

Do | 7. Nov. 13 | 20.00

Philharmonie Berlin

Abokonzert B/1

MARK WIGGLESWORTH

Heidi Stober | Sopran

18.45 Uhr, Hermann-Wolff-Saal
Einführung von Steffen Georgi

Mark Wigglesworth 7. November 2013

Charles Ives
(1874 – 1954)

„Central Park in the Dark“

- › Molto adagio. Allegretto con spirito –
Allegro moderato – Allegro con spirito –
Allegro vivace – Allegro molto – Con fuoco –
Adagio molto

Samuel Barber
(1910 – 1981)

„Knoxville: Summer of 1915“
für Sopran und Orchester op. 24

- › Adagio ma non troppo – Andante, un poco mosso –
Allegro agitato – Tempo I – Allegretto – Meno mosso –
Come prima, un poco mosso

P a u s e

Gustav Mahler
(1860 – 1911)

Sinfonie Nr. 4 G-Dur

- › Bedächtig, nicht eilen
- › In gemächlicher Bewegung, ohne Hast
- › Ruhvoll
- › Sehr behaglich (mit Sopransolo „Wir genießen die himmlischen Freuden“, Text aus „Des Knaben Wunderhorn“)



Wir bitten Sie, zwischen den Sätzen der einzelnen Werke nicht zu applaudieren.

Nichts ist furchtbarer als diese Enttäuschung des Jünglings, der in vertrauensvoller Heiterkeit zu den Menschen ging und dem plötzlich die Erkenntnis der Hässlichkeiten und der Absurditäten des Daseins aufflammt. Mahler muss auf das entsetzliche von ihr getroffen worden sein ... Er hat es damals begreifen gelernt, dass jene Erkenntnis zu den zerstörenden Dämonen gehört: sie macht den einen lebensunbrauchbar und weltflüchtig, den andern höhnisch, gierig, illusionslos; nur der ganz Reine wirft sich immer wieder in trotzigem Stolz aller schielenden Gemeinheit entgegen, ringt sie nieder, wird immer wieder von den Fängen der heulenden Meute des Alltags zu Boden gerissen, reckt sich aus hundert Wunden blutend mit eisern-starrer Kraft wieder empor und führt endlich – sei es durch das Beispiel seines Daseins oder seines Untergangs – doch den Fahnenpruch der lebenstüchtigen Materialisten... ad absurdum. Ein Überwinden, in dem, beiläufig gesagt, Mahlers tiefste Künstlerempfindung steckt: im Aufzeigen, dass das Außerordentliche möglich ist, dass die Vielzuvielen unrecht haben, wenn sie die Niedrigkeit proklamieren, die es einzig möglich mache, sich zu behaupten; und in der völligen und wenn es sein muss todbringenden Hingabe an die erwählte Sache.

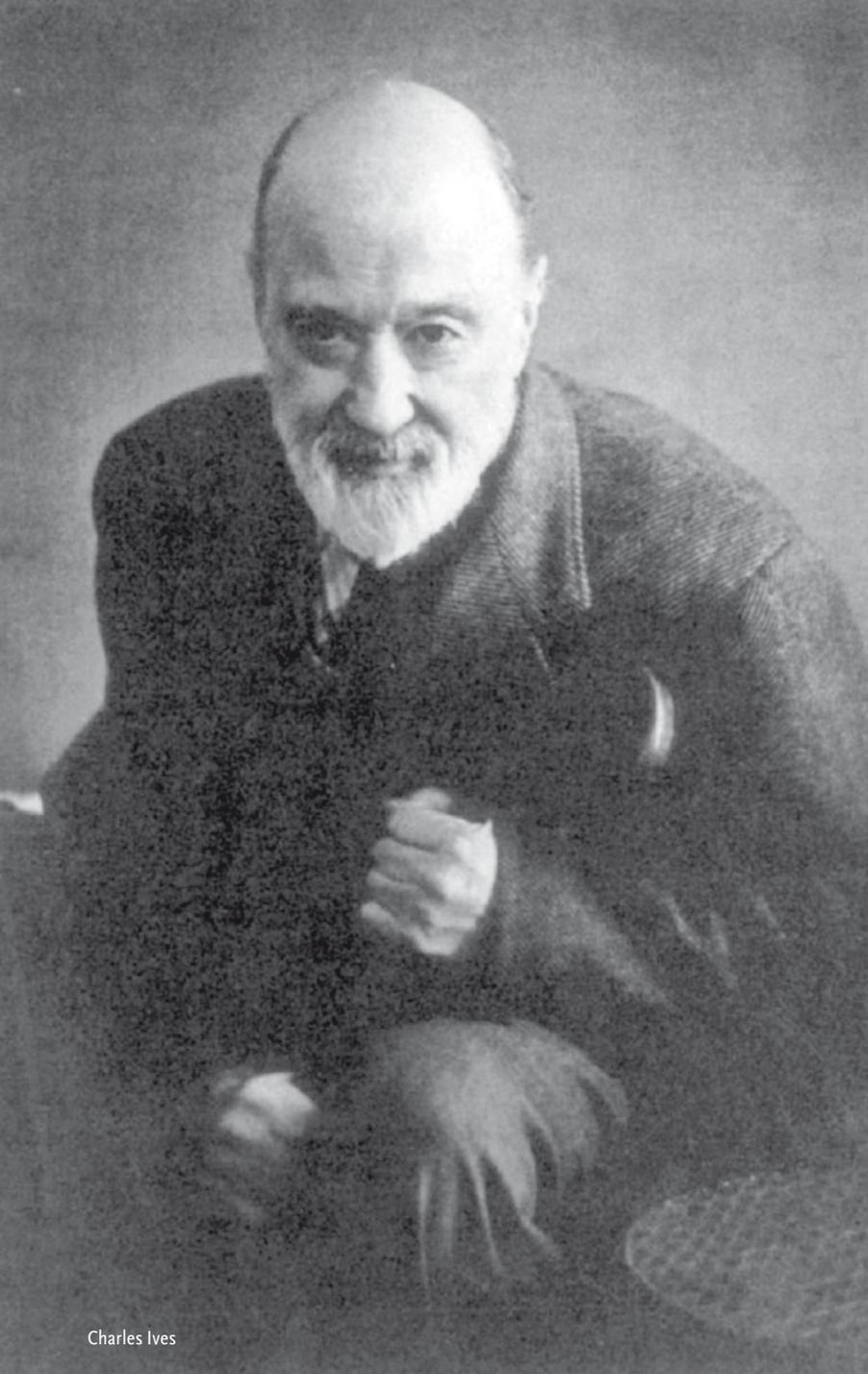
Herbert Kilian, 1984

Konzert mit

Deutschlandradio Kultur

Liveübertragung, Bundesweit.

In Berlin auf UKW 89,6 MHz, Kabel 97,55 und Digitalradio. Wir bitten um etwas Geduld zu Beginn der beiden Konzerte. Es kommt zu kleinen Verzögerungen wegen der Abstimmung mit dem Radioprogramm.



Charles Ives

Steffen Georgi

Von der Freiheit beim Komponieren

„Werke, von denen man lebt, leben nicht.“ Erik Satie spricht hier gelassen aus, was so manchem Komponisten ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen grimmigen Stoßseufzer der Zustimmung entrungen haben mag. Mit ehrenhaftem Hochmut versuchten die Künstler, der sprichwörtlichen Brotlosigkeit ihres Metiers zu trotzen. Oft klang dies nach den hochhängenden Trauben, die der Fuchs verächtlich verschmähte: viel zu sauer. Wenn aber ein Komponist von seinen Werken nicht leben kann (oder will), hat er zwei lapidare Alternativen: Entweder er verhungert, oder er verdient seine Brötchen anderweitig. Letzteres taten zum Beispiel Charles Ives und Gustav Mahler. Während Mahler einer der besten und bestbezahlten Dirigenten des beginnenden 20. Jahrhunderts war, führte sein Zeitgenosse Charles Ives ein florierendes Versicherungsunternehmen in den USA. Beide wurden durch ihre Arbeit derart beansprucht, dass sie dem Komponieren nicht mehr als den Status einer Freizeitbeschäftigung einräumen konnten. Während Mahler vorwiegend die jährliche Sommerpause nutzte, die ihm die

Charles Ives

Central Park in the Dark

Besetzung

Piccolo, Flöte, Oboe, Klarinette (auch Bassklarinette), Fagott, Trompete, Posaune, Schlagzeug, 2 Klaviere, Streicher

Dauer

ca. 9 Minuten

Verlag

*Boelke-Bomart, Inc., New York
Schott Music, Mainz u. a.*

Entstehung

1906

Uraufführung

ca. 1907, New York

Theatersaison ließ, griff Ives meist an Wochenenden und Feiertagen zur Feder, um zu komponieren. Doch während dem einen die letzten Dinge der Welterkenntnis am Herzen lagen, be- und vergnügte sich der andere tatsächlich wie ein echter Sonntagskomponist.

