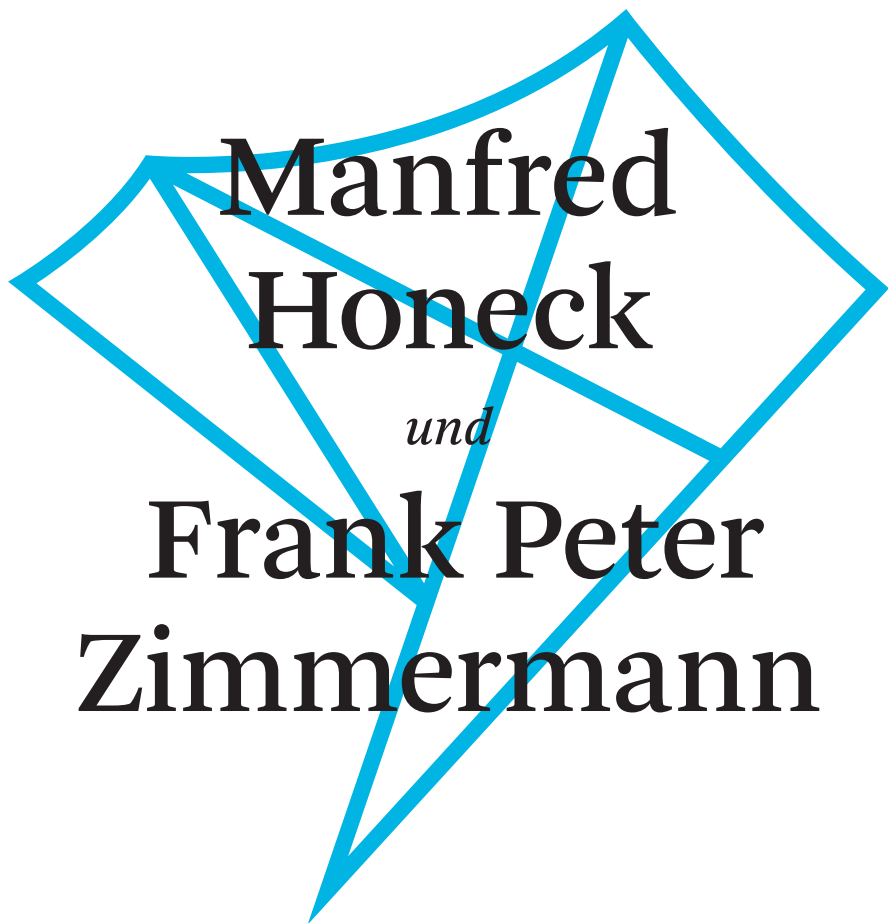


NDR

Elbphilharmonie
Orchester



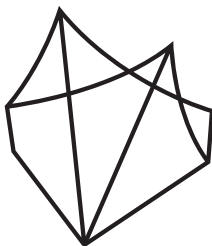
Manfred
Honeck
und
Frank Peter
Zimmermann

Donnerstag, 18.11.21 — 20 Uhr

Sonntag, 21.11.21 — 11 Uhr

Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

MANFRED HONECK
Dirigent
FRANK PETER ZIMMERMANN
Violine



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

Einführungsveranstaltungen mit Harald Hodeige
jeweils eine Stunde vor Konzertbeginn im Großen Saal der Elbphilharmonie

Das Konzert am 18.11.21 wird live gestreamt auf [ndr.de/eo](https://www.ndr.de/eo) und in der NDR EO App.
Als Video-on-Demand bleibt es danach online abrufbar.

Das Konzert am 21.11.21 ist live zu hören auf NDR Kultur.

BÉLA BARTÓK (1881 – 1945)

Rhapsodie Nr. 2 für Violine und Orchester BB 96b, Sz. 90

Entstehung: 1928–29; rev. 1935 | Uraufführung: Budapest, 26. November 1929 | Dauer: ca. 13 Min.

- I. Lassú. Moderato –
- II. Friss. Allegro moderato

BOHUSLAV MARTINŮ (1890 – 1959)

Suite concertante für Violine und Orchester H 276 II

(Zweite Fassung)

Entstehung: 1943–44 | Uraufführung: Saint Louis, 28. Dezember 1945 | Dauer: ca. 23 Min.

- I. Toccata. Allegro un poco moderato
- II. Aria. Andantino
- III. Scherzo. Allegretto scherzando
- IV. Rondo. Poco allegro

— Pause —

GUSTAV MAHLER (1860 – 1911)

Sinfonie Nr. 1 D-Dur („Titan“)

Entstehung: 1884–88; rev. 1893, 1896 | Uraufführung: Budapest, 20. November 1889 | Dauer: ca. 50 Min.