Ives' Musik klingt nach Feiertag, nach Spaziergang und Picknick: „Holiday“-Sinfonie, „Three Places in New England“, „Firemen's Parade on Main Street“, Sinfonie „Camp Meeting“ und nicht zuletzt „Central Park in the Dark“. Das bunte Treiben der Menschen wird schmunzelnd einbezogen. Blaskapelle und Tambourmarsch, Volkstanz und Kindertrompete – alles dabei. Moment mal... Aber bei Mahler doch auch? In dem Maße, wie Ives mit Feuerwehrmärschen und Yankee Doodle sehr ernsthaft amerikanische Musikgeschichte mitgeschrieben hat, erinnert Mahler mit Herdengebimmel, Schalmeeiumzug und Wunderhornliedern an selige Zeiten, an Kindheit und Unschuld, an Feiertage in der böhmischen Heimat und Ferien in der reinen Natur der Alpen. Zumindest Vorsicht ist also geboten beim Beurteilen der „Ferienhaltigkeit“ der Symphonies von Charles Ives einerseits und der Sinfonien von Gustav Mahler andererseits.

Authentisch und modern

Naturerlebnisse, soziale Werte und historisches Bewusstsein fließen in Ives' Musik ineinander, ohne sich in tonmalerischen Beschreibungen zu erschöpfen, wie dies in etlichen vergleichbaren sinfonischen Werken in Europa geschieht. Konkrete Klangsymbole, wie Märsche, Lieder und Hymnen, tauchen zwar als Zitatcollage auf, aber ihren sinnlichen Reiz ziehen sie aus der rhythmischen, harmonischen und melodischen Verwandlung in Ives' ureigene Sprache. Bevor Schönberg und andere dies tun, experimentiert Ives mit Atonalität, Polyrhythmus und Vierteltönen. Dabei kümmert ihn nicht, woher das kommt oder wohin das führt. Es dient einzig seinem Ausdrucksbedürfnis und macht ihn so außerordentlich authentisch wie modern. Der genial unbekümmerte, manchmal vorsätzlich ungeschickte Amerikaner versöhnt seine Klangsphären zu keiner Zeit. Er wirkt nicht schulbildend auf die Musikgeschichte, baut aber im 20. Jahrhundert ungewollt Theoriebrücken zwischen den Kampfzähnen um Serialismus und Aleatorik.

Dieses Stück will ein Tonbild von Naturklängen und Ereignissen sein, die man vor etwa dreißig Jahren – bevor der Verbrennungsmotor und das Radio die Erde und die Luft eroberten – wahrnehmen konnte, wenn man an einem heißen Sommerabend auf einer Bank im Central Park saß. Die Streicher repräsentieren die nächtlichen Geräusche und die Stille der Dunkelheit, die von Klängen aus dem Casino jenseits des Teiches unterbrochen werden – von Straßensängern, die vom Circle herüberkommen und bruchstückhaft die Lieder jener Zeit singen. [...] Eine Straßenbahn und eine Straßenkapelle gesellen sich dazu; außerdem ein Feuerwehrauto und ein Droschkenpferd, das ausbricht und über den Zaun setzt. Die Spaziergänger rufen, man hört wieder die Dunkelheit – ein Echo über dem Teich – und wir gehen heim.

Charles Ives

Ein Hauch von Ewigkeit

„Molto Adagio“ steht über dem Beginn von „Central Park in the Dark“. Aha, eine langsame Einleitung, vermutet der Partiturläser wie

der Konzerthörer. Doch das Tönende irritiert von der ersten Sekunde an. Die neunstimmig geteilten Streicher weben ein feines, dichtes Geflecht aus Stimmung und Andeutung, aus Puls und Stillstand. Auch der scheinbar ruhig fließende Rhythmus ist auf eine Weise instabil, dass jegliches Taktgefühl davor kapituliert. Ives fügt geradtaktige Halbe mit kaum merklich schnelleren triolischen Halben zusammen, stört selbst diese Regel vorsichtig mit Synkopen und verschleiert das Ganze zusätzlich mit Überbindungen.

Diese geheimnisvolle Entwicklung ereignet sich über einer ostinaten Kontrabasslinie aus den Tönen as-b-fis-es und dauert 10 Takte lang an. Dann wird sie zehnmal wiederholt. Das ist alles. Fast. Denn von der ersten Wiederholung an schleicht sich von Mal zu Mal ein solistisches Instrument hinein in den Streichernebel: zuerst die Bassklarinette (in Quintolen), dann Flöte, Oboe, Solo- violine, Klavier.

Nach etwa viereinhalb Minuten passiert etwas Unerhörtes. „Allegretto con spirito“ stürmen Bläser, zwei Klaviere, Schlagzeug auf die



New York, Central Park. Historische Postkarte

Szene, toben sich in einem feurigen Ragtime aus und verschwinden wieder, so schnell sie gekommen sind. Die Streicher aber machen die ganze Zeit über weiter, stoisch, unbeirrt, ruhig wie ehemals.

Zwei musikalische Urgewalten, „Molto adagio“ und „Allegro“ bis hin zum „fuoco“, finden gleichzeitig statt, ohne sich formal zu stören. In unserem Bewusstsein aber vollzieht sich das Paradoxe: Sie prallen aufeinander, obwohl sie doch parallel zueinander verlaufen. Nachdem der Spuk verflogen ist, ist das Ewige Geräusch immer noch da. Das alles dauert etwa neun Minuten und geschieht im Jahre 1906. Im gleichen Jahr wird Gustav Mahlers Sinfonie Nr. 6 uraufgeführt. Anton Webern

sinnt mit dem „Sommerwind“ der Romantik nach, Igor Strawinsky ist von seinem „Sacre“ noch sieben Jahre entfernt. Und noch ein Vergleich bietet sich an: Beim Hören von Ives' „Central Park in the Dark“ fühlt man sich permanent an Claude Debussy erinnert. Namentlich dessen Ballett „Jeux“ behandelt ein ähnliches Sujet und bedient sich für die nächtliche Stimmung in einem Großstadtpark sogar ähnlicher musikalischer Mittel. Aber Debussys Pariser Pendant des von Ives belauschten New Yorker Central Parks stammt aus dem Jahre 1913! Debussy hat also die Medaille des ersten impressionistischen Stimmungsmusikers wenigstens zu teilen mit Charles Ives.

Unsere Programme jetzt auch im neuen Digitalradio

DIGITALRADIO

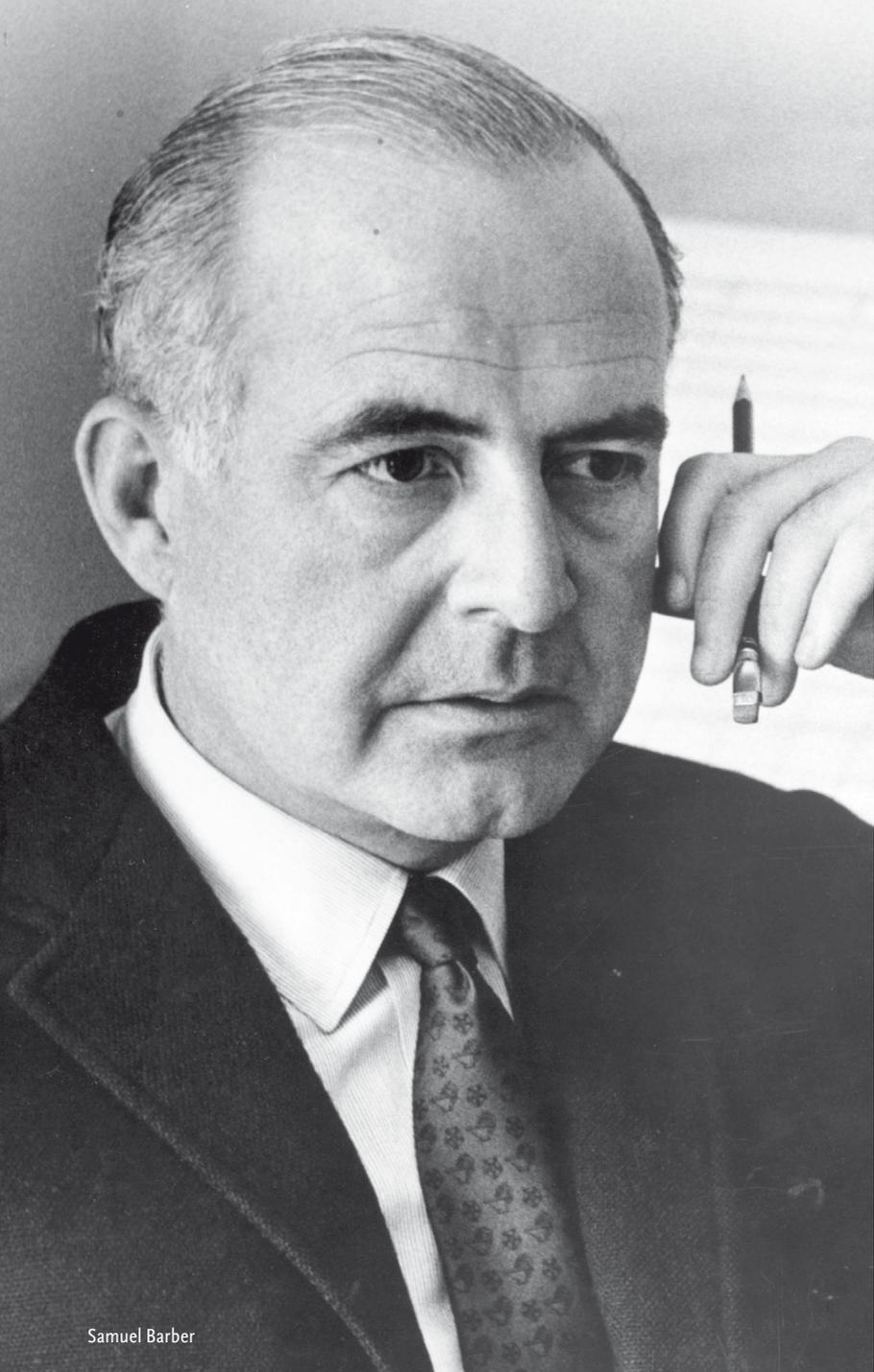
Radio der Zukunft



Weitere Informationen:
digitalradio.de
deutschlandradio.de
Hörerservice 0221.345-1831

Deutschlandradio

Deutschlandfunk | Deutschlandradio Kultur | DRadio Wissen



Samuel Barber

Sommerabend in einer Südstaatenidylle

Wie verzaubert war Samuel Barber, als er 1947 die poetischen Kindheits-erinnerungen des US-amerikanischen Dichters James Agee (1909 – 1955) gelesen hatte. In nur drei Wochen vertonte er das autobiographische Fragment, in dem Agee sich nach Knoxville zurückversetzt, um die Welt mit den Augen eines sechsjährigen Kindes zu schauen.

Lyrische Rhapsodie

Der Text mochte sich konkreten Personen aus Agees Familie zuwenden, für Barber besaßen des Dichters Beobachtungen allgemeinen Charakter. Die seelische Nahrung, die ein Kind von Mutter, Vater, Tante und Onkel, von den familiären Bezugspersonen insgesamt erhält, kann gar nicht hoch genug geschätzt werden. Liebe, Sicherheit und Vertrauen sind allemal die wichtigsten Schätze für das ganze Leben, die Eltern ihren Kindern mit auf den Weg geben können. Wie oft werden sie ersetzt durch Überfütterung mit Brei und Brot, mit Leistungsansporn und Lob? Es zeugt von großem Einfühlungsvermögen des Dichters wie des Komponisten, dass sie die Ängste des Kin-

Samuel Barber

Knoxville: Summer of 1915 op. 24

Besetzung

Flöte (auch Piccolo), Oboe (auch Englischhorn), Klarinette, Fagott, 2 Hörner, Trompete, Triangel, Harfe, Streicher

Dauer

ca. 16 Minuten

Verlag

G. Schirmer Inc.
New York

Entstanden

1947

Uraufführung

9. April 1949, Boston
Eleanor Steber, Sopran
Serge Koussevitzky, Dirigent

des vor Störung und Verlust nicht herunterspielen, aber auch nicht ins Schreckliche übersteigern. Am Ende sollte es in einem behüteten Umfeld normal sein, dass ein Kind beim Einschlafen in einer Sommernacht trotz



Familie Agee, Knoxville, 1915, rechts vorn James Agee im Alter von 6 Jahren

banger Träume den sicheren Raum spürt, in dem es seine eigene Identität, seinen ureigenen Platz selber finden wird.

Barber beginnt mit einem weichen, singenden Tonfall. Regelmäßiger Puls suggeriert ruhigen Herzschlag, einatmen, ausatmen, ganz natürlich, an der wohligen Schwelle zum Schlaf. Agees Worte resümieren den Tag, angefüllt mit Erlebnissen wie in dichten Trauben. Barber hingegen hält sich wunderbar zurück. Gute Aufführungen klingen hier klar und einfach, enthalten sich künstlicher Affekte, eilen und verweilen nicht

unnötig, lassen die Sängerin fast beiläufig ihren Text verkünden. Umso prickelnder können die nachfolgenden emotionalen Stürmchen gelingen, deren hochfliegende Dramatik nicht gekünstelt, sondern echt empfunden komponiert ist.

Der Sänger Amerikas

Die Amerikaner lieben ihren Barber, sie nennen ihn ihren sensibelsten und lyrischsten Komponisten. Und in seiner Selbsteinschätzung gibt er sich nicht weniger frei als Charles Ives: „Ich schreibe, was ich fühle. Ich bin kein unsicherer

Komponist... Mir wird nachgesagt, dass ich überhaupt keinen eigenen Stil hätte, aber das macht nichts. Ich mache einfach, wie sie sagen, mein Ding weiter. Ich glaube, dazu braucht man eine gewisse Courage.“ Samuel Barber stammt aus Westchester, Pennsylvania. Bereits siebenjährig komponierte er erste Klavierstücke, mit zwölf spielte er die Orgel während der Gottesdienste. Sein erster Lehrer, der Direktor des Konservatoriums in Baltimore, ermunterte ihn zum Eintritt in das gerade gegründete, heute weltberühmte Curtis Institute of Music in Philadelphia. Dort studierte er Klavier, Komposition und Gesang. Letzterem fühlte sich Barber besonders verbunden, zunächst erwoog er eine solistische Karriere und gab Liederabende am Curtis Institute und in Wien. Nach dem Gewinn des amerikanischen Rom-Preises 1935 und des Pulitzer-Preises 1935 und 1936 lebte er eine Zeitlang in „terra del canto“, in Italien also, das seine europäische Wahlheimat wurde. Dort begann 1936 seine Laufbahn als Komponist mit der Sinfonie in einem Satz op. 9. Sie wurde in Rom uraufgeführt, be-

vor sie 1937 in den USA und als erste Sinfonie eines Amerikaners bei den Salzburger Festspielen erklang. Barbers Œuvre umfasst drei Opern, zwei Ballette, Orchesterwerke (darunter das berühmte Adagio für Streichorchester, das eigentlich ein Satz eines Streichquartetts war), Chormusik und Lieder. Seine Bekanntschaft mit Arturo Toscanini, Witold Rodzinski und Bruno Walter sicherte ihm Uraufführungen seiner Werke von berufener Hand und in repräsentativem Umfeld. So lernten ihn die Besucher der Salzburger Festspiele genauso kennen wie die Musikfreunde in New York. Seine Musik wurde via Rundfunk in ganz Amerika ausgestrahlt. Barber, der von 1939 bis 1942 als Lehrer am Curtis Institute unterrichtete, meldete sich 1942 zur Air Force und widmete als echter amerikanischer Patriot seine zweite Sinfonie (1944) der amerikanischen Luftwaffe. Nach dem Krieg lebte er zusammen mit seinem Studienkollegen und Freund Gian Carlo Menotti in einem Haus in Mount Kisco/New York und komponierte als prominentes Mitglied der American Academy of Arts and



Knoxville, Vorortidylle um 1920

Letters im Laufe der folgenden drei Jahrzehnte die meisten seiner größten Werke.