- I. Langsam. Schleppend – Im Anfang sehr gemächlich
- II. Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell – Trio. Recht gemächlich –
Tempo primo
- III. Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen – Sehr einfach und schlicht
wie eine Volksweise – Wieder etwas bewegt, wie am Anfang
- IV. Stürmisch bewegt

Dauer des Konzerts einschließlich Pause: ca. 2 ¼ Stunden

Vielvölkermusik

*Seit ich mich als
Komponist fühle,
setze ich mich für
die Verständigung
der Völker, gegen
all die Kriege und
Zwietracht ein. Ich
entziehe mich kei-
ner Anregung, sei
sie slowakisch,
rumänisch, ara-
bisch oder welcher
Herkunft auch
immer, wenn die
Quelle nur rein,
frisch und gesund
ist.*

Béla Bartók

Wenn sich eine Herrschaftsgewalt über die Grenzen von Kultur- und Sprachräumen hinweg ausdehnt, dann spricht man gern – und oft romantisch verklärend – von einem „Vielvölkerstaat“. Bis 1918 befand sich ein solches Gebilde von gigantischem Ausmaß im Herzen Europas, ein Staat, in dem sich gleich mehr als ein Dutzend verschiedener Ethnien zusammenfand oder zusammenfinden musste: die sogenannte Donaumonarchie, das Habsburgerreich Österreich-Ungarn. Es umfasste die Gebiete der heutigen Nationen Österreich, Ungarn, Tschechien, Slowakei, Slowenien, fast die komplette Balkanhalbinsel sowie unter anderem Teile Rumäniens, Polens und Italiens. Dieser von ständigen Unabhängigkeitsbestrebungen angefochtene „Vielvölkerstaat“ machte die drei Komponisten des vorliegenden Konzertprogramms zumindest auf dem Papier zu Landsmännern: den im heutigen Rumänien geborenen und in der Hauptstadt der Slowakei groß gewordenen „Ungarn“ Béla Bartók; den in Ostböhmen an der Grenze zu Mähren zur Welt gekommenen „Tschechen“ Bohuslav Martinů und den „Österreicher“ Gustav Mahler, der tatsächlich nur knapp 80 km vom Geburtsort Martinůs entfernt in Böhmen das Licht der Welt erblickte und in der deutschsprachigen mährischen Stadt Iglau aufwuchs.

Was diese drei Komponisten jedoch mehr als ihre historisch-politisch bedingte Staatsbürgerschaft vereinte, war ihr besonderes Interesse an der Folklore ihrer Heimat(en). Und die durchmischte sich in diesem „Vielvölkerstaat“ in ganz einzigartiger Weise. Bereits 1905, noch in Zeiten der Donaumonarchie also, begann Bartók mit seinem Freund Zoltán Kodály

durch entlegene Dörfer zu ziehen und die Melodien, Harmonien und Rhythmen der dort gehörten Bauernlieder nicht nur systematisch aufzuzeichnen, sondern kreativ in seine eigene Musik zu integrieren. Dabei kümmerte er sich wenig um nationale Grenzen, im Gegenteil, er deckte durch Vergleiche ungeahnte Bezüge zwischen den ungarischen, rumänischen, tschechischen und slowakischen Musiktraditionen auf und „hegte die Vermutung, dass alle Volksmusik der Erdkugel im Grunde genommen auf eine geringe Zahl Urformen, Urtypen, Urstilarten zurückzuführen ist“. Von tschechischer Folklore ließ sich lebenslang auch Bartóks Zeitgenosse Bohuslav Martinů inspirieren, wobei er in ähnlich universellem Ansatz die jeweils typische Stilistik, die er in seinen späteren Ausbildungs- und Wirkungsorten in Frankreich und den USA aufzog, mit diesem heimatlichen Einfluss verband. Schließlich kannte auch der eine Generation jüngere Gustav Mahler die alten böhmischen und mährischen Volkslieder aus der Westentasche. Seine ersten Musikunterweisungen erhielt er von Mitgliedern einer tschechischen Tanzkapelle, vor der Haustür schnappte er die Märsche der in Iglau ansässigen Garnison auf – und so war schon das „Opus 1“ des Sechsjährigen nicht zufällig eine Polka mit vorausgehendem Trauermarsch. Vor allem aber Mahlers Erste Sinfonie spiegelt in besonderer Weise diese musikalische Sozialisation: jene für die Donaumonarchie so typische Verbindung aus klassischer Musik der Hauptstädte und Dorfmusikantentum aus den verschiedenen Provinzen des riesigen „Vielvölkerstaats“.

VERJÜNGUNG DURCH FOLKLORE: BARTÓKS RHAPSODIE NR. 2

So sehr die drei Komponisten des heutigen Konzertprogramms durch ihre Liebe zur Volksmusik des



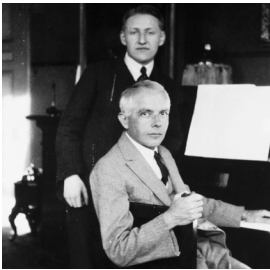
Territorium des Habsburgerreiches Österreich-Ungarn (Darstellung auf einer Postkarte um 1900)

*Hört ihr's? Das ist
Polyphonie und da
hab' ich sie her!*

Überlieferter Ausruf Gustav Mahlers, als er bei einem Dorffest den Männergesangsverein und die Blaskapelle aus verschiedenen Richtungen musizieren hörte

BÉLA BARTÓK

Rhapsodie Nr. 2



Béla Bartók (vorne) mit dem Geiger Zoltán Székely, dem die Rhapsodie Nr. 2 gewidmet ist

EINFACH, ABER NIEMALS DUMM

Die eigentliche Bauernmusik zeigt in ihren Formen eine recht verschiedenartige Vollkommenheit. Erstaunlich, dass sie trotz ihrer eindringlichen Kraft ganz frei von Sentimentalität und überflüssigen Ornamenten ist. Einfach, häufig auch rau, aber niemals dumm, bildet sie den idealen Ausgangspunkt für eine musikalische Wiedergeburt.

Béla Bartók in seinem Aufsatz „Vom Einfluss der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit“ (1921)

ehemaligen Österreich-Ungarn geeint werden, so sehr unterscheidet sich bei ihnen dennoch Verständnis und Kenntnis des Gegenstands. Während Mahler und Martinů sich mehr instinktiv, teils wohl auch unbewusst vom damals populären Tanz- und Liederschatz inspirieren ließen, war Bartóks Interesse substanzieller. Erst seine systematische Forschung entlarvte so manches Missverständnis über Volksmusik. Erst Bartók zeigte der Welt beispielsweise, dass echte ungarische Folklore durchaus anders klingt als jene schmissige „Zigeunermusik“, wie sie Franz Liszt und Johannes Brahms in Europa bekannt gemacht hatten – und wie sie auch Mahler in Budapest und Wien hören konnte. Bartók ging es nicht darum, einen volkstümlichen „Tonfall“ als koloristische Zutat für seine Werke aufzugreifen. Für ihn war der Bezug auf echte Volksmusik mit ihren im Kontext klassisch-romantischer Musik „fremden“ Tonarten und Rhythmen vor allem ein Ausweg aus dem maßlosen Stil der Spätromantik. Er wollte das Wesen der Bauernlieder, so erklärte er 1921, „wie musikalische Muttersprache“ in sich aufnehmen, aus diesem „Themen-Rohstoff“ etwas Neues machen und damit eine „Verjüngung“ der Musik des 20. Jahrhunderts einleiten.

Es gehörte also zum unverwechselbaren Profil des Bartók'schen Stils, dass er im Kern fast immer von Erkenntnissen aus der Volksmusik-Forschung geprägt war. Nicht immer aber berief sich der Komponist dabei auf konkrete Lieder und Tänze wie in den beiden Rhapsodien, die er im Sommer und Herbst 1928 als „Erholung“ zwischen den komplexen Streichquartetten Nr. 3 und 4 schrieb. Zunächst für Violine und Klavier gesetzt und dann im unmittelbaren Anschluss orchestriert, zeigen diese beiden Rhapsodien einen „populäreren“ Zugang zur Volksmusik als man es sonst bei Bartók gewohnt ist. Zum einen zog

BÉLA BARTÓK

Rhapsodie Nr. 2

er hier tatsächlich originale Melodien aus dem Repertoire der ungarischen, transsilvanischen und ruthenischen Bauernmusik heran (worauf der Untertitel der Zweiten Rhapsodie „Folk Dances“ verweist). Zum anderen scheute er sich in diesen Virtuosenstücken nicht, auch Anregungen aus der eigentlich mehr städtisch und kommerziell geprägten „Zigeunermusik“ zuzulassen, die er sonst als „unecht“ ablehnte. So prägt der charakteristische Aufbau eines „Verbunkos“ – jenes Tanzes, mit dem Roma-Kapellen einst bei der habsburgischen Armee anwarben – mit einem langsam getragenen „Lassú“- und einem wild ausgelassenen „Friss“-Abschnitt auch die zweisätzige Form der Rhapsodie Nr. 2. Zudem verführte die Violine als Soloinstrument den Komponisten dazu, das legendäre „Feuer“ der „Zigeunergeiger“ mit dem rustikalen Charme authentischer Dorfmusikanten reizvoll zu kombinieren. Dennoch ist insbesondere die Zweite Rhapsodie mehr als ein Folklore-Medley: Durch die geschickte Verknüpfung der in loser Folge zitierten Themen und ihre Einflechtung in einen höchst anspruchsvollen und elaborierten Solo- wie Orchesterpart entstand auch hier ein kunstvolles Exempel der individuell Bartók'schen Moderne.