Die Weisheit des Loslassens

Barbers Meisterwerk „Knoxville: Summer of 1915“ wurde 1949 von Sergei Koussevitzky uraufgeführt. Der Dirigent, Mäzen und Motor des Musiklebens initiierte zahlreiche Werke in seinem Wirkungskreis beim Boston Symphony Orchestra (u. a. auch Bartóks Konzert für Orchester). Er war es wohl auch, der Barber empfahl, es für die Sopranistin Eleanor Steber zu schreiben, die das Werk tatsächlich offiziell in Auftrag gab und mit Begeisterung die erste Aufführung sang. Barber zeigte

sich glücklich über die Qualitäten der Sängerin, so dass er für sie später die Titelrolle seiner Oper „Vanessa“ komponierte.

Danken wir James Agee und Samuel Barber, dass sie dem naturgegebenen Sehnen des inneren Kindes in jedem von uns eine Stimme verliehen haben: Sie benennen nahe stehende Menschen, die „mich sanft behandeln, als ein vertrautes und wohlgeliebtes Mitglied im trauten Heim“, gekrönt von der wohl reifsten Erkenntnis, die liebende Eltern haben können – dass sie „mir nie sagen können, wer ich bin“. Weil sie es mir selbst überlassen möchten, dies herauszufinden.

James Agee KNOXVILLE: SUMMER OF 1915

We are talking now of summer evenings in Knoxville Tennessee in that time that I lived there so successfully disguised to myself as a child.

... It has become that time of evening when people sit on their porches, rocking gently and talking gently and watching the street and the standing up into their sphere of possession of the trees, of birds' hung havens, hangars. People go by; things go by. A horse, drawing a buggy, breaking his hollow iron music on the asphalt; a loud auto; a quiet auto; people in pairs, not in a hurry, scuffling, switching their weight of aestival body, talking casually, the taste hovering over them of vanilla, strawberry, pasteboard and starched milk, the image upon them of lovers and horsemen, squared with clowns in hueless amber.

A streetcar raising its iron moan; stopping, belling and starting; stertorous; rousing and raising again its iron increasing moan and swimming its gold windows and straw seats on past and past and past, the bleak spark crackling and cursing

James Agee KNOXVILLE: SOMMER 1915

Wir sprechen jetzt über Sommerabende in Knoxville, Tennessee, zu der Zeit, als ich dort lebte und mich so erfolgreich als Kind verkleidet hatte.

... Wir begeben uns in jene Zeit des Abends, wenn die Menschen auf ihren Veranden sitzen, gemächlich schaukeln und sanft sprechen, auf die Straße blicken und in jene Sphäre aufsteigen, wo die Bäume rauschen und wo die Vögel ihre Zufluchtsorte bewohnen. Menschen und Dinge kommen und gehen. Die Hufeisenmusik eines Pferdes, einen Wagen ziehend, bricht sich auf dem Asphalt. Ein lautes Auto, ein leises Auto, Menschen in Paaren, nicht in Eile, schlendernd, schwingend im Takt ihrer sommerlichen Körper, plaudern entspannt, über ihnen schwebt der Geschmack von Vanille, Erdbeer, Pappbechern und dicker Milch, über ihnen das Bild von Liebenden und Reitern, gerahmt von Clowns aus fahlem Bernstein.

Eine Straßenbahn erhebt ihr eisernes Stöhnen, hält an, bimmelt und fährt los; rasselnd, ächzend und wieder ihr eisernes Stöhnen erhebend verschwimmen ihre goldenen Scheiben und geflochtenen Sitze immer weiter in die Vergangenheit, ein düsterer

above it like a small malignant spirit
set to dog its tracks; the iron whine
rises on rising speed; still risen, faints;
halts; the faint stinging bell; rises
again, still fainter, fainting, lifting,
lifts, faints foregone: forgotten. Now is
the night one blue dew.

Now is the night one blue dew, my
father has drained, he has coiled the
hose.

Low on the length of lawns, a frailing
of fire who breathes ...

Parents on porches: rock and rock.
From damp strings morning glories
hang their ancient faces.

The dry and exalted noise of the locusts
from all the air at once enchants my
eardrums.

On the rough wet grass of the back
yard my father and mother have spread
quilts. We all lie there, my mother, my
father, my uncle, my aunt, and I too
am lying there. ... They are not talking
much, and the talk is quiet, of nothing
in particular, of nothing at all. The
stars are wide and alive, they seem each
like a smile of great sweetness, and
they seem very near. All my people are

Funke knistert und flucht über ihr wie
ein kleiner bössartiger Geist, der ihren
Weg stetig verfolgt; das eiserne Heulen
steigert sich mit zunehmender
Geschwindigkeit; steigert sich noch,
wird schwächer, hält an; die schwach
schrillende Glocke; sie fährt wieder
los, wird schwächer, schwillt an,
schwillt ab, unaufhaltsam schwächer,
verschwindet: vergessen. Jetzt beginnt
die Blaue Stunde.

Die Nacht ist blau und feucht, mein
Vater hat bewässert, nun den
Wasserschlauch aufgerollt.

Flach über dem ganzen Rasen ein
zartes Feuer, das atmet.

Eltern auf den Veranden: schaukelnd,
schaukelnd. Ein feuchter Wind streicht
über ihre alten Gesichter.

Das trocken aufgeregte Zirpen der
Grashüpfer überall in der Luft
verzaubert mein Trommelfell.

Im hohen, nassen Gras hinter dem
Haus haben Vater und Mutter die
Quilts ausgebreitet. Alle liegen wir
hier, meine Mutter, mein Vater, mein
Onkel, meine Tante, und auch ich
liege hier. ... Sie reden nicht viel und
das Gespräch ist ruhig, handelt von
nichts Besonderem, von gar nichts
Besonderem, von gar nichts. Die
Sterne scheinen weit und lebendig,

larger bodies than mine, ... with voices
gentle and meaningless like the voices
of sleeping birds. One is an artist, he
is living at home. One is a musician,
she is living at home. One is my
mother who is good to me. One is my
father who is good to me. By some
chance, here they are, all on this earth;
and who shall ever tell the sorrow of
being on this earth, lying, on quilts, on
the grass, in a summer evening, among
the sounds of the night. May God bless
my people, my uncle, my aunt, my
mother, my good father, oh, remember
them kindly in their time of trouble;
and in the hour of their taking away.

After a little I am taken in and put to
bed. Sleep, soft smiling, draws me unto
her: and those receive me, who quietly
treat me, as one familiar and well-
beloved in that home: but will not, oh,
will not, not now, not ever; but will not
ever tell me who I am.

jeder einzelne wirkt wie ein großes,
süßes Lächeln, und sie scheinen so
nah. Meine ganze Familie hat größere
Körper als ich, ... mit freundlichen,
ausdruckslosen Stimmen, wie die
Stimmen von schlafenden Vögeln.
Einer von ihnen ist Künstler, er lebt zu
Hause. Eine von ihnen ist Musikerin,
sie lebt zu Hause. Eine von ihnen ist
meine Mutter, die gut zu mir ist. Einer
von ihnen ist mein Vater, der gut zu
mir ist. Durch irgendeinen Zufall sind
sie hier, alle auf dieser Erde; und
werden ewig von der Sorge des Daseins
auf der Erde erzählen; auf Decken
liegend, auf dem Gras, an einem
Sommerabend, inmitten der Klänge
der Nacht. Möge Gott meine Familie
beschützen, meinen Onkel, meine
Tante, meine Mutter und meinen guten
Vater, oh, erinnere er sich ihrer
freundlich in sorgenvoller Zeit, und in
der Stunde des Abschieds.

Nach kurzer Zeit werde ich hineinge-
tragen und ins Bett gelegt. Schlaf, sanft
lächelnd, zieht mich hinab: und jene
nehmen mich an, die mich behutsam
behandeln, familiär und vielgeliebt
in diesem Haus: Doch sie werden mir
nicht, oh nein, nicht, weder jetzt noch
später; werden mir niemals sagen,
wer ich bin.