FRISCH DRAUF LOS: MARTINŮS „SUITE CONCERTANTE“

Die Begeisterung, mit der sich Béla Bartók in die Volksmusik-Forschung stürzte, dürfte sein Zeitgenosse Bohuslav Martinů mit allenfalls höflicher Bewunderung zur Kenntnis genommen haben. Die analytische Akribie eines Wissenschaftlers passte nicht zum rastlos produzierenden Temperament des Tschechen. „Ich glaube, ich kann besser Musik schreiben als über sie schreiben“, gestand Martinů einmal frei heraus. „Ich denke nicht, dass es nötig ist,

KOOPERATION MIT EXPERTEN

Béla Bartók pflegte zeitlebens intensive Kontakte mit den berühmten Absolventen der Violinausbildung beim ungarischen Geiger Jenő Hubay: Für Stefi Geyer schrieb er sein Erstes Violinkonzert, für Jelly d'Arányi seine beiden Violinsonaten, für Zoltán Székely sein Zweites Violinkonzert und für Joseph Szigeti das Trio „Kontraste“. Auch die beiden – offenbar aus eigenem Antrieb zur effektvollen Ergänzung seiner Konzert-Recitals mit den Geigern komponierten – Rhapsodien entstanden für Szigeti und Székely. Bartók soll letzterem beide Stücke vorgelegt und gesagt haben: „Eine ist für dich, eine ist für Szigeti. Du darfst wählen, welche ich dir widmen soll“. Székely entschied sich für die zweite Rhapsodie, brachte sie 1928 in Amsterdam mit Bartók am Klavier zur Uraufführung und spielte auch die Premiere der Orchesterfassung 1929 in Budapest.

DER KOMPONIST UND DIE VIOLINE

Bohuslav Martinů erhielt den ersten Geigenunterricht in seiner Jugend vom örtlichen Schneider seiner Geburtsstadt Polička. Ab 1906 studierte er in Prag Violine bei Josef Suk, machte sein Diplom als Geigenlehrer und spielte von 1920 bis 1923 als reguläres Mitglied in der Tschechischen Philharmonie. Seine Instrumentalkarriere gab er bald jedoch zugunsten seiner Arbeit als Komponist auf: Als er 1923 nach Paris ging, um seine Ausbildung bei Albert Roussel fortzusetzen, verkaufte Martinů seine Violine... In seinen Werken zeigte er sich einerseits von der musikkantischen Tradition der tschechischen Volksmusik, andererseits vom französischen Impressionismus beeinflusst. Die Begegnung mit Strawinsky und den Komponisten der Pariser Gruppe „Les Six“ weckte sein Interesse für den Neoklassizismus und den Jazz. Nachdem Martinů 1941 in die USA emigriert war, komponierte er u. a. sechs Sinfonien und zahlreiche Konzerte – dabei immer wieder auch Werke für Violine, so etwa die „Five Madrigal Stanzas“ für den Hobby-Geiger Albert Einstein.

das Publikum in ein Laboratorium zu führen, wo es nichts versteht und wo der Künstler manchmal selbst lange Zeit braucht, um die Bedeutung seiner Werke zu erfassen.“

Nicht lange grübeln, einfach machen! So lautete also die Devise des stets frisch drauf los komponierenden Vielschreibers, dessen Gesamtwerk kaum zu überschauen ist. Die unpräntentöse Haltung eines Musikers, der seine Werke mehr als „Spiel mit Tönen“ denn als Weltanschauungskunst betrachtete, verband Martinů dabei mit jenen Kollegen, die damals den sogenannten „Neoklassizismus“ in die Musikwelt einführten. Ziel war die Abkehr von der Ausdruckskunst der Spätromantik und des Expressionismus einerseits und von der Komplexität der Avantgarde andererseits. Und hier spielte für Martinů – ebenso wie für Bartók, wenn auch eben mit naiverem Ansatz – die Volksmusik eine „verjüngende“ Schlüsselrolle: Genau wie der Rückbezug auf Alte Musik oder Jazz war die Arbeit mit folkloristischen „Fundstücken“ ein Weg, die Musik wieder einfacher, nüchterner und unterhaltsamer zu machen.

Nachdem Martinůs Tonsprache unter dem Eindruck der Pariser Moderne bis zum Ende der 1920er Jahre immer gewagter geworden war, entschied er sich in den 1930er Jahren also dazu, wieder vermehrt heimatische Volksmusik-Anspielungen in seine Werke aufzunehmen und sich in „neoklassizistischer“ Manier zudem am Stil des barocken Concerto zu orientieren. In diese Kompositionsphase fällt auch die 1938 in Paris entstandene erste Fassung der „Suite concertante“ für Violine und Orchester, die ursprünglich sogar den Titel „Tschechische Tänze“ trug. Zwar kommt die 1943–44 komponierte zweite Fassung der Suite weniger als Revision denn als eigenständiges,