Gustav Mahler

Zum Totlachen

Die Sinfonie Nr. 4 von Gustav Mahler dauert weniger lange als die meisten anderen seiner Sinfonien. Sie bedarf „nur“ eines normal besetzten Orchesters. Und sie vertont im letzten Satz ein vermeintliches Kinderlied. Diese dürren Fakten haben genügt, das Werk für leicht zu befinden: leicht zugänglich, leicht zu hören, leicht zu verstehen. Wie leichtfertig! Mahlers Sinfonie Nr. 4 das Etikett „freundlich-humorvoll“ aufzukleben, bedeutet, sie fundamental misszuverstehen und sie wider jeden Grund zu verharmlosen. Nehmen Sie allein die Glöckchen des Anfangs des ersten Satzes. Klingeln sie fröhlich wie in Leopold Mozarts „Schlittenfahrt“, dann haben sie ihren Sinn verfehlt. Klirren sie aber frostig, dann fungieren sie als Vorboten der kläglichen Bimmelei im vierten Satz. Es schmerzt, dass ein solcher Vertrauter Gustav Mahlers und profunder Kenner seiner Musik wie Bruno Walter den sagenhaften Unfug in die Welt setzte, es handele sich bei der Sinfonie Nr. 4 um ein „wunderlich-reizendes Märchen, ein Wolkenkuckucksheim des Romantikers, seinen selig-heitersten, ergötz-

Gustav Mahler
Sinfonie Nr. 4 G-Dur

Besetzung
4 Flöten (3. und 4. auch Piccolo), 3 Oboen (3. auch Englischhorn), 3 Klarinetten in B, A und C (2. auch in Es, 3. auch Bassklarinette), 3 Fagotte (3. auch Kontrafagott), 4 Hörner, 3 Trompeten, Pauken, Schlagzeug, Glockenspiel, Harfe, Sopran solo (4. Satz), Streicher

Dauer
ca. 50 Minuten

Verlag
Universal Edition, Wien

Entstanden
1899–1900

Uraufführung
25. November 1901, München
Gustav Mahler, Dirigent

lichsten und dabei rührendsten Traum“. Noch mehr aber schmerzt es, dass Generationen von Musikern munter weiter in dieses

Horn stießen, ohne nur den leisesten Versuch unternommen zu haben, die Mär von Mahlers heiterer Kindersinfonie auf Stichhaltigkeit zu überprüfen.

Das himmlische Leben

Am Anfang war das Lied. Im Jahre 1892 vertonte Gustav Mahler „Das himmlische Leben“ als eines der Lieder aus der Volksliedsammlung „Des Knaben Wunderhorn“, welche Achim von Arnim und Clemens Brentano zusammengetragen hatten. Mahler fühlte sich zu den sprachlich oft holprigen, aber an Lebensweisheit, Mutterwitz und Lakonik kaum zu überbietenden Gedichten magisch hingezogen. Viele von ihnen „anverwandelt“ er sich, vertonte sie, orchestrierte sie, gliederte sie seinen Sinfonien ein. Teilweise behandeln ganze Sinfoniesätze rein instrumental die Botschaft eines Liedes, teilweise sind komplette Lieder oder einzelne Zitate in die Sinfonien aufgenommen. Das gilt zuerst für die Sinfonien Nr. 2 bis 4, aber auch für alle anderen bis hin zur Nr. 9! Ursprünglich sollten die zweifelhaften paradisischen Zustände, die

im Lied „Das himmlische Leben“ erzählt werden, den jenseitigen Ausblick („Was mir das Kind erzählt“) der sonst sehr irdischen Sinfonie Nr. 3 bilden. Aber Mahler entschied sich, das treuherzige Lied einer weiteren Sinfonie zugrunde zu legen: der Sinfonie Nr. 4.

Das himmlische Leben

Wir genießen die himmlischen Freuden,
Drum tun wir das Irdische meiden.
Kein weltlich Getümmel
Hört man nicht im Himmel!
Lebt Alles in sanfterer Ruh’.

Wir führen ein englisches Leben
Sind dennoch ganz lustig daneben!
Wir tanzen und springen,
Wir hüpfen und singen!
Sanct Peter im Himmel sieht zu!

Johannes das Lämmlein auslasset,
Der Metzger Herodes drauf passet!
Wir führen ein geduldig’s,
Unschuldig’s geduldig’s,
Ein liebliches Lämmlein zu Tod!

Sanct Lucas den Ochsen tät schlachten
Ohn’ einig’s Bedenken und Achten.
Der Wein kost’ kein Heller
Im himmlischen Keller,
Die Englein, die backen das Brot.

Gut’ Kräuter von allerhand Arten,
Die wachsen im himmlischen Garten!
Gut Spargel, Fisolen
Und was wir nur wollen!
Ganze Schüsseln voll sind uns bereit!

Gut’ Äpfel, gut’ Birn’ und gut’ Trauben!
Die Gärtner, die Alles erlauben!
Willst Rehbock, willst Hasen,
Auf offener Straßen Sie laufen herbei!
Sollt’ ein Fasttag etwa kommen
Alle Fische gleich mit Freuden
angeschwommen!
Dort läuft schon Sanct Peter
mit Netz und mit Köder
Zum himmlischen Weiher hinein.
Sanct Martha die Köchin muß sein!

Kein Musik ist ja nicht auf Erden,
die uns’rer verglichen kann werden
Elftausend Jungfrauen
zu tanzen sich trauen!
Sanct Ursula selbst dazu lacht!

Cäcilia mit ihren Verwandten
Sind treffliche Hofmusikanten!
Die englischen Stimmen
Ermuntern die Sinnen,
Daß Alles für Freuden erwacht.

*Gustav Mahler, Sinfonie Nr. 4
4. Satz, Sopran solo*

Saus und Braus im Paradies

Eine „Singstimme mit kindlich heiterem Ausdruck; durchaus ohne Parodie“ soll laut Mahler dieses himmlische Sauf- und Fresslied anstimmen, soll scherzen vom getötenen Lämmlein, vom geschlachteten Ochsen, von den geköderten Fischen, den gerupften Kräutern, den geplünderten Obstgärten, den auf offener Straße gestorbenen Rehen und Hasen und natürlich vom Wein, den zu kosten nichts kostet. Im Halse stecken bleibt einem all das Aufgetischte beim Gedanken daran, dass es im Himmel zugehen soll wie bei den finstersten Piraten und schamlosesten Plünderern. „Die englischen Stimmen“ (= Engelsstimmen) mischen kräftig mit, verführen elftausend Jungfrauen samt ihrer Anführerin, der Hl. Ursula, zum

Tanzen und wer weiß was noch ... All das ist bereits pure Parodie, es muss nicht parodistisch gesungen oder gespielt werden. Nur ein Clown oder ein Kind hat die Unbefangtheit, in aller Unschuld derartige Sünde zu predigen. Das deftige Hohelied auf die weltlichen Genüsse entpuppt sich als trotziges, rührend-linkisches Stoßgebet derer, die mit verzweifelter Optimismus das zu feiern genötigt sind, was sie nicht haben. Aus Mangel an irdischer Lebensqualität klammern sie sich alternativlos an die Hoffnung auf ein späteres himmlisches Leben. „Im allgemeinen habe ich die Erfahrung gemacht, daß Humor dieser Sorte (wohl zu unterscheiden von Witz und munterer Laune) selbst von den Besten oft nicht erkannt wird“, resümierte Mahler später ernüchert.

„... meine IV. wird Dir ganz fremd sein. – Die ist wieder ganz Humor – „naiv“ etc.; weißt Du, das an meinem Wesen, was Du noch am wenigsten aufnehmen kannst – und was jedenfalls in alle Zukunft nur die Wenigsten erfassen werden. Aber, Du, meine Alma, Dich wird die Liebe führen und Dir bis in die

geheimsten Stellen leuchten. Sei mir, meine Geliebte, in Sehnen und Lieben, in Hoffen und Glauben gegrüßt. Tausend tausendmal Dein, Dein Gustav“

**Brief an Alma Schindler
Dresden, 18. Dezember 1901**

Spurensuche

Dabei gibt die Musik Auskunft über die fatale Gewissheit ihres Autors, mit dieser Art von „Heiterkeit“ nicht verstanden zu werden. Sie spricht leidenschaftlich von der Bitterkeit seines Humors, übertreibt derart, dass an der Maskerade, ja am Fratzenhaften der völlig überdrehten Spielfiguren, der süßlich verklebten Kantielen im vierten Satz kein Zweifel bestehen kann. Das alberne Gebimmel des Arme-Sünder-Glöckchens zu Beginn jeder Strophe fährt ins Mark, das gleichförmige Geleier der simplen Melodie hat einen unheimlichen, heimlichen Verwandten: den Leiermann aus Schuberts „Winterreise“. Und sollte es Mahler versehentlich passiert sein, dass die Stelle „Sanct Peter im Himmel sieht zu“ jener Passage in der Sinfonie Nr. 3 melodisch

auffällig ähnelt: „Ich hab übertreten die zehn Gebot“?

Für Freuden erwacht

Besonderes Gewicht liegt auf dem Schluss. Während der Text von den kraft Engelsstimmen ermunterten Sinnen kündigt – schläft die Musik buchstäblich ein. Abwärtsbewegung, gedämpfter Klang und ausgedünnter Satz bereiten den letzten Vers vor: „Daß alles für Freuden erwacht“. Diese hoffnungsfrohe Zeile aber ist ein einziges Lamento, eine quälend langsame, Schritt für Schritt abwärts sinkende Melodie. Danach folgen nur noch in die Tiefe abrutschende Figuren der Bassklarinette und der Violoncelli – in dreifachem Pianissimo. „Morendo“ (ersterbend) steht über dem letzten Wimmern des Englischhorns und über den monotonen Schritten verlorener Harfentöne ins Leere. Schlussendlich markieren die Kontrabässe gleichsam tonlos den absoluten Tiefpunkt des Werkes.

Heiter weiter

Die Arbeit an der Sinfonie Nr. 4 zog sich über zwei Jahre hin. Mahler war 1897 zum Direktor der Wiener Hof-

oper berufen worden. Das Amt, das ihm einen unauslöschlichen Ruf als begnadeter und zugleich tyrannischer Orchesterleiter einbrachte, füllte ihn während des ganzen Jahres vollständig aus, mit Ausnahme der spielfreien Sommermonate. Mahler zog sich ab 1899 sommers zurück in eine Villa in Maiernigg am Wörther See und ließ sich eigens ein „Komponierhäusl“ errichten. Dort entstanden in idyllischer Umgebung seine bohrenden Fragen nach dem Wie, Wohin und Warum des Seins.

Die ganze Sinfonie sei vom letzten Satz her zu verstehen, betonte Mahler. Da aber vor allem der letzte Satz nicht verstanden wurde, geschah der Sinfonie viel Unrecht. Nicht etwa im Beethovenschen Sinne, welcher im Finale die überhöhende Apotheose des Vorangegangenen, die Konfliktlösung sieht, ist der Zusammenhang hier aufzufassen, sondern als „die sich verjüngende Spitze von dem Bau dieser Vierten Symphonie“. Dies berichtete Natalie Bauer-Lechner aus Gesprächen mit Mahler und fuhr fort: „Es ist die Heiterkeit einer höheren, uns fremden Welt darin, die für uns etwas Schauerlich-Grauensvolles

hat.“ Solches nun rückt die vorausgehenden Sätze in ein besonderes Licht.

Bedächtigt, nicht eilen

Vorwitzig, einfältig geradezu mutet der Anfang der Sinfonie an. Aber auch zerbrechlich, schön, klassisch, spielerisch. Weder Posaunen noch Tuba trüben die Idylle, welche doch eine extrem künstliche zu sein scheint. Mahlers Sinfonie Nr. 4 hat eine 75 Jahre jüngere geistige Schwester, deren Verständnis erhellend auf das Mahlersche Werk zurückwirkt – und umgekehrt. Es handelt sich um die Sinfonie Nr. 15 von Dmitri Schostakowitsch. Hier wie dort täuschen heitere Spielfiguren eine heile Welt vor. Und tänzeln immer wieder gefährlich nahe an den Rand des Abgrunds. „Ich besonders bin unfroh und muß eine Maske tragen, die Euch dann manchmal wohl etwas sonderbar angrinst“, verrät Mahler im August 1900, als er gerade das Particell der Sinfonie Nr. 4 fertig komponiert hat.

Zunächst gießt Mahler ein Füllhorn von unterschiedlichen Ideen aus, spielt amüsiert mit der Sonatenform. Die volksliednahen, nicht ganz rei-

nen Melodien erzeugen irgendwie Unbehagen. Sie stelzen gespreizt daher, hervorgerufen durch deplazierte Ganztonschritte und fehlende Leittöne, folglich auch fehlende harmonische Auflösungen. Das Glöckchen-Motiv, es versteinert zur Narrenschelle. Die Cellokantilene erstickt im hysterischen Tumult eines Militärmarsches. Der hellen Flöte schnappt die grelle Es-Klarinette die Melodie weg. In der Durchführung verheddert sich der akkurat-recht-haberische Kontrapunkt unaufhaltsam mit sich selbst, verknäult sich zur harmonischen Katastrophe, die Mahler als „Kleinen Appell“ bezeichnet. In der Sinfonie Nr. 2 gab es den „Großen Appell“, die Aufforderung an die Toten, sich dem Jüngsten Gericht zu stellen. Genau in den „Kleinen Appell“ der Sinfonie Nr. 4 hinein schneiden die Trompeten mit eben jenem Motiv, das in der Sinfonie Nr. 5 das lastende Trauermarschmotiv des ersten Satzes bilden wird. Doch Spuk beiseite. Noch.

Freund Hein spielt auf

„Schauerliches wird erreicht, wenn der Mensch die Geige streicht“, dichter



Freund Hein spielt auf

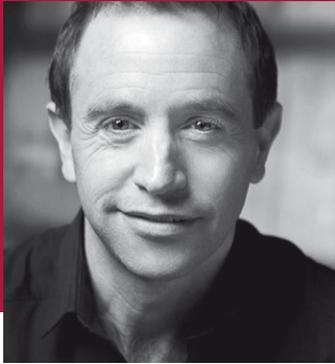
tete Wilhelm Busch. Im Fall der Sinfonie Nr. 4 obliegt es dem Konzertmeister, einerseits auf seinem Instrument schöne Soli zu zaubern, andererseits zu einem zweiten Instrument zu greifen, dessen Saiten jeweils einen Ganzton höher gestimmt sind, die also förmlich unter Hochspannung stehen. Mit dieser Geige soll er spielen „wie auf einer Fidel“, sprich fahl und roh. Beide Figuren, die reizende und die schrille, verkörpern Freund Hein, Gevatter Tod, den Knochenmann, der seine Schäfchen in den Himmel führt. Der Himmel hängt voller Geigen, sicher. Grinsend säuselt er den armen Seelen Paradiesisches ins Ohr (erstes und zweites Trio) – und gleicht aufs Haar

dem Rattenfänger zu Hameln. Oder erinnert an Schuberts „Bin Freund und komme nicht zu strafen“ („Der Tod und das Mädchen“) und an „Du liebes Kind, komm, geh mit mir! Gar schöne Spiele spiel’ ich mit dir“ („Der Erlkönig“). Das genau ist die Kinderlied-Ebene von Mahlers Sinfonie Nr. 4.

Ruhevoll

Das unendlich zarte, verletzliche Adagio, schlicht „Ruhevoll“ geheißten, möchte man am liebsten gar nicht berühren, es soll nicht „zerspielt“ werden. Unvergleichlich ist seine berückende Schönheit, seine schutzlose Keuschheit, auch im Gesamtwerk von Mahler. Im Gegensatz zum Rest der Sinfonie lebt das Adagio auf der Erde. Die Sehnsucht, hier zu bleiben, sie könnte nicht eindringlicher gesungen sein. Der Satz scheint während siebzehn langer Minuten Goethes sprichwörtlichen Augenblick irdischen Lebens anzuflehen: „Verweile doch, du bist so schön!“ Dann bricht mit brachialer Gewalt die Realität herein: Sie wüten wie die wilde Jagd, die „himmlischen Freuden“.