BOHUSLAV MARTINŮ

Suite concertante

neues Werk daher, dennoch hat sich der brillante, musikantische Gestus des Ursprungswerks erhalten. Schon Satztitle wie „Toccata“ und „Aria“ erinnern in der späteren Version an das barocke Zeitalter. Ein entsprechend motorischer Vorwärtsdrang prägt die vitale „Toccata“, während die „Aria“ mit ihrer klagen- den, „singbaren“ Melodie auch an tschechische Volkslieder erinnert. Im höchst artistischen „Scherzo“ blitzt gelegentlich eine schunkelnde Melodie aus Prager Wirtshäusern auf, während Martinů in der völlig neuen Zweitfassung des letzten Satzes auf das konkrete Zitat des berühmten tschechischen Kinderlieds „Hop hej, cibuláři jedou“ verzichtete, das in der Erstversion enthalten war. Dafür griff er nun Ideen vom Finale-Beginn seines 1933 vollendeten Violinkonzerts Nr. 1 auf – vielleicht, um diese bis dato unaufgeführt gebliebene Musik für die Nachwelt zu retten. Das halsbrecherisch virtuose „Rondo“ wird ansonsten von einem für Martinůs amerikanische Jahre typischen Merkmal beherrscht: von synkopischen, mithin leicht „jazzigen“ Rhythmen, die schon das erste Orchestertutti und dann fast alle Melodien des Satzes bestimmen.

DIE GANZE BANALITÄT DER WELT: MAHLERS ERSTE SINFONIE

Für Einflüsse verschiedenster Stile und Stilhöhen zeigte sich auch Gustav Mahler (der bei seinen USA-Aufhalten den Siegeszug des Jazz freilich nicht mehr erlebte) stets überaus offen. Bisweilen krass aufeinander prallende Stimmungs- und Genrekontraste gehören sogar zu den unverwechselbaren Eigenheiten seiner bahnbrechenden Sinfonik. Kaum ein Komponist zuvor hatte es gewagt, die artifizielle Sphäre der altehrwürdigen Gattung Sinfonie mit Idiomen der böhmisch-österreichischen Volks-, Militär- und



Bohuslav Martinů

ZWEI VERSUCHE

Martinůs „Suite concertante“ entstand 1938 im Auftrag des polnisch-amerikanischen Geigers Samuel Dushkin, für den auch Strawinsky sein Violinkonzert geschrieben hatte. Die Suite teilte das Schicksal mit dem 1933 ebenfalls für Dushkin komponierten Violinkonzert Nr. 1: Sie blieb lange Zeit unaufgeführt. Erst nach seiner Emigration in die USA erlebte Martinů 1943 eine eher unbeachtete Uraufführung mit Klavier, wonach die Suite wieder in die Schublade wanderte. Im Jahr 2000 sah die Orchesterfassung ihre späte, posthume Premiere. Inzwischen hatte Martinů allerdings auf die Bitte Dushkins eine grundlegend neue Version seiner Suite geschrieben. Und diese zweite Fassung erfuhr 1945 tatsächlich rasch eine Uraufführung in Saint Louis. Aber auch diesmal verschwand das Werk danach wieder von den Spielplänen. So fand die europäische Premiere der zweiten Fassung erst 1999 statt.

WAS LANGE WÄHRT ...

Zwar existiert Mahlers Erste nicht gleich in zwei grundverschiedenen Fassungen wie Martinüs „Suite concertante“, dennoch arbeitete auch der ältere Landsmann seinen sinfonischen Erstling mehrmals um. Pläne zu einem groß angelegten Orchesterwerk reichen dabei schon in die Entstehungszeit der „Lieder eines fahrenden Gesellen“ zurück, die Mahler 1884/85 in Kassel schrieb. In seiner Zeit als Kapellmeister in Leipzig machte er sich dann endgültig an die Arbeit an seiner Sinfonie und zog im Jahr 1888 den vorläufigen Schlussstrich. Das 5-sätzigte Werk wurde ein Jahr später in Budapest uraufgeführt. Aus erhaltenen Abschriften einiger Sätze ist ersichtlich, dass hier vieles im Vergleich zu den späteren Fassungen noch ganz anders war, vor allem das Ende des Werks. Die erste bis heute nachvollziehbare Werkgestalt ist dann jene Fassung, die der Hamburger Opernchef Mahler im Jahr 1893 für eine Aufführung in der Hansestadt bearbeitete. Diejenige Version, die man heutzutage üblicherweise spielt, ist dann noch aus einer dritten Etappe von Bearbeitungen hervorgegangen: Für eine Aufführung in Berlin im März 1896 strich Mahler den 2. Satz „Blumine“ und veränderte noch einmal die Partitur. 1899 erschien das Werk erstmals im Druck und noch im Jahr 1910 nahm Mahler Revisionen vor.

Vokalmusik derart drastisch zu unterwandern und beinahe satirisch zu kommentieren. Kein Wunder also, dass gleich Mahlers Erste Sinfonie, die er 1889 als frisch gebackener Königlich-Operndirektor in Budapest präsentierte, bei den meisten Hörern auf Unverständnis stieß. „Wir werden ihn immer wieder mit Vergnügen am Dirigentenpult erblicken, wenn er nicht seine eigenen Kompositionen dirigiert“, meinte ein Teil der Presse damals. Nur wenige ahnten, dass hier ein Meisterwerk entstanden war, das den Startpunkt eines bis tief ins 20. Jahrhundert wirkungsmächtigen Œuvres bildete und in dem bereits alle für den unvergleichlichen Kosmos Mahlerscher Sinfonik typischen Elemente vorgeprägt waren.

Zuerst als „Symphonische Dichtung“ aufgeführt, dann mit dem Titel „Titan“ aus Jean Pauls gleichnamigen Roman versehen, sodann auf Raten der Freunde sogar mit einem erklärenden Programm ausgestattet, wurde das Werk erst bei der vierten Aufführung schlicht als „Symphonie in D-Dur“ herausgebracht. Dennoch gehört es zum Wesen der mitteilbaren Mahlerschen Musiksprache, außermusikalische Inhalte mitzudenken, für die das später getilgte Programm durchaus Anhaltspunkte bieten kann. „Die Einleitung stellt das Erwachen der Natur aus langem Winterschlaf dar“, hieß es dort etwa bezüglich der Introduction zum 1. Satz. Tatsächlich komponierte Mahler hier – wie Wagner im „Rheingold“-Vorspiel oder Bruckner in seinen Sinfoniefanfängen – gleichsam eine „Weltentstehungsmusik“, in der sich auch die für diese Sinfonie konstruierte „Welt“ langsam entfaltet. Über der sphärischen Klangfläche der Streicher hört man zögerliche – auch räumlich wie „hintern Vorhang“ wahrnehmbare – Motivfragmente, die das Urmaterial aller folgenden Sätze bilden: Neben „Fundstücken“ wie Fanfaren und Vogelrufen ist hier

GUSTAV MAHLER

Sinfonie Nr. 1 D-Dur

vor allem die Folge aus absteigenden Quartan bedeu- tend, denn dieses Intervall ist zentral für die gesamte Sinfonie. Darauf beruht auch das nach der statischen Einleitung durch „Wanderlust“ kontrastierende Hauptthema, das Mahler seinen „Liedern eines fah- renden Gesellen“ entnahm. Der Mittelteil des Satzes greift die Atmosphäre der Einleitung auf, entwickelt daraus ein neues Motiv und mündet schließlich in eine Steigerungspassage, die man sich gut merken sollte: Dieser für Mahler typische „Durchbruch“ ist ein Vorgriff auf den letzten Satz, in dem er erst seine volle Bedeutung erhalten wird.

Der 2. Satz ist ein demgegenüber recht konventionel- les Scherzo, das jedoch umso deutlichere Bezüge zur böhmisch-österreichischen Volksmusik aufweist. Die Quarte bleibt hier im bäuerisch stampfenden Motiv der Celli und Bässe präsent, worüber sich eine kecke Melodie der Holzbläser erhebt. Eine ungleich idylli- schere Ländler- und Walzerepisode bildet das Trio, in das die später „da capo“ wiederholte Scherzo-Sphäre wie ein Fremdkörper kurz einfällt.

Das für Mahler typische Schwanken zwischen emoti- onalen oder charakterlichen Extremen, zwischen Tra- gik und Groteske, lässt sich dann aber nirgendwo besser erfahren als im 3. Satz: Die monotone Trauer- marsch-Atmosphäre, die geradezu ironisch simpel durch den über Quartan der Pauke anfangs im Kontra- bass (!) erklingenden, nach Moll verkehrten Kanon „Bruder Jakob“ erzeugt wird, kontrastiert wie in einer Collage mit einer wehmütigen, wohl von jüdischer Musik inspirierten Terz-Melodie, dann aber auch mit derber Jahrmarktsmusik. Manche Interpreten hörten in diesem Satz sogar den Iglauer Traditionstanz „Hat- scho“ heraus, den Mahler in seiner Kindheit aufge- schnappt haben dürfte. Der Komponist selbst stellte



Gustav Mahler (um 1890)

„TITAN“!?

Sowohl den Titel als auch die poetischen Kommentare, die Mahler für die Hamburger Fassung seiner Ersten Sin- fonie verfasst hatte, zog der Komponist später zurück. Dennoch ist der wirkungsvolle Beiname „Titan“ bis heute im Gebrauch. Genau wie „Blu- men-, Frucht-, und Dorn- stücke“ – womit der erste Teil des Werks überschrieben war – legt er die Fährte zu Jean Paul, einem von Mahlers Lieblings- dichtern, der mit seinen gespaltenen Romanfiguren, seinem Hang zur Groteske sowie seiner Vorliebe für Zitate einiges mit dem Kom- ponisten gemein hatte. Dennoch handelt es sich bei Mahlers „Titan“ nicht um eine Vertonung des gleichnamigen Romans von Paul. Wie Natha- lie Bauer-Lechner sich erin- nerte, hatte Mahler „einfach nur einen kraftvoll-heldenhaf- ten Menschen im Sinne, sein Leben und Leiden, Ringen und Unterliegen gegen das Geschick“.