Biografie Mark Wigglesworth



Mark Wigglesworth wurde in Sussex/England geboren und absolvierte seine Ausbildung an der Manchester University und der Royal Academy of Music in London. 1992 wurde er Associate Conductor des BBC Symphony Orchestra. Weitere Engagements folgten u. a. als Erster Gastdirigent des Sinfonieorchesters des Schwedischen Rundfunks und als Chefdirigent des BBC National Orchestra of Wales. Als Gastdirigent leitete er u. a. die Berliner Philharmoniker, das Königliche Concertgebouw-Orchester Amsterdam, das London und das Israel Philharmonic Orchestra, das Orchester der Mailänder Scala, das New York Philharmonic Orchestra, das Chicago Symphony und das Orchestre Symphonique de Montréal. Beim Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin gibt er heute Abend sein Debüt.

Im Operntheater machte er mit „Tristan und Isolde“, „Elektra“ und „The Rake's Progress“ an der Welsh National Opera auf sich aufmerksam, mit „Peter Grimes“ und „La Bohème“ beim Glyndebourne Festival, mit „Lady Macbeth von Mzensk“ und „Falstaff“ an der English National Opera, mit „Le nozze di Figaro“ an der New Yorker Metropolitan Opera, mit den „Meistersingern“ am Londoner Royal Opera House, Covent Garden sowie an der Bayerischen Staatsoper in der Saison 2013/14 mit „Cosi fan tutte“. Von allen diesen Häusern wurde er für die nächsten Jahre wieder eingeladen, außerdem dirigiert er in Sidney, Melbourne, Glasgow, Belgien und Brasilien. Auf dem Schallplattenmarkt ist er u. a. mit einem vielbeachteten Zyklus aller Sinfonien von Schostakowitsch präsent. Mark Wigglesworth investiert sein Können mit Freude in die Nachwuchsförderung. Seit 1990 leitete er mehrfach das Niederländische Nationale Jugendorchester, das Jugendorchester der Europäischen Gemeinschaft, das National Youth Orchestra of Great Britain, das Aspen Music Festival Orchestra und gab Meisterkurse für junge Dirigenten in London, Stockholm und Amsterdam.

Die US-amerikanische Sopranistin Heidi Stober ist seit 2008 Mitglied des Ensembles der Deutschen Oper Berlin, wo sie gegenwärtig als Adina in „L'elisir d'amore“, Susanna in „Le nozze di Figaro“, Pamina in „Die Zauberflöte“ und Zerlina in „Don Giovanni“ zu erleben ist. Zuvor hat sie dort Micaëla, Ninetta, Zerlina, Roggiero, Oscar, Gretel, Susanna und Ascagne gesungen. 2013/14 tritt sie als Pamina an der Metropolitan Oper in New York auf, ebenso als Nannetta in „Falstaff“ und Magnolia in „Show Boat“ in San Francisco. In den Jahren zuvor war sie Musetta an der Houston Grand Opera und Ada in der Weltpremiere von Theodore Morrisons Oper „Oscar“ an der Santa Fe Opera, die das Leben Oscar Wildes portraitiert. Auf dem Konzertpodium sang sie Mozarts Requiem mit dem Los Angeles Philharmonic, die Rolle der Suor Genovievffa in Puccinis „Suor Angelica“ mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, Barbers „Knoxville: Summer of 1915“ beim Philharmonischen Orchester Oslo, Mahlers Sinfonie Nr. 4 beim Milwaukee Symphony Orchestra und Beethovens Sinfonie Nr. 9 beim Baltimore Symphony Orchestra sowie im Dezember 2010 zum ersten Mal beim Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin unter Leitung von Marek Janowski.

Biografie Heidi Stober



Heidi Stober erarbeitete sich ihr lyrisches Sopranrepertoire (u. a. Susanna, Blondchen, Drusilla, Xenia, Norina) am Houston Grand Opera Studio sowie an weiteren US-amerikanischen Opernhäusern. Sie gewann den ersten Preis beim „Houston Grand Opera Eleanor McCollum“-Wettbewerb, den Stephen Shrestinian Award for Excellence für ihren Auftritt an der Boston Lyric Opera mit Johann Strauß' „Die Fledermaus“ und den Kolosvar Award als Agrippina an der New York City Opera. 2008 erhielt sie ein Stipendium der Sullivan Foundation.

Biografie Rundfunk- Sinfonieorchester Berlin



Seit 2002, dem Beginn der Ära von Marek Janowski als Künstlerischem Leiter und Chefdirigent, wird dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin eine herausragende Position zwischen den Berliner Spitzenorchestern und deutschen Rundfunkorchestern zuerkannt. Das unter Marek Janowski erreichte Leistungsniveau macht das RSB attraktiv für Dirigenten der internationalen Spitzenklasse. Nach Andris Nelsons, Yannick Nézet-Séguin, Vasily Petrenko, Ludovic Morlot und Jakub Hrůša in den vergangenen Jahren debütieren in der Saison 2013/2014 u. a. Alain Altinoglu, Peter Oundjian und Mark Wigglesworth beim RSB.

Das älteste deutsche rundfunkeigene Sinfonieorchester geht auf die erste musikalische Funkstunde im Oktober 1923 zurück. Die Chefdirigenten, u. a. Sergiu Celibidache, Eugen Jochum, Hermann Abendroth, Rolf Kleinert, Heinz Rögner, Rafael Frühbeck de Burgos, formten einen flexiblen sinfonischen Klangkörper, bei dem große Kompo-

nisten des 20. Jahrhunderts immer wieder selbst ans Pult traten, darunter Paul Hindemith, Richard Strauss, Arnold Schönberg. Die Zusammenarbeit mit Deutschlandradio, dem Hauptgesellschaftler der ROC GmbH Berlin, der das RSB angehört, trägt reiche Früchte auf CD. Gegenwärtig konzentrieren sich viele Anstrengungen zusammen mit dem niederländischen Label PentaTone auf die mediale Auswertung des Wagnerzyklus. Neun der zehn Live-Mitschnitte sind bereits erschienen und haben sogleich ein weltweites Echo ausgelöst. Die Gesamteinspielung aller Sinfonien von Hans Werner Henze mit WERGO ist abgeschlossen. Im September 2013 gastierte das RSB erstmals beim renommierten Enescu-Festival in Bukarest, wo es noch einmal unter Marek Janowskis Leitung Wagners kompletten „Ring des Nibelungen“ konzertant aufführte. Dazu kommen Gastspiele in Warschau, Ottobeuren, bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern und dem Choriner Musiksommer.

Künstlerischer Leiter und Chefdirigent Marek Janowski

1. Violinen

Erez Ofer, Konzertmeister
Rainer Wolters, Konzertmeister
N.N., Konzertmeister
Susanne Herzog, stellv. Konzertmeisterin
Andreas Neufeld, Philipp Beckert,
Steffen Tast, Vorspieler
Susanne Behrens, Marina Bondas, Dylan Blackmore, Franziska Drechsel, Anne Feltz, Tilman Hussla (Zeitvertrag), Karin Kynast, Anna Morgunowa, Maria Pflüger, Prof. Joachim Scholz, Bettina Sitte, Misa Yamada, Michiko Feuerlein*, Eygló Dóra Davíðsdóttir*, Guillaume Faraut*

2. Violinen

Nadine Contini, Stimmführerin
N.N., Stimmführer
Catherine Ribes, stellv. Stimmführerin
David Drop, Vorspieler
Sylvia Petzold, Vorspielerin
Maciej Buczkowski, Neela Hetzel de Fonseca, Brigitte Draganov, Martin Eßmann, Eva Grünenthal, Juliane Manyak, Enrico Palascino, Christiane Richter, Anne-Kathrin Weiche, N.N., Mai Tategami*, Clara Plößner*, Nicola Bruzzo*

Bratschen

Prof. Wilfried Strehle, Solobratschist
N.N., Solobratschist
Gernot Adrion, stellv. Solobratschist
Prof. Ditte Leser, Vorspielerin
Christiane Silber, Vorspielerin
Claudia Beyer, Alexey Doubovnikov, Jana Drop, Ulrich Kiefer, Emilia Markowski, Carolina Alejandra Montes, Ulrich Quandt, Wolf Attula*, Jean Baptist Aguessy*, Julia Lindner*

Violoncelli

Prof. Hans-Jakob Eschenburg, Solocellist
Konstanze von Gutzeit, Solocellistin
Ringela Riemke, stellv. Solocellistin
Jörg Breuning, Vorspieler
Volkmar Weiche, Vorspieler
Peter Albrecht, Christian Bard, Georg Boge, Andreas Kipp, Andreas Weigle, Erik Asgeirsson*, Guido Scharmer*, Isabelle le Boulanger*