**EIN „SCHLAGFERTIGER“
CHEF**

Mahlers Wutausbrüche am Dirigentenpult sind legendär. Manchmal aber lösten sich Spannungen auch auf durchaus heitere Weise. Als etwa der Pauker während der Proben zur Hamburger Erstaufführung von Mahlers Erster Sinfonie nicht stark genug auf sein Instrument einschlug, um den vom dirigierenden Komponisten gewünschten Effekt zu erzielen, sprang letzterer von seinem Dirigentenpult auf, rannte durch das Orchester, riss dem Pauker die Schlegel aus der Hand und droste höchstselbst auf die Pauke ein. Dabei entflohen ihm vor lauter Ehrgeiz und Furor die Schlegel. Trotz aller Komik hatte Mahler mit seiner Vorstellung offenbar Eindruck gemacht: Überzeugt von der Wirkung, die ihr Kapellmeister mit der Pauke erzielte, brachen die Orchestermusiker in Beifall aus.

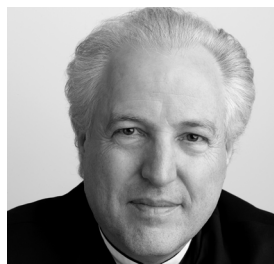
sich eine dörfliche Begräbnisszene vor, in die „die ganze Rohheit, Lustigkeit und Banalität der Welt in den Klängen irgendeiner böhmischen Musikantenkapelle“ hineintönt. Als Inspirationsquelle für diesen Satz diente ihm auch „das in Österreich allen Kindern wohlbekannte parodistische Bild: ‚Des Jägers Leichenbegängnis‘, aus einem alten Kindermärchenbuch: Die Tiere des Waldes geleiten den Sarg des gestorbenen Jägers zu Grabe“. Ein wunderbar verklärter Zwischensatz führt indes in eine völlig andere Welt und zitiert in den Violinen abermals ein Stück aus den „Liedern eines fahrenden Gesellen“, bevor auch dieser Traum durch die Reprise der Leichenzug-Parodie in die Realität zurückgeholt wird.

Den „plötzlichen Ausbruch der Verzweiflung eines im Tiefsten verwundeten Herzens“ stellt dann der Beginn des 4. Satzes dar, dessen „mit großer Wildheit“ vorzutragendem Moll-Hauptthema später eine innig-melodische Dur-Episode gegenübergestellt wird, die sich mit großem Gestus entfaltet. Entsprechend Mahlers Vorstellung, dass der „Held im Kampf mit dem Leid dieser Welt erst im Tod den Sieg erringt“ muss nun der im 1. Satz angekündigte „Durchbruch“ hier im Finale seine Apotheose erlangen: In das tumultartige Treiben fallen nicht nur immer wieder Rückblenden auf die Introduction zum 1. Satz ein, dreimal taucht im Verlauf des Satzes auch jene Dur-Sphäre mit ihrem Choralthema auf, die beim letzten Mal über alles vorher da gewesene triumphiert und aus dem Quartennmotiv einen Schluss-Jubel entwickelt, der die ganze Welt zu umarmen scheint.

Julius Heile

Manfred Honeck

Manfred Honecks richtungweisende Interpretationen erfahren weltweit große Anerkennung. Als Musikdirektor des Pittsburgh Symphony Orchestra geht er 2021 in seine 14. Spielzeit. Umjubelte Gastspiele führen regelmäßig in die großen Musikmetropolen und zu den wichtigsten Festivals. Die Zusammenarbeit wird durch zahlreiche Einspielungen dokumentiert, die u. a. mit dem Grammy Award ausgezeichnet wurden. Der gebürtige Österreicher absolvierte seine musikalische Ausbildung an der Hochschule für Musik in Wien. Seine Arbeit als Dirigent wird durch Erfahrungen geprägt, die er über lange Jahre als Mitglied der Wiener Philharmoniker und des Wiener Staatsopernorchesters sammelte. Seine Laufbahn begann er als Assistent von Claudio Abbado in Wien; anschließend ging er als Erster Kapellmeister ans Opernhaus Zürich. Nach Positionen beim MDR-Sinfonieorchester und als Erster Gastdirigent beim Oslo Philharmonic Orchestra wurde er zum Music Director des Swedish Radio Symphony Orchestra berufen. Er war außerdem Erster Gastdirigent der Tschechischen Philharmonie. Von 2007 bis 2011 wirkte Honeck als Generalmusikdirektor der Staatsoper Stuttgart. Seit mehr als 25 Jahren ist er Künstlerischer Leiter der Internationalen Wolfegger Konzerte. Als Gastdirigent stand er am Pult aller führenden internationalen Klangkörper, darunter die Berliner und Wiener Philharmoniker, Staatskapelle Dresden, das Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Gewandhausorchester Leipzig, London Symphony Orchestra, Orchestre de Paris und die Orchester von Los Angeles, New York, Chicago, Boston, Cleveland und Philadelphia. Honeck wurde von mehreren US-amerikanischen Universitäten zum Ehrendoktor ernannt. Im Auftrag des österreichischen Bundespräsidenten erhielt er den Berufstitel Professor.



HÖHEPUNKTE 2021/2022

- Konzerte u. a. mit dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Danish National Symphony Orchestra, Oslo Philharmonic Orchestra, Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, den Wiener Symphonikern und der Tschechischen Philharmonie
- Tournee mit dem Pittsburgh Symphony Orchestra zu den führenden europäischen Sommerfestivals 2022
- Veröffentlichung zweier Aufnahmen mit dem Pittsburgh Symphony Orchestra: Beethovens Neunte Sinfonie sowie Brahms' Sinfonie Nr. 4 und MacMillans Largetto

Frank Peter Zimmermann



HÖHEPUNKTE 2021/2022

- Saisoneröffnungskonzerte des hr-Sinfonieorchesters unter Alain Altinoglu
- Sechs Konzerte mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Klaus Mäkelä und Franz Welser-Möst
- Auftritte mit den Bamberger Symphonikern unter Jakub Hrůša, dem Gewandhausorchester Leipzig und der Staatskapelle Berlin unter Daniele Gatti
- Konzerte mit sämtlichen Beethoven-Sonaten gemeinsam mit Martin Helmchen in den Musikzentren Europas (auch auf CD erschienen)
- Veröffentlichung neuer Aufnahmen mit den Berliner Philharmonikern und den Violinkonzerten von Beethoven unter Daniel Harding, von Bartók unter Alan Gilbert und von Berg unter Kirill Petrenko

Frank Peter Zimmermann zählt zu den führenden Geigern unserer Zeit. Für seinen unverwechselbaren Ton, seine tiefe Musikalität und seinen scharfen Intellekt gepriesen, arbeitet er seit mehr als drei Jahrzehnten mit allen bedeutenden Orchestern und renommierten Dirigenten der Welt zusammen. Er ist regelmäßig in allen bedeutenden Konzertsälen und bei den internationalen Festivals in Europa, Amerika, Asien und Australien zu Gast. Im Jahr 2010 gründete er mit dem Bratschisten Antoine Tamestit und dem Cellisten Christian Poltéra das Trio Zimmermann, dessen Arbeit in preisgekrönten Alben mit Werken von Bach, Beethoven, Mozart, Schubert, Schönberg und Hindemith dokumentiert ist. Über die Jahre hat Zimmermann eine beeindruckende, vielfach ausgezeichnete Diskografie aufgebaut und nahezu das vollständige Konzertrepertoire für Violine von Bach bis Ligeti eingespielt. Zu den jüngsten Einspielungen zählen die Violinkonzerte von Martinů mit den Bamberger Symphonikern und Jakub Hrůša, die zwei Violinkonzerte von Schostakowitsch mit dem *NDR Elbphilharmonie Orchester* unter Alan Gilbert sowie die Violinkonzerte von Bach mit den Berliner Barock Solisten. Zimmermann hat Violinkonzerte von Magnus Lindberg, Matthias Pintscher, Brett Dean und Augusta Read Thomas zur Weltaufführung gebracht. Er erhielt zahlreiche Musikpreise und Ehrungen, darunter das Bundesverdienstkreuz 1. Klasse der Bundesrepublik Deutschland. 1965 in Duisburg geboren, begann er das Geigenspiel im Alter von fünf Jahren und gab sein erstes Konzert mit Orchester mit zehn. Seine Lehrer waren Valery Gradov, Saschko Gawriloff und Herman Krebbers. Die Stradivari-Violine von 1711 „Lady Inchiquin“ wird ihm überlassen durch die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, „Kunst im Landesbesitz“.

IMPRESSUM

Herausgegeben vom
NORDDEUTSCHEN RUNDFUNK
Programmdirektion Hörfunk
Orchester, Chor und Konzerte
Rothenbaumchaussee 132
20149 Hamburg
Leitung: Achim Dobschall

NDR ELBPILHARMONIE ORCHESTER
Management: Sonja Epping

Redaktion des Programmheftes
Julius Heile

Der Einführungstext von Julius Heile
ist ein Originalbeitrag für den **NDR**.

Fotos
akg-images / Imagno (S. 5, 11)
akg-images / De Agostini Picture Lib. / A. Dagli Orti (S. 6)
picture-alliance / dpa / CTK (S. 9)
George Lange (S. 13)
Harald Hoffmann (S. 14)

Druck: Eurodruck in der Printarena
Das verwendete Papier ist FSC-zertifiziert und chlorfrei gebleicht.

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

ndr.de/eo
youtube.com/NDRKlassik