Kontrabässe

Rick Stotijn, Solokontrabassist
Hermann F. Stützer, Solokontrabassist
Stefanie Rau, stellv. Solokontrabassistin

Iris Ahrens, Vorspielerin
Axel Buschmann, Georg Schwärsky,
Markus Strauch, N.N., Hans Harald Stockhausen García*, Callum Hay Jennings*

Flöten

Prof. Ulf-Dieter Schaaff, Soloflötist
Silke Uhlig, Soloflötistin
Rudolf Döbler
Markus Schreiter, Piccoloflöte

Oboen

Gabriele Bastian, Solooboistin
Prof. Clara Dent, Solooboistin
Florian Grube, Gudrun Vogler
Thomas Herzog, Englischhorn

Klarinetten

Michael Kern, Soloklarinettist
Oliver Link, Soloklarinettist
Peter Pfeifer, Es-Klarinette
N.N.
Christoph Korn, Bassklarinette

Fagotte

Sung Kwon You, Solofagottist
N.N., Solofagottist
Leni Mäckle, Alexander Voigt
Clemens Königstedt, Kontrafagott

Hörner

Dániel Ember, Solohornist
Martin Kühner, Solohornist
Felix Hetzel de Fonseca, Uwe Holjewilken,
Ingo Klinkhammer, Anne Mentzen,
Frank Stephan

Trompeten

Florian Dörpholz, Solotrompeter
Lars Ranch, Solotrompeter
Simone Gruppe, Noémi Makkos, Jörg Niemand

Posaunen

Hannes Hölzl, Soloposaunist
Prof. Edgar Manyak, Soloposaunist
Hartmut Grupe, József Vörös
Jörg Lehmann, Bassposaune

Tuba

Georg Schwark

Pauken/Schlagzeug

Arndt Wahlich, Solopaukist
N.N., Solopaukist
Tobias Schweda, stellv. Solopaukist
Frank Tackmann

Harfe

Renate Erxleben

* Orchesterakademie

Nachrichten Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin

„Siegfried“ auf SA-CD

Die Veröffentlichung der Live-Mitschnitte des großen konzertanten Wagnerzyklus des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin unter Leitung von Marek Janowski schreitet voran. Seit 7. Oktober 2013 ist „Siegfried“ auf dem deutschen Schallplattenmarkt erhältlich. Die CD-Box folgte auf jene des „Rheingoldes“ und der „Walküre“, die im Mai bzw. im August 2013 erschienen waren. Das konzertante Finale des RSB-Wagnerzyklus hatte im November 2012 mit den ersten beiden Abenden des vierteiligen Opernzyklus „Der Ring des Nibelungen“ begonnen und endete im März 2013. „Siegfried“ ist der neunte von zehn Teilen des Wagnerzyklus, die alle mit der Technik für hochwertige Super Audio-CDs aufgenommen wurden. Mit den entsprechenden Geräten können sie in fünfkanaeligem Surroundklang abgespielt werden, der dem Live-Erlebnis im Konzertsaal sehr nahe kommt. Ebenso möglich ist die Wiedergabe im Stereoklang durch herkömmliche CD-Player. Bis zum Ende des Wagnerjahres 2013 wird die CD-Serie mit der „Götterdämmerung“ komplett sein.



Der „Ring“ in Bukarest

Inzwischen ausgewiesenermaßen mit allen Wagner-Wassern gewaschen, stellte das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin sein derzeitiges Leistungsvermögen auf internationaler Bühne noch einmal voll und ganz in den Dienst des großen Musikdramatikers. Vom 15. bis 22. September 2013 war das Orchester gemeinsam mit Marek Janowski beim renommierten Musikfestival „George Enescu“ in der rumänischen Hauptstadt zu Gast. Rumänische und internationale Solisten von Weltrang realisierten gemeinsam mit dem deutschen Orchester und seinem Chef den ersten „Ring“ in Bukarest seit mehr als 50 Jahren. Die vier Konzerte bildeten einen der Schwerpunkte des vierwöchigen Musik-

festivals, bei dem sich die derzeit renommiertesten Orchester, Solisten und Dirigenten der Welt die Klinke in die Hand geben. Nach dem überwältigenden Erfolg wurde das RSB für das nächste Festival sofort wieder eingeladen.

Personalia

Zu Beginn der Saison 2013/2014 nehmen neue Musiker ihre Arbeit im Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin auf. Wir begrüßen Noémi Makkos (Trompete) und Dániel Ember (Solo-Hornist). Als Solo-Bratschist kommt von den Berliner Philharmonikern Wilfried Strehle. Pauline Sachse und Andreas Willwohl scheidern formell aus dem Orchester aus, weil sie jeweils zu Professoren an Musikhochschulen ernannt worden sind. Bei Bedarf übernehmen sie jedoch weiterhin Dienste im RSB. Eine Hornposition teilen sich zu je 50 % Uwe Holjewilken und Maciej Baranowski bis Ende 2013. Danach nimmt Herr Holjewilken wieder seinen vollen Dienst auf. Am 1. Oktober fängt Leni Mäcke als Fagottistin (50 %) an. Die Stipendiaten der Orchesterakademie wechseln turnusgemäß nahezu kom-

plett. Bis voraussichtlich 2015 spielen im RSB Michiko Feuerlein, Eygló Dóra Davidsdóttir, Guillaume Faraut, Clara Plößner, Nicola Bruzzo und Mai Tategami (Violine); Wolf Attala, Jean Baptist Aguessy und Julia Lindner (Viola); Erik Asgeirsson, Guido Scharmer und Isabelle le Boulanger (Violoncello) sowie Hans Harald Stockhausen García und Callum Hay Jennings (Kontrabass). Jean-Claude Gengembre (Solo-Pauke) und Andreas Langenbuch (Klarinette) scheidern aus dem RSB aus. Den Orchesterwart Robert Matthäus ersetzt ab 1. Oktober Ulrich Körle.

Neuer Orchesterdirektor ab 2014

Tilman Kutenkeuler wird neuer Orchesterdirektor des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin. Der Musikmanager und Jurist übernimmt die Position am 1. Januar 2014 und löst damit Trygve Nordwall ab, der sich in den vergangenen zwei Jahren interimistisch um das Orchester verdient gemacht hat. Das RSB dankt Trygve Nordwall für seine engagierte Tätigkeit, die er am 30. September 2013 beendet hat, um in den Ruhestand zu gehen.

Vorschau

Impressum

Sa | 16. Nov. 13 | 20.00

Philharmonie Berlin

Abokonzert C/2

MAREK JANOWSKI
Rundfunkchor Berlin
Bart van Reyn |
Choreinstudierung

Anton Bruckner

Fünf Motetten für gemischten
Chor a cappella

Olivier Messiaen

„L'Ascension“ – Vier sinfonische
Meditationen für Orchester

Anton Bruckner

Sinfonie Nr. 9 d-Moll WAB 109

18.45 Uhr, Südfoyer
Einführung von Steffen Georgi

Kooperationspartner
in der roc berlin



Konzert mit **kulturradio**^{rb}
92,4

Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin

Künstlerischer Leiter: Marek Janowski
Orchesterdirektor: Tilman Kutenkeuler
(ab 1. Januar 2014)

Ein Ensemble der Rundfunk-Orchester
und -Chöre GmbH Berlin

Geschäftsführer: Thomas Kipp
Kuratoriumsvorsitzender: Rudi Sölch

Gesellschafter:
Deutschlandradio, Bundesrepublik
Deutschland, Land Berlin, Rundfunk
Berlin-Brandenburg

Text und Redaktion
Steffen Georgi

Gestaltung und Realisierung
schöne kommunikation
A. Spengler & D. Schenk GbR

Druck
H. Heenemann GmbH & Co, Berlin
Buch- und Offsetdruckerei

Redaktionsschluss: 28. Oktober 2013

Ton- und Filmaufnahmen sind nicht
gestattet. Änderungen vorbehalten!
© Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin,
Steffen Georgi

Blumen
und Meer
Christiane Scholtz

fiorissimo!

Glasbehrstr. 10
10629 Berlin
030-883 61 63
Fon/Fax